

As três fases do personagem Félix, de Amor à Vida, à luz do pensamento de Bakhtin

Guilherme Moreira Fernandes

Doutorando com Comunicação e Cultura pelo PPGCOM da UFRJ. Bolsista Capes.

E-mail: gui_facom@hotmail.com.

Resumo

Nosso objetivo é analisar o personagem Félix (Matheus Solano) da telenovela *Amor à Vida* (Rede Globo, 21h, 2013-14) de Walcyr Carrasco. Félix, um dos personagens mais ricos de nossa teledramaturgia, teve durante os oito meses de exibição da telenovela três fases bem marcadas, a primeira, em que era o vilão absoluto da trama e tentava alçar o posto de presidente do hospital San Magno, o segundo, mostra o personagem assumidamente homossexual, mais humano e exagerado em sua comicidade. O terceiro momento, o personagem é colocado como o mocinho da história. Analisaremos estas três fases à luz dos conceitos bakhtinianos para o estudo da linguagem e da estética, tais como autor/autoria e carnavalização. No campo metodológico, temos o objetivo de mostrar que embora o teórico russo não tenha se preocupado em refletir sob a linguagem televisiva, seu pensamento pode ser aplicado a essas análises.

Palavras-chave: Telenovela; Homossexualidade; Bakhtin.

Abstract

Our article has the goal to analyze Félix (Matheus Solano), a character from the telenovela *Amor à Vida* (Rede Globo, 9p.m., 2013-14) by Walcyr Carrasco. Félix, one of the richest characters from Brazilian teledramaturgy, had three well defined phases throughout the eight months of exhibition. At first, he was the absolute villain and sought for the position of president in San Magno hospital. Then, as an openly homosexual character, with more humane traces and comic to an extreme. Finally, in his third phase, Félix is depicted as a good guy in the story. We shall analyze these three phases enlightened by the concepts of Bakhtin on the study of language and aesthetics, such as author/authorship and carnivalization. On the methodology field, we aim to show that, although the Russian scholar did not worry on reflecting under the television language, his thinking may be applied to this analysis.

Keywords: Telenovela; Homosexuality; Bakhtin.

1. INTRODUÇÃO: A TELENVELA E A REPRESENTAÇÃO DA HOMOSSEXUALIDADE

Há mais de 60 anos o brasileiro se encontrou com um autêntico fenômeno de massas. A telenovela brasileira, herdeira cultural dos folhetins franceses e das radionovelas cubanas, é capaz de proporcionar verdadeiras catarses coletivas. A telenovela é tão vista como discutida. Lopes (2009) apresenta uma dupla categorização para a telenovela brasileira, além de narrar a nação, ou seja, de fazer com que o brasileiro se encontre e se reconheça nas tramas, este produto cultural também é tido como “recurso comunicativo”, assim importantes assuntos da pauta social ganham a telinha e é transposto para a sociedade.

Um dos assuntos de interesse social que é debatido cada vez mais - tanto no âmbito da telenovela, como também na esfera pública, - é a homossexualidade. Desde “Assim na Terra como no Céu”, telenovela de Dias Gomes exibida pela Rede Globo em 1970, personagens homossexuais estão cada vez mais presentes, e, em cada aparição, novos temas sociais emergem. Em pleno regime militar, sob ação da Divisão de Censura às Diversões Públicas (DCDP), a emissora carioca exibiu três personagens pertencentes ao núcleo protagonista que propuseram apresentar a homossexualidade de forma tímida e sutil. Assim foi com Conrad Mahler (Ziembinski) dá ousada telenovela policial de Bráulio Pedrosa “O Rebu” (1974-75). A homossexualidade de Mahler não foi problematizada na trama, mas o espectador mais atento sabia o real sentimento que o velho nutria ao protegido Cauê (Buza Ferraz). Lauro César Muniz, em “Os Gigantes” (1979-80) - aproveitando da ampla aceitação do seriado “Malu Mulher” (1979-80), concebido por Daniel Filho - quis apresentar outra imagem da mulher moderna. Diferentemente da prota-

gonista do seriado, a personagem principal da novela de Muniz - Paloma (Dina Sfat) - seria apresentada como o sujeito da ação, uma mulher imperfeita, mas forte. Sua ampla liberdade e sua condição bissexual seriam o suficiente para ela assumir um romance com uma mulher, tão livre como Paloma, trata-se de Renata (Lídia Bronchi). O romance, contudo, ficou apenas em meias palavras. (FERNANDES, 2012).

Bem diferente foi o personagem Inácio (Dennis Carvalho) da telenovela “Brilhante” (1981-82) de Gilberto Braga. Inácio vivia sob pressão de seus pais para casar-se e assumir a presidência da empresa da família. Contudo, o personagem não se interessava pelos negócios da família, preferia dedicar-se a sua verdadeira vocação, a de músico clássico. O personagem teve mais sorte do que as tentativas que o antecederam, pois conquistou o direito de estudar música e também o de ter seu *happy end* ao lado de um rapaz, trata-se de Cláudio (Buza Ferraz). (FERNANDES, 2012).

