

A telepoética em *Chiquititas* (SBT): narrativa e estilo na ficção seriada infantojuvenil^{1;2;3}

TELEPOETICS IN *CHIQUITITAS* (SBT): NARRATIVE AND STYLE IN THE INFANT-JUVENILE SERIAL FICTION

└─ João Paulo Hergesel¹

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1145-0467>

(Universidade de Sorocaba – Uniso, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Sorocaba – SP, Brasil).

Recebido em 25/04/2019. Aprovado em 13/08/2019.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Artigo derivado de recorte da tese de doutorado *A televisão brasileira em ritmo de festa: a telepoética nas produções do SBT*, defendida em 12 de abril de 2019, junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Versão revista e atualizada de trabalho apresentado no GT 01 – Comunicação e Cultura: Meios de Comunicação e Cinema, do III Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: aproximações com memória e história oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul.

³ As imagens utilizadas neste trabalho respeitam o artigo 46, do Capítulo IV, da legislação sobre direitos autorais (Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998): “Não constitui ofensa aos direitos autorais: [...] a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra”. Todos os direitos são mantidos ao SBT.

Resumo

Ao passo que a telepoética denomina o modo de criação de um produto televisual, a estrutura melodramática se sobressai no que se refere à produção de ficções seriadas televisivas. Neste artigo, com o objetivo de verificar a estrutura e o desenvolvimento narrativos, bem como identificar as marcas estilísticas, em uma obra de ficção televisiva direcionada a crianças e pré-adolescentes, adotou-se *Chiquititas* (2013-2015) como recorte, a partir de uma metodologia que articula estudos narrativos e estilísticos. O resultado apontou que, dentre tantos aspectos, o uso do desastre e da (auto)negação quando da formação do par romântico principal, além da prevalência de primeiros e primeiríssimos planos nas situações mais impactantes, como os momentos de conflito familiar e situações fatídicas ou melancólicas.

Palavras-chave: Audiovisual. Televisão. Narrativa. Estilo. SBT.

Abstract

While telepoetics calls the mode of creation of a televisual product, the melodramatic structure stands out in terms of the production of serial television fictions. In this article, in order to verify narrative structure and development, as well as to identify the stylistic marks, in a work of television fiction directed to children and pre-adolescents, *Chiquititas* (2013-2015) was adopted as *corpus*, from of a methodology that articulates narrative and stylistic studies. The result pointed out that, among many aspects, the use of disaster and (self)negation in the formation of the main romantic pair, besides the prevalence of first and first plans in the most impacting situations, such as moments of family conflict and fateful or melancholic situations.

Keywords: Audiovisual. Television. Narrative. Style. SBT.

Introdução

O SBT demonstra-se enraizado nos aspectos da cultura popular, especialmente na visível necessidade de exaltar o povo (MIRA, 1995). Ao englobar as camadas sociais excluídas pela higienização televisiva do chamado “padrão Globo de qualidade”, o SBT parece conduzir uma telepoética – isto é, modo de criação de produto televisual (v. BUTLER, 2010, p. 21) – que tende a atingir o lado afetivo do espectador por meio da simplicidade.

A construção de narrativas sem muita complexidade – em que se favorecem identificações com o público, ressaltam-se sentimentos, apresentam-se personagens com características bem definidas – é o que se conhece por melodrama. Surgida na época da Revolução Francesa, a simplificação das formas de arte foi necessária para que as apresentações culturais restritas à nobreza pudessem ser expandidas para o povo (THOMASSEAU, 2012). Com o tempo, as mídias (impressa, radiofônica e audiovisual) enxergaram no melodrama – e em seu público massivo fiel – um valor mercadológico, o que levou à decisão de disseminá-lo.

Oroz (1992, p. 19-20) explica que “o sentimentalismo conservador e a preocupação moralizante fazem parte da estrutura formal e ideológica relativa ao melodrama”, assim como as ações sentimentalistas e virtuosas “povoaram seu universo argumentativo”. Essas características foram os pilares para a transição do melodrama ao rádio, com a criação e forte aceitação das *soap operas* estadunidenses na década de 1930.

Martín-Barbero (2009) diz existir uma constituição comum entre os personagens melodramáticos, que se classificam em: o Traidor, “personificação do mal e do vício, mas também a do mago e do sedutor” (p. 169); a Vítima, “encarnação da inocência e da virtude, quase sempre mulher” (p. 169); o Justiceiro, “que, no último momento, salva a vítima e castiga o traidor” (p. 170); e o Bobo, “fora da tríade dos personagens protagonistas”, mas que representa “a presença ativa do cômico” (p. 170).

Com o advento e a popularização da televisão, o melodrama passou a ocupar parte dessa mídia, por meio das telenovelas. No Brasil, o gênero se bifurcou em duas vertentes: “novelas ‘realistas’, críticas da realidade social, cultural e política do país, e novelas ‘sentimentais’, ou dramalhões feitos para fazer chorar” (LOPES, 2009, p. 24). As telenovelas de cunho realista se transformaram em naturalistas (com aprofundamento das questões sociais e das estratégias de verossimilhança) e foram ganhando mais espaço, sobretudo nas produções da Rede Globo (LOPES, 2009, p. 37).

Essa estratégia de aliar a informação à ficção também vem sendo adotada por outras emissoras; porém, no SBT, a intromissão do “*merchandising social*” (LOPES, 2009, p. 38) surge como uma camada interna, um recurso acoplado ao sentimentalismo fundamental, uma ação pedagógica implícita, nas produções ficcionais do SBT.

Com o objetivo de verificar a estrutura e o desenvolvimento narrativos⁴, bem como identificar as marcas estilísticas⁵, em uma obra de ficção televisiva direcionada a crianças e pré-adolescentes, adotou-se *Chiquititas* (2013-2015) como recorte. O processo metodológico parte de uma observação atenta do *corpus*, a partir de oito segmentos do melodrama clássico⁶, que priorizam: (1) estabelecimento de par romântico; (2) demonstração de conflito familiar; (3) representação de conflito social; (4) momento

⁴ Entendemos *narrativa* como sendo a obra composta por enredo, personagens, tempo e espaço, geralmente estabelecida por exposição, conflito, clímax e desfecho (cf. TODOROV, 1973).

