



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

DANIELA MARIA NAZARÉ DA SILVA CÂNDIDO

FOTONOVelas:
ESPAÇO DE CONTRUÇÃO DE SENTIDOS E AS LEITORAS
DOS ANOS 60 E 70

Londrina
2011

DANIELA MARIA NAZARÉ DA SILVA CÂNDIDO

FOTONOVELAS:
ESPAÇO DE CONTRUÇÃO DE SENTIDOS E AS LEITORAS
DOS ANOS 60 E 70

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção ao título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Joanilho

Londrina
2011

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central
da Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

C217f Cândia, Daniela Maria Nazaré da Silva.
Fotonovelas : espaço de construção de sentidos e as leitoras dos anos 60 e
70 / Daniela Maria Nazaré da Silva Cândia. – Londrina, 2011.
217 f. : il.

Orientador: André Luiz Joaquinho.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina,
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras,
2011.
Inclui bibliografia.

1. Fotonovela – Revista – Teses. 2. Histórias em quadrinhos – Teses.
3. Leitura – Mulheres – Teses. 4. Mulheres na cultura popular de massa –
Teses. 5. Leitura – Aspectos sociais – Teses. 6. Leitores e leitura – Teses.
I. Joaquinho, André Luiz. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de
Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 801:372.41

DANIELA MARIA NAZARÉ DA SILVA CÂNDIDO

FOTONOVELAS:
ESPAÇO DE CONTRUÇÃO DE SENTIDOS E AS LEITORAS DOS
ANOS 60 E 70

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção ao título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Luiz Joaquinho
UEL – Londrina - PR

Profa. Dra. Célia Regina da Silveira
UEL – Londrina - PR

Profa. Dra. Marta Dantas da Silva
UEL – Londrina - PR

Londrina, 25 de março de 2011.

Para as pessoas mais importantes da minha vida:

Carlos Nazaré da Silva, meu pai;

Maria Aparecida Pedro da Silva, minha mãe;

Carlos Nazaré da Silva Filho, meu irmão do meio;

Vinícius Nazaré da Silva, meu irmão caçula;

Weslei Roberto Cândido, meu marido;

Enzo Joppert Nazaré da Silva, meu sobrinho.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo agradeço a meu Pai que cuidou de mim durante toda minha trajetória de vida. Na área profissional, Ele me deu capacidade, inteligência e foi a minha frente. Pegou-me pela mão, abriu portas, ajudou-me a ultrapassar os obstáculos e fez das impossibilidades grandes oportunidades, abençoando-me por meio de pessoas por quem tanto tenho gratidão.

Não posso deixar de agradecer à UEL, pois foi a Universidade que me acolheu com muito carinho, dando-me um crédito de confiança. Apesar de não ser aluna desta Instituição desde a graduação, tenho uma enorme afeição pelo lugar que me deu a chance de realizar o meu grande sonho. Nesses dois anos de convívio com esta Universidade, fui presenteada com amigos preciosos que me ajudaram durante a difícil jornada de idas e vindas de Presidente Prudente a Londrina, seja numa simples companhia de viagem, seja no acolhimento e hospedagem, seja até mesmo nas dicas que pessoas mais experientes me davam nos momentos angustiantes de escolha para temas de artigos e trabalhos de conclusão de curso. Todos os momentos de encontros e bate-papos com os companheiros de disciplinas, nas cantinas e corredores do prédio de Letras, ficarão marcados para sempre em minha memória e no meu coração.

Tenho eterna gratidão pelo meu querido orientador André Luiz Joaquinho que depositou em mim total confiança. Não oscilou em me dar a oportunidade de ingressar no Programa de Mestrado, mesmo sem nunca ter me visto antes. Suas orientações desde a elaboração do projeto foram essenciais, pois a partir de suas ideias, nosso trabalho obteve características originais, despertando curiosidades ou até mesmo aguçando alguns debates a respeito do tema.