Com o passar dos anos, e também com a extinção do DCDP, a homossexualidade passou a ser discutida de forma mais ampla e mais aberta. Foi assim que Sílvio de Abreu deu vida aos jovens Sandro (André Gonçalves) e Jefferson (Lui Mendes) em “A Próxima Vítima” (1995), cuja orientação sexual foi discutida na esfera familiar e os personagens foram aceitos como tal. A mesma sorte não teve as lésbicas que o mesmo autor criou em sua telenovela seguinte: Leila (Sílvia Pfeifer) e Rafaela (Christiane Torloni) não foram aceitas pelo público de “Torre de Babel” (1998-99) e acabaram sendo limadas da trama. (MARQUES, 2003).

A partir dos anos 2000, especificamente após “Mulheres Apaixonadas” (2003) de Manoel Carlos, todas as tramas do horário nobre - com exceção de Caminho das Índias (2009 - de Glória Perez) - tiveram ao menos um personagem homossexual. Dentre eles, muitos tiveram amplos destaques narrativos. Por exemplo: as adolescentes Clara (Alinne Moraes) e Rafaela (Paula Picarelli) de “Mulheres Apaixonadas”; as jovens Jenifer (Bárbara Borges) e Eleonora (Mylla Christie) de “Senhora do Destino” (2005-06 - de Aguinaldo Silva) - que, inclusive conquistaram o direito à adoção; o jovem Júnior (Bruno Gagliasso) de América (2005 - Glória Perez), que

gerou polêmica por ter gravado um beijo - que não foi exibido - com o peão Zeca (Erom Cordeiro); e Bernardinho (Thiago Mendonça) em “Duas Caras” (2007-08 - de Aguinaldo Silva), que foi expulso de casa, viveu um triângulo amoroso que ainda contava com um “quarto elemento” e a fim casou-se perante toda a comunidade da Portelinha com o controverso Carlão (Lugui Palhares).

A segunda década deste século vai problematizar ainda mais a questão da homossexualidade nas telenovelas. “Insensato Coração” (2011) de Gilberto Braga e Ricardo Linhares traz, pela primeira vez, um núcleo homossexual. Personagens com as mais diversas características tinham como ponto de encontro um quiosque na praia de Copacabana. Do processo de *comme out*, passando pelo modo *queer*, a telenovela também discutiu a homofobia e o casamento gay. “Fina Estampa” (2011-12) de Aguinaldo Silva, deve grande parte do seu sucesso ao caricato mordomo Crô (Marcelo Serrado), com inclusive virou em 2013 um filme dirigido por Bruno Barreto. (BRANDÃO; FERNANDES, 2013).

Mesmo deixando de lado alguns personagens, chegamos à telenovela “Amor à Vida” (2013-14) que ficará eternamente marcada por ter sido a primeira trama do horário nobre da Rede Globo a exibir um beijo homoafetivo. O exemplo e o pioneirismo da trama repercutiram nas seguintes. Manoel Carlos, na telenovela “Em Família” (2014), também mostrou beijos homoafetivos por meio das personagens Clara (Giovanna Antonelli) e Marina (Tainá Muller). Já a telenovela “Império” de Aguinaldo Silva, discutiu o direito de permanecer, no âmbito social, no “armário”, ou seja, o direito de não revelar publicamente a homossexualidade. Nas duas últimas semanas do mês de setembro de 2014, o principal enredo desta telenovela girou em torno da bissexualidade de Cláudio (José Mayer), seu casamento com Beatriz (Susy Rêgo) - que sabe e aceita a orientação sexual do marido - e seu romance com o jovem Leonardo (Kleber Toledo). O colunista Téo (Paulo Betti) revela a bissexualidade de Cláudio e, com isso, causa diversos transtornos no âmbito familiar, expressados por meio da homofobia de seu filho Enrico (Joaquim Lopez). Cláudio e Leonardo terminaram

juntos. A trama seguinte, “Babilônia” (2015), de Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga também exibiu beijos homoafetivos protagonizados pelas personagens Estela (Nathalia Timberg) e Teresa (Fernanda Montenegro). A telenovela também mostrou o romance entre Ivan (Marcello Melo Jr.) e Sérgio (Claudio Lins).

2. “AMOR À VIDA” E OS TRÊS MOMENTOS DE FÉLIX

“Amor à Vida¹” conta a história da família Khory. O patriarca, César (Antônio Fagundes), dono do hospital San Marcos, sua esposa Pilar (Susana Vieira) e os filhos Paloma (Paolla de Oliveira) e Félix (Matheus Solano). No primeiro capítulo da trama deparamos com a insegurança de Paloma – a mocinha – e a vilania de Félix – seu principal antagonista. Também foi perceptível a rejeição de Pilar a filha e a de César ao filho. Um amplo conflito familiar foi apresentado. Nesta primeira fase da telenovela podemos perceber que Félix se comportava como um vilão. Contudo, diferentemente dos clássicos vilões de nossa teledramaturgia – másculos, fortes, viris, frios - Félix tinha um ar de comicidade e, também, não escondia sua homossexualidade, apresentada ao público logo na primeira semana do folhetim eletrônico, quando o vilão marca pela internet um encontro amoroso com “Anjinho” (Lucas Malvacini). Edith (Bárbara Paz), esposa de Félix, descobre e ameaça separar-se do marido, que, temendo uma rejeição ainda maior de seu pai, diz que retornaria ao “armário” e que “aquele pequeno desliz” não iria acontecer novamente.