⁵ Entendemos *estilo* como a combinação de características prioritariamente verbais [figuras de linguagem] (cf. BALLY, 1905; 1909) com elementos audiovisuais [utilização da câmera, *mise-en-scène* e trilha sonora] (cf. BORDWELL, 2008; BUTLER, 2002; 2010) e suas representações sociais (cf. ROCHA, 2016).

⁶ Existe uma espécie de “sintaxe”, criada por Jonathan Frome (com quatro elementos gerais do melodrama) e Silvia Oroz (com quatro categorias específicas do melodrama latino-americano) para se analisar o melodrama no audiovisual. Para uma revisão detalhada sobre o histórico e as características gerais dessa matriz estrutural, recomenda-se a leitura de trabalhos anteriores (v. HERGESEL, 2017; HERGESEL; FER-RARAZ, 2017).

fatídico; (5) menção a algum elemento nacional; (6) referência a algum fator da identidade da emissora; (7) situação em que a música conduz a história; (8) registro de imagem emblemática.

Para realizar a seleção de cenas e sequências, retomou-se o processo apresentado pelo grupo de pesquisa de Renato Luiz Pucci Jr.; Para os autores (PUCCI JR., 2013, P. 97), “basta que se analisem os pontos nodais da trama, isto é, aqueles que podem conter os elementos necessários para que se atinja o objetivo da investigação”.

Narrativa E Estilo Em *Chiquititas*

Com autoria assinada por Íris Abravanel e direção geral de Reynaldo Boury, *Chiquititas* foi exibida ao longo de 25 meses, de julho de 2013 a agosto de 2015, contando com 545 capítulos, posteriormente reprisados (a partir de setembro de 2016). Trata-se uma releitura de *Chiquititas* (Brasil: SBT, 1997), que por sua vez foi uma versão de *Chiquititas* (Argentina: Telefé, 1995-2001; 2006), que – entre hiatos e divergências contratuais – contou, ao todo, com 1412 capítulos.

A narrativa registra o cotidiano das crianças e adolescentes abrigados no orfanato Raio de Luz, de posse do Dr. José Ricardo Almeida Campos. A intenção do empresário, ao criar o abrigo, era dar moradia à neta, Milena (Mili), nascida do relacionamento de sua filha, Gabriela, com o filho da empregada, Miguel. Apenas José Ricardo sabe da existência de Mili, uma vez que a família acredita que a criança morreu na hora do parto.

Observando os recursos melodramáticos

Chiquititas, muito embora tenha as crianças e pré-adolescentes como público-alvo, acaba conquistando adultos por meio de *coviewing* – isto é, os pais assistem à telenovela junto dos filhos – e do despertar da memória afetiva, tendo como base o fato de que os jovens que acompanharam a versão de 1997 são os adultos que tendem a ver o *remake* de 2013. O imaginário pré-construído e a remissão ao estado de infância são fatores que contribuíram para a fidelização dos telespectadores da novela (SILVA, 2014, p. 790).

A cena que estabelece o par romântico principal se inicia com chuva do lado de fora – prenúncio de evento ruim, segundo as diretrizes do melodrama (OROZ, 1992, p. 78). Carol, então funcionária do Café Boutique, carrega uma caixa com bolinhos e

segue ao elevador. Assim que a porta do elevador se abre, Carol vê Júnior, mas não tem conhecimento de que ele é filho do presidente do Grupo Almeida Campos, para o qual trabalha. Uma trilha instrumental acompanha a sequência.

Carol é projetada atrás de Júnior no elevador – mais baixa, mais distante, como se estabelecesse uma relação entre chefe e funcionária (Figura 01) – e sua primeira fala é um lamento: “*Ih, tá subindo*”. Júnior se mantém calado. Uma câmera baixa exhibe o casal perfilado e registra a insistência da moça em estabelecer um diálogo. Quando Carol comenta: “*Que chuva, hein?!*”, a fala é um gancho (*dialogue hook*: THOMPSON, 2003, p. 24) para o evento a seguir: o elevador freia bruscamente e tem suas luzes apagadas (Figura 02).

Júnior entra em desespero, e Carol tenta acalmá-lo, dizendo que o prédio deve ter gerador. A cena é interrompida e exhibe as meninas no orfanato fazendo um bolo. Quando a cena do elevador é retomada, Júnior se encontra reclamando da demora no resgate, dizendo que coisas assim só ocorrem no Brasil. Carol contra-argumenta, dizendo que elevadores param em qualquer lugar do mundo. Nova interrupção de cena.

Na cena intercalada, as meninas do orfanato queimam o bolo, mas tentam disfarçar colocando chantili por cima. Ao retornar à cena do elevador, Carol está sentada no chão, comendo os bolinhos que estava carregando, objeto cênico que virá a servir na construção de uma ideia posterior (*motif*: Thompson, 2003, p. 25). Júnior continua reclamando e senta-se ao lado de Carol, que lhe oferece um bolinho, dizendo que vai pagar depois. Júnior recusa, mas mostra-se curioso com a atitude da funcionária, talvez percebendo que ela não faz ideia de quem ele seja. Entra como trilha sonora a versão instrumental de *Grava essa ideia*, que se tornará o *leitmotiv*, ou seja, a música emblemática do casal durante toda a novela.