Agradeço ainda a Capes por ter me dado o privilégio de poder me dedicar exclusivamente aos estudos. Sem esse apoio, tudo seria mais difícil e complicado, pois exigiria de mim um esforço sem medidas para conciliar aulas, alunos, cadernetas, planos de ensino, reuniões de pais e planejamentos, com leituras, escritas, viagens e poucas horas de sono.

Minha família também faz parte de minha formação. Sem eles, eu não conseguiria nada. Desde a faculdade, meu pai se dedicou e investiu nos meus estudos. Durante a graduação, enquanto eu apenas estudava, era ele quem saía no sol quente para trabalhar e levar o sustento para mim e para minha família. Posso dizer que pelo menos

por dois anos, tive o luxo de estudar e não precisar trabalhar, simplesmente porque meu amado pai se encarregava disso, não me deixando faltar nada.

Minha mãe, sempre dedicada e carinhosa, por aguentar todos os meus períodos de nervosismo e estresse durante as semanas de provas de Graduação, entrega de artigos e elaboração de escrita da Dissertação, merece que eu divida meus títulos com ela. Meus irmãos, por quem tenho um amor incondicional, estiveram sempre do meu lado e desde o princípio torceram por mim.

Alguns amigos tiveram um papel fundamental nessa conquista tão importante da minha vida. Minha amiga Fabiana me passou seus conhecimentos de Língua Francesa. Cíntia “mostrou-me o caminho” da UEL e foi minha grande companheira de viagem. Compartilhou comigo medos, angústias, ansiedades, aflições, risadas, alegrias, ao mesmo tempo em que dividíamos um quatinho de pensão todas as noites de quinta para sexta-feira. Além de todos esses sentimentos e o mesmo quarto, eu dividia também meu orientador com minha grande amiga Nilce. Giovana Chiquim acolheu-me muitas vezes em sua casa, cuidando de mim como se fosse sua irmã. Nasceu assim, uma forte amizade que permanece até hoje. Devo a ela meus sinceros agradecimentos.

Tenho um grande carinho também pela senhora Neusa, a dona da pensão que me acolheu durante seis meses na cidade de Londrina. Jamais esquecerei seus cuidados de mãe, esperando-me com bolo fresquinho, café passado na hora. Sua hospitalidade fazia-me sentir segura em meio a tantas novidades, numa cidade estranha e numa época em que minha vida passava por tantas mudanças.

E uma pessoa que deixei por último, pois merece muito mais do que agradecimentos escritos num simples papel, foi fundamental para que eu conseguisse chegar onde estou. Meu marido, que antes de chegar a este “cargo”, foi meu professor. Ele começou me inspirando, pois quando o conheci, desejava ser uma boa profissional, assim como ele era. Depois que o tempo foi passando e nossos laços ultrapassaram as barreiras entre aluna e professor, Weslei, esse é o nome dele, continuou me ensinando e me mostrando os caminhos que eu deveria seguir para conquistar o que eu queria. Deixei, então, de engatinhar e passei a andar, mas ainda não consegui caminhar sem segurar a mão dele que até hoje me orienta e indica os livros que devo ler, palpita os temas que posso desenvolver, explica conceitos que minha pouca experiência não me deixa entender. Mas, ele sempre está disposto a me ajudar porque acredita em mim, na minha capacidade e quer ver-me crescer cada dia mais.

Termino agradecendo mais uma vez a Deus pela oportunidade de estar terminando essa importante etapa de minha vida. Somente agora colocando no papel a reflexão de tudo o que passei durante esses dois sofridos, porém prazerosos anos percebi o quanto sinto saudades dessa linda trajetória que me deixou marcas que doem muito pelo sofrimento prazeroso que este estudo me causou.