Diversos foram os atos de vilania cometidos pelo personagem. No primeiro capítulo Félix rouba sua sobrinha e a joga em uma caçamba de lixo. Desvia dinheiro do hospital da família, com a intenção de abrir uma empresa de silicone industrial, é descoberto por um dos sócios – Atílio (Luís Mello) e trama o assassinato do contador do San Magno. O rapaz também chegou a aplicar pequenos golpes: a exem-

1 Exibida às 21h, pelo Rede Globo, de 20 de maio de 2013 a 1º de fevereiro de 2014, com 221 capítulos. Novela de Walcyr Carrasco. Colaboração de Daisy Chaves, Eliane Garcia, Daniel Berlinsky e Márcio Haiduck. Direção de André Barros, André Felipe Binder, Marcelo Travesso, Marco Rodrigo e Marcus Figueiredo. Direção geral de Mauro Mendonça Filho. Núcleo Wolf Maya.

plo da falsa promessa de investimento financeiro feito à dermatologista Amarylis (Danielle Winits), entre outros atos. O diferencial do rapaz aos grandes vilões de nossa teledramaturgia, especialmente das décadas de 1960, 1970 e 1980, está na comicidade – neste momento “quase” carnavalesca – do personagem. Tal fato fez com que o público tecesse uma comparação entre o personagem de Walcyr Carrasco com Carminha, personagem de Adriana Esteves na novela “Avenida Brasil” (2013) de João Emmanuel Carneiro. Em termos de repercussão, esta novela de Carneiro foi a que tem marcado esta década.

Félix - assim como os mocinhos de telenovela - também passou por momentos nada agradáveis. Ao descobrir que o marido ainda saía com o amante “Anjinho”, Edith com a ajuda da vilã Aline (Vanessa Giacomini), consegue fotos reveladoras do romance entre eles e mostra ao homofóbico César. Seu pai fica furioso e passa a mostrar um profundo desprezo. O personagem recebeu apoio de seus entes familiares – a irmã Paloma, a mãe Pilar, a avó Bernarda (Nathalia Timberg) e o filho Jhonatan (Thales Cabral). Os contornos discursivos de Carrasco proporcionaram uma reviravolta. Aline fica grávida de César, o que faz com que Pilar parta para um divórcio litigioso. Desta forma, as ações do hospital foram divididas entre os dois, o que faz com que finalmente Félix consiga seu objetivo mor de chegar à presidência do San Magno. Sua administração foi um desastre, o que fez com que ele colecionasse ainda mais inimigos. A grande marca do fim desta primeira fase do personagem é quando seu cunhado Bruno (Malvino Salvador), com a ajuda de César, consegue provas que Félix foi o responsável por jogar a própria sobrinha em uma caçamba de lixo. Diante de tal fato, Pilar, sua mãe-protetora, o expulsa de casa e do hospital. Félix se vê abandonado e rejeitado por todos.

O processo de arrependimento do personagem veio quando ele foi morar com sua antiga babá – Márcia (Elizabeth Savalla), a ex-chacrete Tetê Parachoque, para-lama – e passa a vender *hot dog* na popular rua 25 de maio. Esta foi a fase mais carnavalesca do personagem e com isso forte empatia foi criada com o público. Félix havia perdido sua empáfia, se mostrava verdadeiramente arrependido de

seus atos e se mostrava mais humano. Nesta época da trama, Valdirene (Tatá Werneck) havia viajado ao Rio de Janeiro com o intuito de conseguir uma vaga no reality show *Big Brother Brasil* e deixou sua filha Merijeyne aos cuidados da avó. Félix também passou a nutrir um amor por essa criança. Foi também nesta época que Félix conheceu Niko² (Thiago Fragoso) e se encantou pela doçura do rapaz. O mecânico Juscelino (Werles Pajero) cortejava o rapaz, contudo não chegaram a ter qualquer envolvimento amoroso.

Uma forte amizade nasceu entre Niko e Félix, contudo o chefe de cozinha não sabia exatamente qual era o ofício do ex-presidente do San Magno. Certo dia, Niko vai até à 25 de maio para comprar presentes de Natal para as crianças do orfanato de Jaiminho e se depara com Félix vendendo *hot dog* e vestido com uma cueca vermelha. Niko fica comovido com o fato e procura Pilar para explicar que o filho tinha realmente mudado. Pilar, embora não acreditasse na redenção do filho, acompanha Niko até à Rua 25 de maio e verifica que o filho realmente estava diferente.