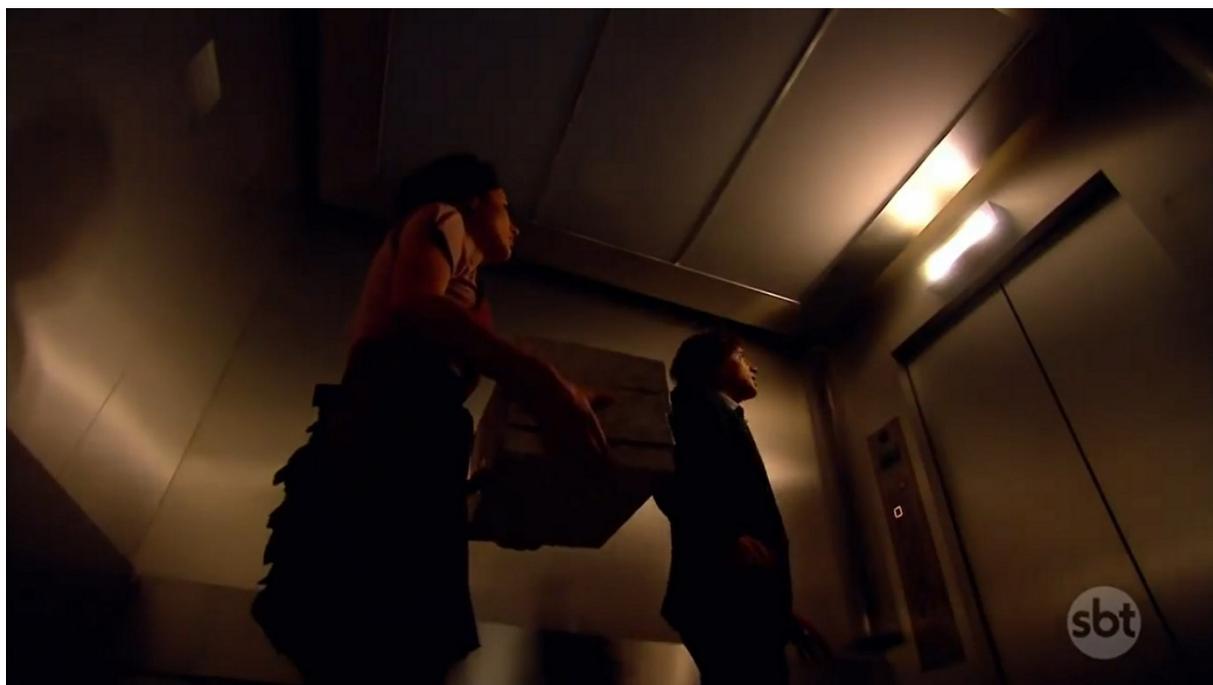
De repente, o elevador volta a funcionar e, com o solavanco, Carol derruba os bolinhos em Júnior, sujando sua roupa (Figura 03). Ela oferece ajuda para limpar, mas ele nega, saindo do elevador. Carol diz para si mesma: “*Chato, hein?*”. Mais adiante, quando Carol está fechando o caixa do Café Boutique e percebe que precisa pagar os doces do elevador, tem uma lembrança e parte da cena do elevador é revivida em *flashback*. Ela imita Júnior resmungando e ri sozinha, numa clara evidência de que construiu algum laço afetivo durante a situação (Figura 04), ainda que persista na negação.

Figura 01 - Carol entra no elevador e conhece Júnior.



Fonte: Chiquititas – capítulo 1. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2013, telev., son., color.

Figura 02 - Júnior e Carol ficam presos no elevador sem energia.



Fonte: Chiquititas – capítulo 1. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2013, telev., son., color.

Figura 03 - Carol derruba bolinhos em Júnior.



Fonte: Chiquititas – capítulo 1. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2013, telev., son., color.

Figura 04 - Carol relembra, apaixonada, a confusão com Júnior.



Fonte: Chiquititas – capítulo 1. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2013, telev., son., color.

A cena, num geral, mostra que o estabelecimento do par romântico pode ocorrer não apenas com situações de amor à primeira vista, mas também por meio do embate, das diferenças de personalidade, da antítese como recurso estilístico principal. Ainda assim, o acompanhamento pela trilha sonora, pela encenação e pelas cenas subsequentes deixa clara a intenção da narrativa melodramática de revelar ao espectador quem é o casal para o qual se deve torcer para ficar junto.

Chiquititas traz uma narrativa bastante pautada em conflitos familiares, em amplo sentido: as divergências entre os moradores do orfanato (a instauração de uma família não tradicional), bem como o fato de eles estarem em um orfanato (a ausência da família biológica) são vieses que alicerçam as linhas de enredo. No entanto, como é próprio da raiz melodramática, parentes consanguíneos mostram-se em constante embate, como é o caso da família Almeida Campos.

Após a morte do Doutor Almeida Campos, patriarca da família, Carmen, irmã do magnata, torna-se a detentora majoritária dos bens patrimoniais, devido à falsificação de documentos. Movida pela ambição financeira e de poderio, a mulher é capaz de enganar seus sobrinhos, envenenando, internando e confundindo Gabriela, além de sustentar um arsenal de mentiras para Júnior.

Numa das cenas de maior enfrentamento, Júnior descobre que a irmã – após ser medicada propositalmente para perder a capacidade cognitiva, após ser internada em uma clínica psiquiátrica e após ter sido manipulada para acreditar se tratar de outra pessoa – foi enviada a Paris, para que não pudesse ter contato com os seus entes. Com a recuperação da memória e a volta de Gabriela ao Brasil, ambos pressionam Carmen para confessar suas maldades, mas a vilã insiste em afirmar que fez tudo com boas intenções e por ter sido ameaçada.

A cena é costurada com primeiros planos, com registro frontal dos personagens que estão com a fala e/ou são mencionados (Figuras 05, 06 e 07). A encenação é realizada com posicionamento físico dos personagens (Júnior à esquerda, Carmen à direita, Gabriela ao centro – sem que exista um plano de conjunto para mostrar essa colocação), olhos lacrimejantes e falas dirigidas em tom alto e agressivo, tanto as de acusação como as de defesa.

Figura 05 - Júnior, em primeiro plano.



Fonte: *Chiquititas* – capítulo 348. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2014, telev., son., color.

Figura 06 - Gabriela, em primeiríssimo plano.



Fonte: *Chiquititas* – capítulo 348. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2014, telev., son., color.

Figura 07 - Carmen, em primeiro plano.



Fonte: Chiquititas – capítulo 348. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2014, telev., son., color.

Expressões como “*Foi pelo bem dela*” e “*Eu juro que é verdade*” chocam-se com reações como “*Tudo que sai dessa boca parece lixo*” e “*Você parece louca*” (antítese: HENRIQUES, 2011, p. 148). A trilha sonora instrumental que preenche toda a cena ajuda a construir a atmosfera de tensão e discórdia entre os três. Os gestos limitados, a maquiagem bem delineada e o figurino elegante, por sua vez, apontam que, mesmo em situações desconfortáveis, a classe alta não perde o garbo e o glamour – outra característica presente no melodrama.