*[...] a quem sabe
mergulhar numa página
o trampolim se oferta.
Carlos Drummond de Andrade “Livreria.”*

CÂNDIDO, Daniela Maria Nazaré da Silva. **Fotonovelas:** espaço de construção de sentidos e as leitoras dos anos 60 e 70. 2011. 217f. Dissertação (Mestrado em Letras) _ Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

RESUMO

As revistas femininas que tinham como atração as histórias de fotonovelas eram lidas por milhares de leitoras nas décadas de 60 e 70. Este veículo de entretenimento é composto pela junção de diálogos e fotogramas dando a possibilidade para o leitor interpretar os sentidos e preencher as lacunas encontradas entre as fotografias. A partir desta afirmação, entende-se que o público que tem interesse por fazer uma leitura mais prazerosa, muitas vezes, buscando apenas uma diversão, não é mais considerado passivo como afirmavam os teóricos da Escola de Frankfurt. Alguns estudiosos voltam seus olhares para o receptor de “produtos da Indústria Cultural” afirmando que sua forma de produção é silenciosa e imperceptível, já que somente o próprio receptor tem conhecimento dos significados que constrói. Além disso, novos estudos afirmam que este público, que por um longo período foi considerado de massa, não é unívoco e homogêneo como se pensava, mas de maneira contrária, é heterogêneo e diversificado. Com base nessas considerações, esta dissertação tem como foco colocar em evidência o papel da leitora na construção de significados e demonstrar como cada enredo é confeccionado de forma diferente, embora em sua maioria, sejam baseados no amor romântico entre um casal apaixonado que luta até o fim da trama para se unir e, finalmente, obter o final feliz.

Palavras-chave: Fotonovelas. Revistas. Mulheres. Leitores. Quadrinhos.

CÂNDIDO, Daniela Maria Nazaré da Silva. **Strip cartoons: sense construction space and the women readers of 60 and 70 years.** 2011. 217p. Dissertação (Mestrado em Letras) _ Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011

ABSTRACT

The feminine magazines which had as attraction the strip cartoons stories were read by thousands of women readers in the decades of 60 and 70. This entertainment vehicle is composed by the junction of dialogues and *photogram* giving the possibility to the reader to interpret the senses and to fill in the gaps found among the photographs. Beginning from this assertion, it is understood that the public who has interest by doing a more pleasant reading, many times, looking for amusement only, isn't considered as passive as Frankfurt School theorists affirmed. Some studios turn their looks to the Cultural Product Industry's receiver affirming that its production form is silent and imperceptible, since only the own receiver has knowledge of the senses that he builds. Besides that, new studies affirm that this public, who for a long period was considered as mass, isn't univocal and homogeneous as it was thought, but in a opposite manner, it is heterogeneous and diversified. Based on these considerations, this dissertation has as a focus to put in evidence the woman reader's role in the sense construction and to show how each plot is conected in a different way, although in its majority, these plots are based on romantic love between passionate couple who fights until the end of the story to join each other and, finally, to get a happy end.

Keywords: Strip cartoons. Magazines. Woman. Readers. Cartoons.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I: CAMINHOS TEÓRICOS DE UMA LITERATURA À MARGEM DO CÂNONE: O CASO DAS FOTONOVELAS.....	22
Literatura e suas definições	22
As divisões estabelecidas por intelectuais.....	30
O leitor e o mercado editorial.....	37
A diversidade do público e a universidade da cultura	40
O fim das rupturas	43
Bourdieu e Chartier: leitura, leitores e produção artística	49
CAPÍTULO II: A PARTICIPAÇÃO DOS LEITORES NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS	53
As estratégias e habilidades dos leitores.....	53
O papel da imagem na interpretação dos enredos das fotonovelas	60
Comunicação entre editores e leitores	62
O público diversificado das revistas de fotonovelas	64
A contradição social: os valores presentes num período de luta por mudanças	77
CAPÍTULO III: PERSONAGENS FEMININAS: O AMOR E A REPRESENTAÇÃO NAS TRAMAS DE FOTONOVELAS.....	88
O amor e as produções para o grande público	88
A dúvida, o amor e a felicidade	97
A heroína, o sacrifício e o amor.....	107
A heroína, a renúncia e o amor	114
A heroína e os sonhos versus outra heroína e o amor	124
Suspense e morte versus morte e amor.....	135
A heroína, a solidão e o amor	145
O amor entre a realidade e a irrealidade	157
O passado, os heróis e o amor.....	179

CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
REFERÊNCIAS	200
ANEXOS	204
Anexo A - <i>Claudia</i> - setembro de 1970	205
Anexo B - <i>Claudia</i> - junho de 1972	206
Anexo C - <i>Claudia</i> - julho de 1972.....	207
Anexo D - <i>Claudia</i> - abril de 1973.....	208
Anexo E - <i>Sedução</i> – 1961.....	209
Anexo F - <i>Capricho</i> – fevereiro de 1962.....	210
Anexo G - <i>Grande Hotel</i> – novembro de 1963	211
Anexo H - <i>Capricho</i> – junho de 1964	212
Anexo I - <i>Capricho</i> – julho de 1965	213
Anexo J - <i>Capricho</i> – janeiro de 1966	214
Anexo K - <i>Capricho</i> – janeiro de 1967	215
Anexo L - <i>Capricho</i> – janeiro de 1973	216
Anexo M - <i>Capricho</i> – janeiro de 1974	217

INTRODUÇÃO

As fotonovelas tiveram grande expansão na Itália do segundo pós-guerra, mais especificamente em 1946¹, momento em que houve um significativo crescimento da imprensa feminina. Até este período, segundo Luisa Passerini, apenas um quarto das mulheres assistiam televisão, sendo o rádio o meio de comunicação que elas mais se interessavam.

Nesta época, havia um grande número de mulheres não alfabetizadas, o que pode explicar um pouco mais o sucesso das fotonovelas, pois como usavam a imagem para compor suas histórias, também poderiam circular entre o público iletrado. De acordo com Passerini, as fotonovelas apresentam uma inovação, que a estudiosa chama de hibridismo, havendo a combinação das técnicas de cinema, uma vez que elas são construídas por fotos, mesclando o texto escrito com o imagético, o que dava uma dinamicidade às ações, semelhante à impressão tida pelo telespectador diante da tela de cinema. Embora, a princípio, as gravuras que acompanhavam os diálogos fossem desenhadas, elas já constituíam um importante elemento na interpretação da história.

Além disso, a autora comenta que as fotonovelas estavam enxertadas na tradição do folhetim. As estratégias para prender o leitor eram próximas aos enredos melodramáticos, cheios de histórias de amor e dificuldades a serem superadas pelos heróis desses romances. Ainda segundo a autora, o fato de as fotonovelas serem estruturadas por meio de diálogos combinados com fotos, também facilitava que alguém lesse para pessoas analfabetas, pois as imagens ajudavam-nas a acompanhar os enredos.

O interessante, porém, é saber que desde o surgimento das fotonovelas, suas gravuras e seus enredos contaram com a participação dos leitores. Segundo Passerini, a fotonovela fazia o papel comunitário que a televisão passou a fazer mais tarde, pois os alfabetizados eram escalados para ler seus diálogos em voz alta enquanto os que sabiam ler pouco ou nada, como por exemplo, as anciãs, acompanhavam as histórias por meio das gravuras². Somente mais tarde suas leituras passaram a ser silenciosas e individuais, no entanto, sem uma totalidade de público (PASSERINI, 1991, p. 398).

¹ Na Itália, o fenômeno da fotonovela foi tão grande que mereceu um documentário de Michelangelo Antonioni denominado *L'Amorosa Menzogna* (“A mentira amorosa”), (1950). Além disso, um filme contando o mundo das fotonovelas com o título de “Sceicco Bianco” foi produzido por Federico Fellini. (1952) Bepi Vigna – Il fotoromanzo in www.hybricomics.com/hybricomics/funetti.php?action=fotoromanzo

² Na pequena autobiografia alencariana *Como e porque sou romancista*, o autor narra que lia os romances folhetins para as mulheres de sua família. Também na chegada do trem, alguém com voz mais potente lia a todos o novo episódio que fora publicado no jornal. De certa maneira a fotonovela herda esta prática dos romances folhetins do século XIX. Chama a atenção o fato de o número de alfabetizados não ser tão grande quando

Desta forma, pressupõe-se que mesmo as leitoras que sabiam ler pouco ou nada, realizavam a leitura a partir das histórias que escutavam os outros contar, tendo assim, a possibilidade de fazer suas próprias leituras ao ter contato com as imagens relacionando os diálogos ouvidos com as imagens, além de acrescentar seus conhecimentos individuais.