Assim começa a terceira fase do personagem. Com o perdão de Pilar, Félix retorna à sua casa. Contudo, sem os mesmos privilégios de outrora. Inclusive, Pilar obriga o filho a pedir perdão e a confessar todas as suas vilanias. Ele assim o fez. Duas ações chamam a atenção nesta fase. O romance com Niko, que conquistou a audiência e fez o vilão se transformar em mocinho. Inclusive, quase 45% das cenas do último da trama contou com a presença do personagem. O casto beijo selado por eles no fim proporcionou um momento de catarse coletiva e casou mais impacto que o final destinado a Paloma. Outra marca do personagem nesta fase foi sua preocupação com o pai. Aline, já casada com César, o convence a morar em um local mais isolado e lá se viu livre para fazer suas armações. Aline foi responsável por fazer

2 No início da trama o chefe de cozinha Niko foi apresentado como companheiro do advogado Eron (Marcello Anthony). Os dois almejavam ter um filho. Com a ajuda da médica Amarylis eles fazem uma inseminação artificial. Amarylis, contudo, diz que o filho é de Eron e consegue fazer com que o advogado se separe de Niko e leve a criança (Fabrício) junto. O casal ainda tentava a adoção de Jaiminho (Kayky Gonzaga), contra a vontade da médica. Niko estava desolado por perder o companheiro e o filho. Após um teste de DNA é comprovado que Niko é realmente o pai de Fabrício e que o óvulo utilizado para a inseminação não era de Amarylis, mas sim de uma doadora anônima.

com que César ficasse cego e que tivesse um AVC no capítulo de fecho. Félix e Niko se mudam para a casa de praia da família e levam César junto. A cena final, baseada no filme “Morte a Veneza” de Luchino Visconti, mostra o perdão e César afirma que ama o filho. De certa forma, pensando no personagem como um todo, sua vilania na primeira fase se mostra justificada pela anulação que Félix sempre sofreu em relação ao pai.

3. BAKHTIN E OS ESTUDOS DE TELENÓVELA

O teórico russo Mikhail Bakhtin é um dos maiores pensadores do século XX. Seus estudos tiveram impacto em diversas partes do mundo, e no cenário brasileiro não foi deferente. Especialmente a partir da década de 1980, com tradução de diversos livros, Bakhtin tem sido estudado em diversas áreas. Sem perder de vista que Bakhtin é essencialmente um teórico da linguagem, vamos utilizar seu pensamento no universo da ficção seriada. Tal aproximação teórica não é uma novidade. No cenário internacional Robert Stam (2010) e Horace Newcomb (2010) já realizaram aproximações do pensamento bakhtiniano com a crítica midiática e a comunicação de massa, respectivamente. Ribeiro e Sacramento (2010) realizaram uma ampla recapitulação dos usos do teórico nos estudos de comunicação e advertem “é possível constatar, no entanto, que há – em especial no campo da comunicação – uma crescente banalização dos conceitos bakhtinianos em artigos, dissertações e teses que tentam aplicá-los na análise dos mais variados objetos” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 12). Os autores apontam que são os conceitos de “dialogismo” e “polifonia” os mais problemáticos e com usos redutores. De fato, são conceitos amplos, que vão muito além do “vozes em diálogo” ou “muitas vozes”. O conceito de “carnavalização” – que será utilizado por nós – segundo os autores, também tem sido utilizado de forma descontextualizada. Utilizaremos, neste estudo, além do conceito de carnavalização (Bakhtin, 2010a), o texto “O autor e a personagem na atividade estética” (Bakhtin, 2011).

A telenovela – principal produto da televisão brasileira – também já foi estudada sob o olhar de

Bakhtin, especialmente com a utilização dos conceitos de “gênero do discurso” e de “atividade estética”. Faz-se necessário, neste âmbito, resgatar o pensamento de Umberto Eco (2011) a respeito da mensagem televisual e dizer que a televisão faz uso – simultaneamente – dos códigos icônico, linguístico e sonoro³. Sabemos que a principal preocupação de Bakhtin é o código linguístico, contudo, metodologicamente, é complicado fazer dissociações destes códigos ao pensar em estudos de televisão (ou telenovela). Embora, comumente, os estudos de telenovela tem privilegiado apenas um dos códigos e não o conjunto deles. Outro problema metodológico nos estudos de telenovela que temos percebido é relativo ao recorte. Comumente uma telenovela tem mais de 200 capítulos e, por vezes, ultrapassa o número de 100 personagens (contando com eventuais participações especiais). Neste trabalho, concentraremos nossos esforços na análise de apenas um personagem, contudo pensaremos nos 221 capítulos da obra de Carrasco. Em relação aos códigos elencados por Eco, tentaremos fazer um uso combinado dos três, embora certamente os códigos icônicos e linguísticos vão se sobrepuser ao sonoro.