Uma das maiores situações fatídicas de *Chiquititas*, que traz consigo o clímax de uma das linhas de enredo, cruza dois acontecimentos até então desenvolvidos de forma independente: o primeiro é o sequestro de Bia, pelo próprio tio, e a tentativa de Geraldo de resgatar a filha, numa perseguição de carro; o segundo é o atropelamento de Diego, que culminará na descoberta de que o menino não é filho de Júnior.

O conflito se inicia quando Edgar aparece na saída da escola para levar Bia para um passeio. A sobrinha demonstra estranhamento, mas confia no tio. Pouco tempo depois, Geraldo aparece para buscar a filha e é atualizado pelas amigas da garota. Em outra cena, Edgar está em alta velocidade no carro com Bia, que pergunta para onde estão indo, e o tio informa que vão para bem longe, porque quer que a garota se afaste de Geraldo (tendo em

vista que o homem abandonou a mãe de Bia, irmã de Edgar, grávida e só retornou anos depois, para exigir a guarda da adolescente).

O carro de Geraldo aparece também em alta velocidade (Figura 08), e Edgar acelera ainda mais ao perceber que está sendo seguido. A garota pede que o tio pare o carro, diz que quer descer e defende o pai, alegando que ele não sabia que a mãe estava grávida quando eles terminaram o namoro. Edgar ressalta que essa desculpa de Geraldo não é verdadeira e não atende aos pedidos de Bia.

Em paralelo a isso, Júnior chega ao Café Boutique com Diego, até então seu filho, e pede para que o menino aguarde na recepção, enquanto vai conversar com os funcionários. Clarita, a garçonete, conta que viu Andréa, mãe de Diego, conversando em inglês com um homem que ficava perguntando sobre o filho dele. Júnior apresenta uma expressão confusa e a cena dos carros em alta velocidade é retomada.

Em nova cena, Diego vê, pela janela do Café Boutique, que Andréa está do outro lado da rua (Figura 09). Grita pela mãe algumas vezes, mas ela não ouve. Novamente, a cena dos carros é retomada, com Geraldo gritando para que Edgar pare o veículo, pois Bia não tem nada a ver com as brigas dos dois, mas é ignorado. De volta à fachada do Café Boutique, Andréa está tão conturbada se despedindo do homem estrangeiro que não ouve quando Diego grita por ela da porta do estabelecimento.

Os carros estão próximos da faixa de pedestre quando ficam lado a lado, ainda em alta velocidade. Um caminhão invade a frente de Edgar (Figura 10) e, para evitar a batida, ele joga o carro para cima da calçada onde está Diego. Com o barulho do acidente, Andréa se vira e vê que o filho foi envolvido inocentemente. A cena é interrompida com o grito desesperado da mulher (Figura 11).

Quando a sequência é retomada, ambos os carros estão destruídos e o menino aparece estirado na calçada (Figura 12). Andréa atravessa a rua aos berros, implorando pela vida do filho, e Bia corre até o carro do pai, em gritos de desespero. Edgar desce do carro atrás de Bia e se torna alvo dos olhares dos pedestres e dos funcionários que saem do Café Boutique. Júnior percebe que é Diego que está acidentado e entra em desespero. Bia liga para a ambulância, dizendo que houve um acidente grave, e Edgar foge.

Figura 08 - o carro se Geraldo se aproxima do carro de Edgar.



Fonte: Chiquititas – capítulo 528. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2015, telev., son., color.

Figura 09 - Diego vê Andréa do outro lado da rua.



Fonte: Chiquititas – capítulo 528. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2015, telev., son., color.

Figura 10 - Um caminhão entra na frente de Edgar.



Fonte: Chiquititas – capítulo 528. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2015, telev., son., color.

Figura 11 - Andréa se desespera ao ver o filho atropelado.



Fonte: Chiquititas – capítulo 528. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2015, telev., son., color.

Figura 12 - Andréa faz companhia ao filho, enquanto aguarda a ambulância.



Fonte: Chiquititas – capítulo 528. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2015, telev., son., color.

Posteriormente, no hospital, Diego precisará de transfusão de sangue. Quando o médico questiona o tipo sanguíneo de Andréa e Júnior, descobre que ambos são tipo O, o que é geneticamente impossível pelo fato de Diego ser do tipo B. Desconfiado, ele interroga se os dois são realmente os pais da criança, e Júnior percebe que foi enganado e que o exame de DNA havia sido falsificado.

Dentre os diversos conflitos sociais retratados em *Chiquititas*, a falta de segurança pública não passa despercebida. Em determinado momento da narrativa, após uma discussão com Pata, por causa do novo bairro em que a garota está morando, Duda sai do bar e caminha chateado pelas ruas da comunidade. Em plano geral, o garoto é apresentado com roupa de grife, incluindo tênis moderno e relógio (Figura 13). Ao chegar a um beco, ele se mostra perdido e diz não saber como achar um táxi naquela região. Quando ele tira o celular do bolso para chamar pelo aplicativo, dois homens surgem entrando no beco.

O homem de camiseta amarela, aparentemente mais velho, é o primeiro a ver Duda e faz sinal para que o outro, de camiseta azul-escura, pare e observe. Ambos se aproximam do garoto, cada um de um lado, e o homem de amarelo é o primeiro a chamar a atenção, dizendo: “*Bonito celular*”. Duda agradece e tenta sair de perto, mas é barrado pelo outro, que diz: “*Calma! Eu vi no shopping um desse. Custa caro pra caramba*”.

Em primeiro plano, a expressão facial de Duda revela que ele já prevê o desfecho desse impasse (Figura 14).

Ao pedir licença, alegando que precisa ir para casa, Duda é impedido pelo homem de amarelo, que o segura pelo braço e diz: “*Vamos trocar uma ideia*”. O homem de azul é direto: “*Passa o celular pra cá*”. Duda tenta comover o assaltante, dizendo que acabou de comprar; mas o homem é agressivo ao dizer: “*Eu pedi para que você contasse sua vida para mim? Passa esse negócio pra cá, moleque*”. Sem outras tentativas de resistência, Duda consente e entrega o aparelho. O homem de amarelo, então, complementa: “*O tênis e o relógio também*”.