Ao se saber que as fotonovelas são, como afirma a autora, “enxertadas no romance de folhetim”, supõe-se que as mulheres têm certa preferência por leituras sentimentais, isso explica também o grande interesse que elas alimentavam pelas fotonovelas, já que são produções com características semelhantes às desses romances seriados.

Passerini comenta uma pesquisa sobre os mecanismos psicológicos que justificam a predileção das mulheres pelos romances de amor e a investigadora Janice Radway descobriu que não se deve relegar às leitoras a função de passividade, pois: “[...] os textos são escolhidos, comprados, concebidos e usados por pessoas que investem nessas acções as suas necessidades, os seus desejos e as suas estratégias interpretativas [...] (RADWAY *apud* PASSERINI, 1991, p. 399-400).

Com base em algumas dessas ideias, constituem o *corpus* do presente trabalho as revistas de fotonovelas da década de 1960 e 1970. Tem-se como objetivo trazer a lume o papel de construtora de sentidos pelas leitoras que tinham atração pelas histórias em quadrinhos acompanhadas por fotografias. Este tipo de ficção começou a fazer parte da composição de algumas revistas voltadas para o público feminino a partir da década de 1950.

Torna-se importante destacar que a clientela feminina foi alvo da imprensa desde o século XIX. De acordo com informações veiculadas pela Editora Abril, as revistas femininas se multiplicaram no referido século e traziam em seus conteúdos assuntos relacionados aos afazeres domésticos, modas, além de instruções de como tirar um molde, fazer um bordado, etc.

Consoante com as informações da Editora Abril, são quatro as grandes revistas femininas americanas deste período que chegaram a completar mais de cem anos: *Harpers Bazaar* (1867), *Ladys Home Journal* (1883), *Good Housekeeping* (1885) e *Vogue* (1892). Embora, a primeira produção brasileira direcionada especialmente à mulher tenha sido *O Espelho Diamantino: Periódico de Política, Literatura, Bellas Artes, Theatro e Modas* lançada em 1827, não teve grande tempo de vida, pois sua produção foi finalizada um ano depois, bem diferente da trajetória das citadas revistas estadunidenses.

surgem as fotonovelas, o que demonstra a situação de atraso cultural. Brasil, cuja população ainda dependia de leitores para aqueles que não tiveram acesso à alfabetização.

Dulcília Buitoni faz um panorama dos importantes Jornais surgidos para o público feminino, no século XIX. *O Jornal das Senhoras* (1852-1855) que abordava assuntos de moda, literatura, belas artes, teatro e crítica parece ter sido o primeiro periódico a ser redigido por uma mulher. Porém, não se sabe quem realmente foi a redatora, pois duas são citadas: Joanna Paula Manso de Noronha e Violante Ataliba Ximenes de Bivar e Velasco. Outras publicações foram: *Recreio do Bello Sexo* (1856) que tratava de temas de modas, literatura, belas artes, teatro; *O Espelho* (1859-1860) tendo Machado de Assis como colaborador e tratava de literatura, arte, moda e indústria. Com os mesmos assuntos, surge a revista semanal *A Primavera* (1861), já *O Bello Sexo* (1862) tinha como objetivo a orientação religiosa da mulher, sua redatora-chefe foi Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar e *A Bella Fluminense* (1863-1864) que foi um jornal dedicado a todas as classes da sociedade (BUITONI, 2009, p. 41).