4. AUTOR E HERÓI EM AMOR À VIDA

Como já argumentamos, Félix foi o principal personagem na telenovela de Walcyr Carrasco, além do mais foi o personagem que mais sofreu uma “metamorfose” psicológica, tendo atitudes antagônicas, principalmente se levarmos em consideração a primeira e a terceira fase do personagem. É interessante observarmos os conceitos de autor-pessoa e autor-criador, defendidos por Bakhtin (2011) e observar a relação deles com a telenovela. Como autor (“o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo do personagem e do todo da obra”) (BAKHTIN, 2011, p. 10) podemos considerar tanto a criação linguística de Carrasco, como a criação icônica de Solano⁴. Entendemos o autor-pessoa

(elemento do acontecimento ético e social da vida) por a pessoa (Carrasco e Solano⁵, neste caso) per se, ou seja, ambos em sua individualidade e crenças, mas queremos chamar atenção é justamente para o autor-criador (elemento da obra) que na teoria de Bakhtin é quem dá forma ao objeto estético, assim fica mais fácil “aceitar” as modificações psíquicas e cognitivas apresentadas na obra, ou seja, a passagem, no âmbito do mesmo personagem, para as categorias éticas de “mau” e “bom”. Embora Carrasco e Solano sejam diferentes “autores-pessoa”, vamos tratá-los, no âmbito do autor-criador, como um só, ao entendermos que o personagem Félix é resultado de uma simbiose entre os dois.

De acordo com Faraco (2013, p. 39) “o autor-criador é, assim, quem dá forma ao conteúdo: ele não apenas registra passivamente os eventos da vida (ele não é um estenógrafo desses eventos), mas, a partir de uma certa posição axiológica, recorta-os e reorganiza-os esteticamente”. Entendendo o autor-criador como posição axiológica e como elemento significante da atividade estética, é a análise dele que passaremos a nos deter, sendo a leitura que fazemos de Félix o resultado da múltipla simbiose.

Nas palavras de teórico russo “a consciência da personagem, seu sentimento e seu desejo de mundo – diretriz volitivo-emocional concreta -, é abrangida de todos os lados, como em um círculo, pela consciência concludente do autor a respeito dele e de seu mundo” (BAKHTIN, 2011, p. 11). É fato que o personagem vive, como diz Bakhtin, se próprio modo cognitivo e ético e isto, no âmbito da teleficção, deve ser apresentado de forma verossimilhante: “o autor vivencia a vida da personagem em categorias axiológicas inteiramente diversas daquelas em que vivencia sua própria vida e a vida de outras pessoas” (BAKHTIN, 2011, p. 13).

Bakhtin (2011), prosseguindo nas considerações sobre o autor e a personagem, aponta que deve haver uma distância entre autor e personagem e que

5 Naturalmente Solano é um ator. A esse respeito Bakhtin (2011, p. 70) argumenta que a posição do ator é muito complexa do ponto de vista da relação entre autor e personagem. Acreditamos que se outro ator tivesse dado vida a Félix teríamos outro resultado final, por isso insistimos que a criação de Félix é resultado da simbiose entre Carrasco e Solano.

o autor deve encontrar um ponto de apoio fora da personagem. A telenovela, como obra aberta, exige uma dedicação absurda ao autor, além do mais, há a figura do receptor, que também pode ser considerado como autor, pois é ele quem dá o termômetro da atração televisiva. Esse conjunto de fatores pode fazer com que o autor perca esse ponto de distância necessária em relação ao personagem. O teórico russo expõe três casos em que essa perda da distância pode se fazer presente. Gostaríamos de chamar atenção ao terceiro ponto: “a personagem é autora de si mesma”, pois acreditamos que advém daí as características que demarcamos para estabelecer os três momentos de Félix. Intuímos isso graças às características dadas por Bakhtin ao dizer que

a diretriz volitivo-emocional concreta da personagem pode ser autorizada para o autor em termos cognitivos, ético, religioso – heroificação; essa diretriz pode ser desmascarada como pretendente indevida à condição de importante, e então teremos a sátira, a ironia, etc. Cada elemento concludente, transgrediente à autoconsciência da personagem, pode ser empregado em todas essas tendências (satírica, heroica, humorística, etc.). (BAKHTIN, 2011, p. 19).

De certa forma foi exatamente isso que aconteceu com Félix. Félix foi autorizado a viver uma ampla diretriz volitivo-emocional. Ao traçarmos um paralelo da apresentação do personagem ao fecho, vemos que cada elemento ético e estético vivenciado por ele faz sentido como um todo. Félix foi satírico e heroico sem deixar seu lado humorístico de lado. Talvez seu humor fosse uma forma de escapismo, desde sua condição sexual até seu relacionamento interpessoal, passando pela necessidade de reconhecimento e realização profissional. No âmbito da narrativa (textual e icônica) tudo fez sentido, mas se transpormos para o universo da realidade (e não do realismo) certamente teríamos problemas axiológicos estéticos – afinal temos que convir que a mesma pessoa que foi capaz friamente de deixar sua própria irmã, ao acabar de dar a luz, padecer em um banheiro público e abandonar sua sobrinha em uma caçamba de lixo, não seria capaz de apaixonar-se (a ponto de chamar de seu) por um garoto adotivo do cônjuge. Essas colocações não estão apenas no âmbito ético do personagem, mas no âmbito estético, pois se tratam da

representação do mundo na visão singular do personagem. Certamente a noção de “ética” para Félix não foi a mesma do princípio ao fim, mas as características estéticas permaneceram as mesmas, perfazendo um específico excedente da visão estética, pois cada personagem da narrativa pode fazer uma leitura bastante distinta do personagem. O mesmo vale para a audiência, a mesma que exigia uma punição na primeira fase, foi a mesma que aplaudiu seu *happy end*.