Ao pegar os pertences de Duda, os assaltantes ordenam: “*Vaza*”. Duda sai de cena. Na cena seguinte, ele retorna ao bar, descalço e abalado, e se senta à mesa (Figura 15). Mosca vê o garoto e pede para que Pata vá conversar com ele. Após contar que foi assaltado, Mosca sai do bar à procura dos meliantes, enquanto Pata consola o menino. Duda, então, se mostra agressivo, dizendo que ele tinha razão, que aquele lugar era muito perigoso para eles. Pata alega que o assalto poderia ter acontecido em qualquer lugar, mas Duda rebate, dizendo que isso nunca aconteceu no bairro em que mora.

Figura 13 - Figurino de Duda em contraste com o cenário.



Fonte: *Chiquititas* – capítulo 447. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2015, telev., son., color.

Figura 14 - Expressão facial de Duda revela que o garoto percebeu que será assaltado.



Fonte: Chiquititas – capítulo 447. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2015, telev., son., color.

Figura 15 - Duda volta abalado para o bar.



Fonte: Chiquititas – capítulo 447. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2015, telev., son., color.

Nesse ponto da narrativa, estabelece-se o contraste entre a vila elitizada e a favela paulistana. Pata utiliza-se da ironia para consolidar uma crítica: “*Desculpa se aqui na comunidade não tem segurança, não tem mansões, não tem carros blindados... Mas a culpa não é minha*”. Cícero, gerente do bar, percebe a discussão e tenta amenizar a situação, orientando Duda a comunicar a polícia e fazer um boletim de ocorrência do caso.

Nesses poucos minutos, diversos elementos estilísticos saltam aos olhos, destacando-se: o uso do figurino contrastando com o cenário para prenunciar um assalto; a encenação de Duda, ressaltando a mudança de humor, ao perceber que será vítima de um crime; e o discurso irônico de Pata para estabelecer uma crítica social. Cabe ainda mencionar a reticência deixada pela cena – se a culpa pela violência na cidade não é de Pata, de quem é? – consolidando uma reflexão extradiegética das práticas sociais.

Mesmo sendo adaptação de obra latina e sustentando as características do melodrama latino-americano, *Chiquititas* é uma versão brasileira e, como tal, exalta elementos nacionais. Em 2014, ano em que a novela estava no ar, o Brasil sediou a Copa do Mundo de Futebol, unindo um evento mundial e um esporte de paixão nacional – e isso não passou despercebido pela narrativa: em determinado episódio, os personagens param suas atividades cotidianas para assistirem ao jogo do Brasil.

Na mansão da família Almeida Campos, a mesa é registrada em plano detalhe, evidenciando os quitutes com cobertura e/ou embalagens em verde, amarelo e azul (Fig. 16). A situação é usada, ainda, para troca de dissabores entre Carmen e Cinthia.

No orfanato, a decoração é feita com balões verdes e amarelos, além de chapéus e óculos temáticos e pompons (Fig. 17). O momento é utilizado com fins paradidáticos: quando Thiago diz que o Japão é o “inimigo” do Brasil, Carol – agora diretora da instituição – corrige, dizendo que não há inimigos, pois não há guerra, e sim um evento esportivo. Binho bate no peito gritando: “*Aqui é Brasil*”, e Carol também intervém: “*É Brasil, mas a gente tem que torcer com respeito e educação*”.

Enquanto a conversa vai se formando, é possível ouvir a vinheta do SBT vindo da televisão do orfanato, numa clara alusão à identidade da emissora. Chico chega com a pipoca, as crianças se animam, começam a festejar, e Thiago anuncia: “*Vai começar o Hino Nacional*”. Ele põe a mão no peito e a televisão ganha destaque em plano detalhe, exibindo uma Bandeira do Brasil tremulando.

Aos poucos, todos vão se levantando e tomando a postura civil para contemplar o Hino. Em cenas intercaladas, mostra-se que, na mansão dos Almeida Campos e no Café

Boutique, as atenções também se voltam para a televisão. Conforme o Hino vai sendo iniciado, a Bandeira do Brasil fica sobreposta aos planos principais. Ao começarem a cantar em coro, a Bandeira se torna o plano principal e as demais cenas são exibidas simultaneamente na tela (Fig. 18).

Figura 16 - Mesa comemorativa da mansão Almeida Campos.



Fonte: Chiquititas – capítulo 183. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2014, telev., son., color.

Figura 17 - Figurinos comemorativos do orfanato Raio de Luz.



Fonte: *Chiquititas* – capítulo 183. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2014, telev., son., color.

Figura 18 - Montagem com a bandeira do Brasil e a cena de três ambientes da novela.



Fonte: *Chiquititas* – capítulo 183. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2014, telev., son., color.

A primeira parte do Hino é cantada completa. Os personagens aplaudem e festejam o início da partida. Nesse momento, um blecaute ocorre na cidade, deixando todos decepcionados. Enquanto as crianças gritam desesperadas no orfanato, e enquanto os geradores são ligados para os clientes do Café Boutique, uma crítica é percebida na mansão dos Almeida Campos: Eduarda comenta que deveria ser proibido acabar luz em dia de jogo, mas Carmen comenta que não faz questão de ver a partida, pois se trata da política do “pão e circo”.

Dialogando com o contexto da época de produção, a Copa do Mundo no Brasil sofreu fortes críticas, políticas e sociais, sobretudo de grupos partidários contrários ao Governo Federal. À época, comentava-se sobre a precariedade na saúde e na educação, a falta de segurança pública, os impostos altos, a notável corrupção, entre outros temas. E sobre como um evento esportivo viria para “maquiar” esses fatos, ascendendo internacionalmente a imagem do Brasil – o que gerou as manifestações “Não vai ter Copa”.