Outra publicação importante do século XIX, que também tinha um repertório voltado para o público feminino, foi. *O Jornal das Famílias* (1863-1878) editado pela Garnier, que de acordo com Dulcília Buitoni, teve como colaborador Machado de Assis. Segundo Maria Helena Bastos, tratava-se de uma revista quinzenal e era vendida por assinatura. Por isso não foi possível saber com precisão o índice de vendagem. Presume-se, porém, que teve grande circulação, pois a pesquisadora identificou sua distribuição em várias províncias brasileiras, além de ser também distribuída em Portugal e na França (BASTOS, 2002, p. 180).

Ainda de acordo com a autora, *o Jornal das Famílias* se inspirava nas revistas publicadas na França. Assim, assemelhava-se nos conteúdos e nas gravuras que abordavam temas sobre moda, textos de instrução sobre história, literatura, belas artes, educação, higiene e publicavam romances de folhetim. Bastos afirma que os romances e novelas ocupavam o lugar central na proposta editorial do *Jornal das famílias* e estes eram destinados ao público-leitor feminino (BASTOS, 2002, p. 183).

A partir do levantamento de Dulcília Buitoni, *O Domingo* (1873-1875) foi um jornal literário e recreativo. *O Sexo Feminino* (1875-1877) redigido por Francisca Senhorinha da Mota Diniz era composto por matérias que demonstravam o caráter comprometido da redatora que defendia os direitos da mulher. Depois de um ano foi lançado o *Jornal das Moças* (1876) e *O recreio das Moças* (1877). *O echo das Damas* (1879-1880) foi propriedade de Amélia Carolina da Silva e Cia; *A Estação* (1879-1904), um jornal ilustrado para a família. *A Mãe de Família* (1879-1888) abordava temas sobre a educação na infância e da higiene familiar. O jornal *A família* (1889-1897) foi publicado em São Paulo,

por Josephina Alvares de Azevedo que era feminista e defendia a emancipação da mulher. Francisca Senhorinha da Mota Diniz, também feminista, foi redatora de um periódico quinzenal *O quinze de Novembro do Sexo Feminino* (1890-1896). Neste mesmo ano foi lançado *O Jornal das Damas* (1890) que desde o primeiro número se caracterizou como literário e recreativo. Com uma tendência feminista *A mensageira* (1897-1900) foi fundada por Presciliana Duarte de Almeida. Educativo e voltado às jovens brasileiras também publicou-se *Álbum das Meninas* (1898) dirigido por D. Anália Franco (BUITONI, 2002, p. 43, 44, 45).

Dulcília Buitoni afirma que estes jornais, mesmo sendo voltados para o público feminino, não eram inteiramente dedicados à mulher. Além disso, estas publicações não passavam de dezesseis páginas. Somente, então, no século XX surgiu em São Paulo, a *Revista Feminina* (1914-1935) fundada por Virgília de Souza Salles, explorando mais a potencialidade de seu público, tratando de temas de artes, letras, modas, poesias e contos, alcançando a tiragem de 30.000 exemplares. Embora sua concentração maior tenha sido na capital em que foi produzida, sua distribuição percorreu todo o Brasil (BUITONI, 2002, p. 56).

A autora afirma que no Rio de Janeiro, *O Cruzeiro* (1928) já dava sinais de uma revista com estratégia comercial. Apresentava reportagens, fotos, ilustrações desenhadas, anúncios e textos criativos. A revista *Ilustração Brasileira* (1922) apresentava artigos históricos, fotos de senhoras da sociedade e foi caracterizada como um dos produtos mais luxuosos editados no Brasil. Um pouco mais adiante, surgiu a *Revista Paulistana* produzida por Guilherme de Almeida, que tinha como indicação os temas de artes, moda, sociedade, teatro e cinema (BUITONI, 2002, p. 65-66).