Tal feito foi possível graças ao elevado grau de tipicidade do personagem e a empatia ingerida por ele. Empatia, na visão de Bakhtin, é apresentando como o ato de

ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento. (BAKHTIN, 2011, p. 23).

Há dois distintos modos de entrar em empatia com Félix. Um, no universo dos personagens da ficção, sendo que boa parte deles desconheciam traços da sua personalidade. Acreditamos que apenas dois personagens, de fato, entraram em empatia com Félix. Primeiramente Tetê, possivelmente arrependida de der ajudado na denúncia daquele que ajudou a criar, teve que apreender a ler o personagem e o fazer retornar a alguns valores que ele tinha deixado de lado. Outro personagem foi Niko. Contudo a empatia mútua entre Félix e Niko foi responsável por uma entropia que transformou sensivelmente o personagem. A empatia de Félix para com Niko o fez repensar valores éticos que foram capazes de transformar sua personalidade. Como adverte Bakhtin, não estamos falando de ajuda, salvação ou consolação, mas sim de transformação.

O outro modo lembra em partes o processo de projeção descrito por Edgar Morin (1977), contudo de formas diferenciadas. Félix foi um “vilão” atípico, assim poderíamos pensar na vilã anterior (que inclusive o personagem vivido por Solano foi comparado a ela, como já dissermos), ou seja, na Carminha. É possível se projetar, nos termos de Morin, em um/a vilã/o,

3 Ver: Eco (2011, p. 374-381).

4 Naturalmente o processo é um pouco mais complexo, pois também envolve a figura dos diretores e dos editores e demais agentes do processo produtivo e criativo, contudo centraremos na figura do autor-escritor e do autor-ator.

contudo, geralmente, por outras características que não a cognitiva. No caso da empatia de Bakhtin, ela também acontece no viés ético, de tal maneira que para usarmos esse termo temos que pensar no todo do personagem e não em apenas algum fragmento. Um dos fatores que podemos apontar para a realização dessa empatia, que não deixa de ser um pacto de recepção, foi o processo de carnavalização do personagem (mais evidente na segunda fase), traço do acabamento plástico-pictural do personagem.

A riqueza de Félix (e também de Bakhtin) nos permitiria ainda colocarmos mais alguns pontos em debate, por ora vamos ficar apenas nestes e passar a pensar o personagem em sua principal característica, a carnavalização – fruto de sua tipicidade, que proporcionou elementos de empatia (com outros personagens e com o público [autor-espectador]) e, provavelmente, derivado do fato do personagem ser autor de si mesmo.

5. A CARNAVALIZAÇÃO DE FÉLIX

246 O conceito de carnavalização é traçado por Bakhtin (2010a) na obra “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais⁶”. Como expresso no título do livro, Bakhtin traz o conceito de carnaval num tempo e espaço definido. Ele não trata do processo, por exemplo, da espetacularização, ou outros comumente usados para a análise do carnaval na atualidade - e tão pouco compreende o carnaval como o período que antecede a quaresma, como em nossa cultura. Bakhtin (2010a, p.4) traça três formas principais da expressão da carnavalização: 1) ritos e espetáculos, tais como carnaval e peças cômicas; 2) obras cômicas verbais; 3) desenvolvimento de um vocabulário familiar e grotesco. De certa forma, Félix está contido nestas três formas. Pensando também nas três fases do personagem, como recurso didático, dividiremos o personagem nas fases: pré-carnavalesca, carnavalesca e pós-carnavalesca. Lembramos que a carnavalização para Bakhtin, como bem pontua Discini (2012), está ligado a visão oficial de inferno. Temos então a pri-

6 Na obra “Problemas da Poética de Dostoiévski”, lançada anteriormente, o teórico russo já assinalava o conceito de carnavalização. (BAKHTIN, 2010b).

meira fase como o pecado, a segunda como o acerto de contas e julgamento, e a terceira como a redenção.

O inferno carnavalizado, apresentado por Bakhtin como constituinte do sistema de imagens rabelaisianas, testemunha a permutação do alto e do baixo ou a lógica da inversão, própria à cultura popular: os grandes são destronados, os inferiores são coroados. Esse inferno confirma ainda dois princípios da literatura cômica popular, fonte de criação para Rabelais: o inacabamento de tudo e o que há e o dos baixos regenerados, porque regeneradores. (DISCINI, 2012, p. 55).