Aparentemente, *Chiquititas* foi a telenovela do SBT que mais apostou em narrativa *crossover*, com a participação de diversas personalidades do elenco da emissora, por meio da visitação e/ou participação dos personagens em programas da casa. Essa comunhão tende a reforçar a ideia de “família” e de que o conjunto é unificado. Um dos exemplos mais marcantes foi a participação (fictícia) de Tomás Ferraz no programa *Eliana*.

Para mascarar o fato de que Maria Cecília, executiva de alto escalão do Café Boutique, namorava Tobias, um dos baristas da cafeteria, o rapaz teve a ideia de inventar um heterônimo: Tomás Ferraz, cantor português muito reconhecido na Europa e que veio ao Brasil a fim de expandir a carreira. Eduarda, mãe de Maria Cecília, demonstra certa desconfiança; por isso, Tobias reúne um grupo de amigos e grava um videoclipe falso, para reforçar a imagem criada. O vídeo, no entanto, tem uma repercussão maior do que o esperado e Tobias/Tomás é convidado para shows e programas de TV.

Para além da reflexão social construída (namoro entre pessoas de diferentes classes sociais, relacionamento entre chefe e funcionário, mulher com rendimento financeiro maior do que o do homem, etc.), a identidade *sbtista*⁷ encontrou uma maneira de se consolidar. A sequência da presença de Tomás no programa *Eliana*, por exemplo, já se inicia com os personagens assistindo ao SBT na união familiar – reconhecimento provocado pela vinheta do programa e pela voz da apresentadora (Fig. 19).

⁷ O termo “sbtista”, bastante comum na linguagem adotada pela emissora e seu público, designa aquilo que se refere à emissora. Acredita-se que tal neologismo surgiu entre membros dos fã-clubes da empresa.

A coxia do estúdio do programa *Eliana* é revelada, com Tobias/Tomás nervoso e Beto, seu amigo e empresário, tentando acalmá-lo. Eliana aparece em plano exclusivo, chamando pelo pseudocantor, que é empurrado e entra aos tropeços no palco. A plateia é exibida, com camisetas e cartazes de fã-clubes – embora se trate de um evento diegético, apresenta verossimilhança com comunidades de fãs, que prestigiam famosos em programas de auditório.

A encenação de Tobias/Tomás revela que o rapaz está bastante aflito com todas as atenções voltadas a ele. Ao perceber que a plateia está dançando coreograficamente sua música e que Eliana parece se divertir com a canção, Tobias/Tomás começa a se soltar. Na casa de Eduarda, ela se demonstra entusiasmada: “*Meu genro é o máximo*”. Maria Cecília, no entanto, mostra-se enciumada com as fãs agarrando o namorado e com o comentário de Shirley, amiga de Eduarda, de que Tomás é “*um pedaço de mau caminho*”.

De volta ao palco, Tobias/Tomás continua sendo abraçado e beijado por fãs e admirado por Eliana. Na casa de Letícia, amiga pessoal, os comentários são de surpresa, tendo em vista que Tobias sempre foi tímido. Na coxia, Beto ouve elogios sobre a apresentação de Tomás e faz propaganda como empresário. Quando a música termina, Tobias/Tomás está desarrumado e descabelado, e Eliana emite o bordão: “*Que isso?! Que loucura!*”, muito utilizado quando há uma atração muito festejada em seu programa.

Um diálogo entre a apresentadora e o pseudocantor se inicia, criando certo distanciamento da narrativa dramaturgica e priorizando uma narrativa tecida em programa de auditório (Fig. 20). Eliana ressalta que Tomás tem mais de 10 milhões de acessos na internet, enquanto um *zoom in* aproxima o plano conjunto para o rosto das personalidades e parece criar uma afetividade maior com o telespectador – estratégia estilística comumente utilizada em programas de auditório.

Figura 19 - Personagens assistem ao programa *Eliana*.



Fonte: Chiquititas – capítulo 81. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2013, telev., son., color.

Figura 20 - O programa de auditório ocupa o espaço da teledramaturgia.



Fonte: Chiquititas – capítulo 81. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2013, telev., son., color.

A apresentadora amplifica a importância da participação de Tomás Ferraz: “*Diretamente de Portugal para o programa Eliana*”. Ao longo do diálogo, Tomás revela que está comprometido conjugalmente, mas tem espaço para todas as fãs. Quando Eliana pergunta de que parte de Portugal ele é, Tomás responde que é de Trás-os-Montes. Utilizando um trocadilho – outro recurso muito comum em programas do SBT (cf. HERGESEL; FERRARAZ, 2018) –, Eliana pergunta: “*E atrás dos montes, você faz o quê?*”. Um plano conjunto revela o encantamento de Eduarda e Shirley e um primeiro plano exhibe o olhar apreensivo de Maria Cecília.

Chiquititas apresentou um arsenal de canções inéditas e adaptações, que resultou em dezenas de videoclipes, que eram exibidos diariamente na televisão e ficavam disponíveis na internet, além de consolidarem DVDs, que eram vendidos pelo SBT Licensing. Muitas das canções tinham, em sua letra, certa referência aos personagens e/ou ajudavam a conduzir a narrativa, entrando de forma orgânica na trama (cf. HERGESEL, 2017b). Salvo esses casos, a trilha sonora também se mostrou intensificadora e pleonástica mesmo quando era somente instrumental. Em uma das cenas mais impactantes da telenovela, uma das meninas tenta matar a outra.

A cena se inicia com Mili, aparentemente à beira de um penhasco, sentindo o vento no cabelo. A personagem é exibida em primeiro plano, em câmera baixa, ao som de uma nota grave de órgão (ou instrumento similar). Em outro plano, cujo cenário é uma parede rochosa, Marian entra pela esquerda, com expressão séria e olhar estático. Também em primeiro plano, em câmera baixa, uma gradação sonora acompanha sua entrada. Ainda parada à esquerda, sua cabeça se move para os lados, em ritmo semelhante ao do instrumental, como se estivesse se certificando de que não haveria ninguém por perto.

Retomando o olhar duro e com um riso ameaçador, a garota faz movimento de continuar em frente. Em câmera subjetiva pelo olhar de Marian, vê-se Mili de costas, apoiada em uma pilastra, perto do mar (Fig. 21). A câmera se aproxima, oferecendo ao espectador a sensação da movimentação da vilã. A trilha instrumental ganha ares de suspense. Em um plano geral, com câmera baixa, Marian é exibida entrando pela esquerda e seguindo na direção de Mili (Fig. 22). Em novo enquadramento, Mili é exibida em primeiro plano, com expressão inocente, e Marian se aproxima, movimentando o braço para empurrar a colega de orfanato.

As crianças aparecem correndo, brincando, e entram na frente de Marian (Fig. 23). A música de tensão é substituída pelos gritos e risos animados, além de efeitos sonoros

remetendo à diversão. Mili sorri e corre atrás das pequenas. Marian termina a cena com expressão frustrada. Bufando, ocupa o lugar de Mili, apoiando-se na pilastra (Fig. 24). A trilha sonora emite um efeito que alude ao fracasso de uma expectativa.

Figura 21 - Câmera subjetiva, pela visão de Marian, observando Mili.



Fonte: Chiquititas – capítulo 349. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2014, telev., son., color.

Figura 22 - Marian se aproxima de Mili, à beira do penhasco.



Fonte: *Chiquititas* – capítulo 349. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2014, telev., son., color.

Figura 23 - As crianças correm na frente de Marian e chamam a atenção de Mili.



Fonte: *Chiquititas* – capítulo 349. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2014, telev., son., color.

Figura 24 - Marian fica aborrecida por não ter conseguido realizar suas intenções.



Fonte: Chiquititas – capítulo 349. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2014, telev., son., color.

Diferentemente da funcionalidade da música, há momentos em que a imagem é que se torna comunicadora, com o acompanhamento da trilha sonora ou mesmo em silêncio. Algumas ações de Chiquititas são narradas com o uso dessa estratégia melodramática, especialmente em se tratando de situações agressivas ou pesadas, como foi com a morte de Sofia, a diretora do orfanato.

É noite e, em plano conjunto, as meninas estão dormindo no quarto coletivo. Ana acorda com luzes piscando na janela, ora azuis, ora vermelhas. Ajoelhando-se na cama, a menina abre a cortina. Em primeiro plano, o rosto de Ana é enquadrado olhando para fora. As luzes colorem a face preocupada da menina (Fig. 25). De volta ao plano conjunto, ela engatinha até a cama de Bia e tenta acordar a amiga: *“Tem uma ambulância lá fora”*. Em outro plano conjunto, as demais meninas acordam, quase que em sincronia. Mili questiona: *“O que está acontecendo, gente”*? Em outro plano, Bia e Tati estão na janela, também com expressão triste, encarando o que há do lado de fora. As luzes também colorem os rostos delas (Fig. 26). Elas decidem descer para saber o que aconteceu. Mili coloca a mão no peito e, com desespero, clama o nome de Sofia.

No salão do orfanato, Ernestina e Chico estão com pijama conversando com dois

paramédicos, constituindo o que se poderia chamar de quiasmo visual. Em outro plano de conjunto, as meninas estão na escada, enfileiradas, apoiadas no corrimão, como em uma gradação em clímax. Do outro lado da escada, revelado por outro plano conjunto, os meninos estão na mesma posição. Em um plano de conjunto mais aberto, a escada é exibida completa: as meninas, vestidas de rosa, à esquerda; os meninos, vestidos de azul, à direita. Mili desce correndo, pelo meio (Fig. 27).

No quarto de Sofia, a cama está vazia, em plano detalhe, e Mili surge abrindo a porta ao fundo (Fig. 28). Ela corre até a cama e fala “*Tia Sofia...*”, com os olhos marejados. Ela corre para fora, em um *fade out*. A cena retorna com um primeiríssimo plano em Binho, às lágrimas (Fig. 29). Em seguida, primeiríssimos planos mostram Cris, Rafa, Bia, Mosca e Ernestina chorando. Em plano conjunto, centralizando a escadaria, outros moradores do orfanato são flagrados na tristeza, praticamente estáticos, como em uma pintura. Um *zoom in* focaliza Mili ajoelhada, implorando a Chico para ele dizer que Sofia voltará. Chico, então, transforma em palavras o que o audiovisual registrou até o momento: “*A tia Sofia foi embora. A tia Sofia morreu*”. Os rostos são novamente registrados por mais alguns segundos, até o encerramento da cena.

Figura 25 - Ana percebe que há uma ambulância do lado de fora.



Fonte: Chiquititas – capítulo 45. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2013, telev., son., color.

Figura 26 - Bia e Tati confirmam a presença da ambulância.



Fonte: Chiquititas – capítulo 45. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2013, telev., son., color.

Figura 27 - Mili desce as escadas em desespero.



Fonte: Chiquititas – capítulo 45. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2013, telev., son., color.

Figura 28 - A cama de Sofia encontra-se vazia.



Fonte: Chiquititas – capítulo 45. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2013, telev., son., color.

Figura 29 - Binho (e as demais crianças) choram pela morte de Sofia.



Fonte: Chiquititas – capítulo 45. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2013, telev., son., color.

As luzes vermelhas e azuis, intercalando-se, constroem a imagem de uma ambulância, o principal emblema do acontecimento narrado. A ambulância, por si só, já é um prenúncio de situação trágica; diante da informação, trazida em capítulos anteriores, de que Sofia estava com a saúde bastante debilitada e acamada, cria-se uma alusão quase instantânea de que a razão de o veículo e dos paramédicos estarem ali é a diretora. A cama vazia, mais adiante, é o símbolo que endossa a morte da personagem.

As demarcações cênicas, os cuidados com os movimentos, as falas quase inexistentes parecem ser uma maneira encontrada para atenuar o falecimento, isto é, mostrá-lo de maneira menos direta. Esses recursos estilísticos caminham para o que poderíamos chamar de uma poética da morte na telenovela. Acerca desse fenômeno, observamos que o SBT tende a construir entrelinhas não apenas para empoleirar a narrativa, mas para atingir de maneira menos agressiva o seu público.