Pensemos então na trajetória do personagem. Félix havia conquistado o posto que sempre havia sonhado: ser presidente do San Magno. Sempre teve rejeição a tudo que remetesse o popular (não apenas no âmbito cultural). Em diversos momentos tentou boicotar projetos sociais do hospital (liderados, sobretudo, por Paloma). Era ríspido com todas as pessoas que não eram de seu nível social. Sempre externou hábitos eruditos, especialmente relativos à gastronomia. Após ser julgado e condenado por todos, Félix vive praticamente no inferno e adota um estilo de vida totalmente inverso ao que vivia. Seu confortável escritório foi substituído pela rua mais popular da cidade de São Paulo. Os refinados restaurantes outrora frequentados pelo rapaz foram substituídos para um carrinho de *hot dog*. As roupas de grife, por sua vez, deram lugar a fantasias. A cada dia de trabalho uma nova performance entrava em evidência e aos “berros” o rapaz gritava: “*Hot Dog do Félix!*”: era seu acerto de contas. As aparições de Félix podem ser entendidas como verdadeiros espetáculos em praça pública. Com o objetivo de chamar a atenção para a venda do *hot dog*, Félix utiliza o humor, tal qual Bakhtin chama a atenção para a primeira forma de expressão da carnavalização. Contudo, são nas duas características seguintes que o personagem pode ser melhor enquadrado.

Bakhtin, ao retratar as obra cômicas, chama atenção para a paródia. As atitudes de Félix também podem ser lidas como paródia. Já na primeira cena em que Félix e Márcia estão na 25 vendendo *hot dog*, a personagem de Savalla pede para “seu menininho” colocar uma flor vermelha no cabelo (característica da personagem dela) e assim chamar atenção para

o produto. Com o sucesso da rosa vermelha, outras indumentárias foram utilizadas pelo personagem. Uma das cenas mais marcantes foi quando Félix ganhou de Juscelino uma cueca vermelha e Márcia disse que ele deveria usá-la para vender *hot dog*. Em outra cena, Félix fez uma recriação de Papai Noel, contudo com as peculiaridades do nosso verão, além da vestimenta Félix ainda soava um sino dizendo “*Jingle Bell*”. Foi justamente neste dia que Niko soube que o amigo era um vendedor de *hot dog*. Reproduzimos abaixo algumas fotos de Félix atuando como vendedor.



Ao retratar a terceira forma de carnavalização, Bakhtin chama a atenção para as novas formas linguísticas e a mudança de sentido de certas palavras. Foi com esse intuito que o personagem surgiu na rua 25 de março. Félix gritava, criava neologismo, e se fazia comunicar remetendo ao grotesco. Inclusive, a forma grotesca de Félix chamou a atenção de outros vendedores que viram nele uma forma de concorrência “desleal”: “a linguagem familiar da praça pública caracteriza-se pelo uso frequente de grosserias, ou seja, de expressões e palavras injuriosas, às vezes bastante longas e complicadas” (BAKHTIN, 2010 a, p. 15).

Também podemos enquadrar Félix no que Bakhtin chama de realismo grotesco, exatamente pela característica corporal assumida pelo personagem de Solano, ou seja, os gestos exagerados, o grito e a vestimenta.

Findado o momento da carnavalização vem a regeneração e a reviravolta do personagem. Com o perdão de Pilar, Félix volta a morar em sua mansão e a receber uma mesada, não sendo mais necessário retornar a rua para vender *hot dog*. O ponto de partida para essa fase é a aproximação com Niko e o posterior romance entre os dois, com direito a inédita cena do beijo homoafetivo no horário. Félix

ficou mais humano e mais sensível, embora ainda continuasse com o humor grotesco que perdurou por toda a trama, com seus inúmeros bordões, sendo o mais famoso o “será que eu salguei a Santa Ceia”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo procuramos observar características apontadas por Bakhtin para analisar as características do personagem Félix de “Amor à Vida”. Certamente não esgotamos o assunto. Outros conceitos-chave na obra de Bakhtin poderiam ter sido aplicados, a exemplo dos conceitos de polifonia e dialogismo, centrais para a análise da telenovela, um produto híbrido que prima pela reprodução de arquétipos, muitos deles estudados pelo próprio Bakhtin na obra de Dostoiévski, cujo interior de cada personagem do literário russo pode ser percebido nos representados pela telinha. Um dos pontos fortes desta telenovela, em nossa opinião, foi a discussão da homofobia (FONSECA, 2013), especialmente reproduzida no âmbito familiar, por meio do embate entre Félix e César. A cena final, inspirada em um famoso filme italiano, também poderia ter sido nosso foco de análise. Os personagens de Walcyr tiveram mais sorte do que os do filme de Visconti, pois conquistaram seu *happy end*, aos moldes da cultura de massa da década de 1960.

Poderíamos também nos deter na homossexualidade do personagem e o modo como ele foi alçado ao posto de herói. Apesar de não termos utilizado conceitos de Bakhtin, já fizemos esse trabalho antes (FERNANDES, 2014). Enfim, teríamos múltiplas formas de trabalhar o personagem a luz deste grande teórico russo. A eleita por nós foi essa: trabalhar o processo criativo e o ato da carnavalização. Acreditamos que conseguimos atingir nossos objetivos e abrir caminhos para novas investigações sobre o tema.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara F. Vieira. 7ª edição. São Paulo: Hucitec, 2010a.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

_____. O autor e a personagem na atividade estética. In: *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 3-192.

BRANDÃO, Cristina; FERNANDES, Guilherme M. Na Fronteira: identidade, teoria *queer* e estética *camp* nas representações teledramatúrgicas. In: MUSSE, Christina F; SILVEIRA, Potiguara M. (orgs.). *Comunicação: redes, jornalismo, estética e memória*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013. p. 181-205.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2012. p. 53-93.