Considerações finais

É redundante afirmar que a ficção seriada brasileira tem fortes ligações com a estrutura melodramática; mesmo nos casos em que o realismo/naturalismo superam o sentimentalismo, é possível perceber a existência de um melodrama modernizado. No caso do SBT, no entanto, como pudemos perceber analisando *Chiquititas*, por mais que incluam alegorias nacionais e temas próprios do cotidiano brasileiro, a telepoética da emissora se mantém fiel às características do melodrama latino-americano, tão fortes nas radionovelas cubanas do passado e ainda presente nas telenovelas mexicanas contemporâneas.

Em termos de narrativa, é possível perceber o uso do desastre e da (auto)negação quando da formação do par romântico principal, além da presença de discussões familiares intensas, carregadas de ofensas e acusações em detrimento às defesas descaradas do vilão. Os conflitos sociais, ainda que levantem discussões do contexto em que a obra foi produzida, trazem temas universalizados, como violência urbana e diferenças de classes. Mesmo o *crossover*, inserindo um programa de auditório na diegese, passa a ser uma representação da identidade da emissora, reforçando um segmento do melodrama latino comum em produções audiovisuais.

Em termos de estilo, prevalecem os primeiros e primeiríssimos planos nas situações mais impactantes, como os momentos de conflito familiar e situações fatídicas ou melancólicas. O figurino é estereotipado com os uniformes, facilitando a identificação

dos personagens, mas ganha relevância quando contrastado com outros elementos da *mise-en-scène*, comunicando através da imagem antes do uso da verbalização, como no caso da cena do assalto. Alguns efeitos videográficos, como a montagem na passagem do Hino Nacional, parecem inicialmente minimizar a qualidade da obra, mas perdem destaque para o ufanismo – verdadeiro chamariz da cena em questão.

Por fim, é possível destacar, além da encenação enfatizando os dramalhões e da sonoridade embalando as situações de forma pleonástica, alguns traços de poético dentro do corriqueiro. Na cena da morte de Sofia, por exemplo, a construção que se faz com a iluminação, com as cores, com os enquadramentos e com a metáfora da cama vazia denotam a existência de fragmentos do poético, o que chamamos de “nuances poéticas”. Investigações acerca desse assunto ganham notoriedade nos estudos televisivos, pois demonstram que essa mídia tende a apresentar camadas mais profundas do que às que estão à primeira vista. Registramos, portanto, o desejo de avançar nesse assunto em pesquisas futuras.

Referências

ARISTÓTELES. Poética [séc. IV a.C.]. *In*: OS PENSADORES. **Aristóteles**. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 37-75.

BALLY, Charles. **Précis de stylistique**: esquisse d’une methode fondée sur l’étude du français moderne, Genebra: A. Eggimann, 1905.

BALLY, Charles. **Traité de stylistique française**. Paris: Klincksieck, 1909.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.

BOURROUL, Beatriz. 20 anos de Chiquititas e 20 fatos que você não sabia sobre a novela. **Quem acontece**, 28 jul. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/FkRjgZ>. Acesso em: 28 jan. 2019.

BUTLER, Jeremy G. **Television style**. Nova Iorque: Routledge, 2010.

BUTLER, Jeremy G. **Television**: Critical Methods and Applications. 2. ed. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2002

HENRIQUES, Claudio Cezar. **Estilística e discurso**: estudos produtivos sobre texto e expressividade. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

HERGESEL, João Paulo. **A comunicação televisiva em ritmo de festa**: a telepoética nas produções do SBT. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2019.

HERGESEL, João Paulo. Carrossel de sentimentos: melodrama na telenovela do SBT. **Fronteiras: estudos midiáticos**. Unisinos, São Leopoldo (RS), v. 19, p. 72-82, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/mqSpH2>. Acesso em: 18 abr. 2019.

HERGESEL, João Paulo. Os vídeos musicais como condutores de narrativa na telenovela do SBT. *In*: ENCONTRO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 10., Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2016. **Anais [...]**. São Paulo: SOCINE, 2017b, p. 519-525. Disponível em: <https://goo.gl/eStVh3>. Acesso em: 26 jan. 2019.

HERGESEL, João Paulo; FERRARAZ, Rogério. **Estilo SBT de comunicar**: análise de programas de auditório. Alumínio, SP: Jogo de Palavras; Votorantim, SP: Provocare, 2018b. (Coleção Comunicação, Cultura e Televisão).

HERGESEL, João Paulo; FERRARAZ, Rogério. Melodrama infantojuvenil na televisão brasileira: análise estilística de Carrossel (SBT, 2012-2013). **Conexão: Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul (RS), v. 16, n. 31, p. 201-222, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/qjGKj4>. Acesso em: 18 abr. 2019.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, v. 3, n.1, p. 21-47, 2009. Disponível em: <https://goo.gl/34Zd6W>. Acesso em: 22 nov. 2018.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Melodrama: o grande espetáculo popular. *In*: MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Plito e Sérgio Alcides. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 163-172.

MIRA, Maria Celeste. **Circo eletrônico**: Silvio Santos e o SBT. São Paulo: Edições Loyola; Olho D'água, 1995.

OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Funarte, 1992.

PUCCI JR. Renato Luiz; GOSCIOLA, Vicente; FERRARAZ, Rogério; MAGNO, Maria Ignês Carlos; SILVA, Gabriela Justine Augusto da; PERRI, Giulia; NASCIMENTO, Thais Carrapatoso. Avenida Brasil: o lugar da transmidiação entre as estratégias narrativas da telenovela brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013, p. 975-131. Disponível em: <https://bit.ly/2U1vDtI>. Acesso em: 22 nov. 2018.

SILVA, Giuliano Jorge Magalhães da Silva. Remakes em convergência: as narrativas das telenovelas infantojuvenis do SBT. In: CONGRESO ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS SOBRE CINE Y AUDIOVISUAL, 4., Facultad de Humanidades y Artes, de la Universidad Nacional de Rosario, 2014. **Actas [...]**. Rosario (Argentina): ASAECA, 2014. Disponível em: <https://goo.gl/afypZN>. Acesso em: 25 jan. 2019.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in Film and Television**. Cambridge (Massachusetts); Londres: Harvard University Press, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Gramática del Decameron**. Madri (Espanha): Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973.

¹ Pesquisador de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso). Sorocaba – SP, Brasil. E-mail: jp_hergesel@hotmail.com.