ECO, Umberto. Para uma investigação semiológica sobre a mensagem televisual. In: *Apocalípticos e Integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. 7ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 365-386.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e Autoria. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5ª edição. São Paulo: Contexto, 2013. p. 37-60.

FERNANDES, Guilherme Moreira. *A representação das identidades homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: uma leitura dos personagens protagonistas no período da censura militar à televisão*. 2012. 362f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

_____. A representação do protagonismo homossexual masculino nas telenovelas do horário nobre da Rede Globo: revivendo os amores de Inácio e de Félix. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 37, Foz do Iguaçu, PR. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2014.

FONSECA, Tiago. *Merchandising social na telenovela: a homofobia em “Amor à Vida”*. 2013. 99f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação,

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

LOPES, Maria Immacolata V. A telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*. Ano 3, nº 1, São Paulo: ECA-USP, 2009. p. 21-47.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. *Da esfera cultural à esfera política: a representação de grupos de sexualidade estigmatizada nas telenovelas e a luta por reconhecimento*. 2003. 197f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social) - Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX – o espírito do tempo*. Vol. 1: Neurose. Trad. Maura R. Sardinha. 4ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

NEWCOMB, Horace. Sobre aspectos dialógicos da comunicação de massa. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. (orgs.). *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p. 359-387.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. Mikhail Bakhtin e os estudos de comunicação. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. (orgs.). *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p. 9-34.

STAM, Robert. Bakhtin e a crítica midiática. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. (orgs.). *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p. 331-357.

Recebido em 22 de março de 2016.

Aprovado em 27 de abril de 2016.

A produção de sentido no videoclipe interativo: uma abordagem semiótica da construção narrativa da experiência The Johnny Cash Project

Carlos Henrique Sabino Caldas

Doutorando do curso de Pós-Graduação em Comunicação da Unesp, membro do GEA (Grupo de Estudos Audiovisuais) e do CPS (Centro de Pesquisa Sociosemiótica).

E-mail: carloscaldas@faac.unesp.br.

Resumo

O artigo analisa o videoclipe a partir de sua construção narrativa, observando como os recursos de produção presentes nos diferentes dispositivos de comunicação infoeletrônicos agem no processo de constituição de sua linguagem. Estruturados sobre as relações interativas possibilitadas pelas tecnologias digitais das mídias contemporâneas, pretende-se demonstrar como as estruturas narrativas são construídas em novos formatos de vídeos. Nesta perspectiva, realizar-se-á a análise da experiência de videoclipe interativo desenvolvida pelo diretor Chris Milk, “The Johnny Cash Project”, a partir do arcabouço teórico-metodológico da semiótica greimasiana.

Palavras-chave: Videoclipe interativo; narrativa; Semiótica.

Abstract

The article analyzes the music video from its narrative construction, observing how production resources present at the different infoelectronic communication devices act in their language formation process. Structured on the interactive relationships made possible by digital technologies in contemporary media, as it is intended to demonstrate the narrative structures are built in new music video formats. In this perspective, it will be held in the analysis of the interactive music video experience developed by director Chris Milk, “The Johnny Cash Project”, from the theoretical and methodological framework of greimasian semiotics.

Keywords: Interactive Music Video; narrative; semiotics.

Parte deste trabalho foi apresentado no XII Congresso da Asociación Latinoamericana de Investigadores de las Ciencias de la Comunicación, ALAIC, 2014, no Grupo Temático 14, Discurso y Comunicación.

1. INTRODUÇÃO

O videoclipe, enquanto produção audiovisual, sempre esteve ligado a contextos de forte influência das novas tecnologias de imagem e som, incorporando procedimentos do fazer artístico, mas, ao mesmo tempo, adentra-se no ambiente de mídia de massa com forte presença da lógica de mercado e venda de produtos. Assim como a videoarte e o cinema experimental e de vanguarda influenciaram sua configuração como produto midiático, observamos os recursos de produção presentes nos diferentes dispositivos de comunicação infoeletrônicos contribuindo na constituição de sua linguagem, criando experiências inovadoras nos modos de fruição e nas novas realidades de consumo. Nessa alteração na maneira de consumir e produzir os meios de comunicação observa-se que a interatividade é utilizada como um recurso das formas de produção e consumo da contemporaneidade.

Alterando a maneira de produzir e consumir vídeos, nos meios de comunicação, observa-se que a interatividade é utilizada como um recurso das formas narrativas e expressivas da contemporaneidade, mas agora na internet. Nesse sentido, à luz da semiótica greimasiana, este trabalho pretende lançar um olhar sobre os princípios semióticos da organização narrativa, observando os mecanismos de estruturação da narrativa e as questões enunciativas no videoclipe interativo The Johnny Cash Project, dirigido por Chris Milk. A seleção desse experimento foi motivada pela premissa de que esse videoclipe instaura uma nova prática na produção e fruição de vídeos, modificando as formas de consumo e possibilitando novas formas de produção de sentido na composição audiovisual interativa.