Na década de 1930, o jornal que mais se voltou ao público feminino, de acordo com Buitoni, foi *Reacção* (1931) dirigido por Vicentina Soares. Surgido na cidade de São Paulo, publicava artigos de moda, culinária, bordados e variedades. Ainda seguindo o cronograma de Dulcília Buitoni, pode-se verificar que já na década de quarenta *A Revista da Semana*, editada no Rio de Janeiro desde o início de século anterior, começa a decair, enquanto *O Cruzeiro* acompanha a evolução do tempo e continua no mercado.

De acordo com a pesquisadora, a revista *Carioca* pode ser considerada uma precursora das atuais revistas de fofocas de televisão, pois suas páginas além de serem compostas por reportagens, continham fotos de flagrantes nacionais, sendo abordado como assuntos principais, o rádio e o cinema. Buitoni afirma que na segunda metade da década de quarenta, *Grande Hotel* (1947), publica pela editora Vecchi, a primeira fotonovela no Brasil.

Esta, como afirma a autora, ainda não era a “verdadeira fotonovela”, pois seus quadrinhos eram desenhados. Somente em 1951, a primeira versão com foto é publicada pela mesma revista (BUITONI, 2002, p. 89, 90).

Para Buitoni a primeira revista de fotonovela, no Brasil, foi *Encanto* (1951), publicada pelas Artes Gráficas do Brasil, pois *Grande Hotel* da editora Vecchi começou em 1947 a publicar romances, porém em quadrinhos desenhados. (2002, p. 98) Mais tarde, a editora Abril lança a revista *Capricho* (1952), que de acordo com a pesquisadora, já em seu primeiro número, vendeu cerca de 26 mil exemplares. Nesta fase, a revista era pequena (14 x 19 cm), quinzenal e foi a primeira a publicar histórias completas de fotonovelas. A partir de seu oitavo número de publicação aumentou de tamanho (20,5 x 27,5 cm), tornou-se mensal e a vendagem subiu para 100 mil exemplares, chegando a 240 mil no ano seguinte e no final da década de cinquenta chegou a vender 500 mil exemplares. *O Cruzeiro* que já havia atingido a venda de 500 mil exemplares ganhou uma forte concorrente: *Manchete* (1952) lançada pela Bloch. Mais adiante, a mesma editora coloca no mercado a revista de fotonovelas *Sétimo Céu* (1958) (BUITONI, 2002, p. 98-99).

Em algumas revistas como *Capricho* e *Grande Hotel* já da década de 1960, encontram-se nas capas, informações sobre o número de exemplares confeccionados, podendo-se ter uma base sobre o índice de circulação que o produto tinha no País. Numa *Grande Hotel* de setembro de 1963, foram publicados 201.000 exemplares. Em outubro do mesmo ano, 203.000. Em março de 1960 a tiragem da revista *Capricho* atingiu 516.300. Em maio do mesmo ano, 519.000 e em outubro 523.000. Em fevereiro de 1961, 548.000. Aumentando em março para 552.000. Em fevereiro de 1962, 547.000. Alguns meses depois repetia o número de 547.000. Em junho de 1964, 502.300 exemplares foram confeccionados. Numa edição de seis de outubro foram publicados 184.000, enquanto em outra, do dia vinte do mesmo mês, chegou ao mercado com 180.000 exemplares.

Nos mesmos anos de 1960, afirma Dulcília Buitoni, que a revista *Claudia* da Editora Abril representa a mulher dessa década. Para ela, o alvo a ser atingido era a mulher casada de classe média urbana. Seus temas variam entre os tradicionais, dicas de moda, beleza, saúde; e uma variedade de seções voltadas às leitoras mais sofisticadas.

Na década seguinte, ocorre o auge do consumo das revistas brasileiras (BUITONI, 2002, p. 114). Dulcília comenta que nessa época *Claudia* e *Desfile* são verdadeiros catálogos de mercadorias. Com a necessidade de diversificação de produtos, devido ao aumento da sofisticação de vida nas grandes cidades, surgem revistas independentes como: *Casa Claudia*. Outra revista voltada para a alta sociedade citada pela

pesquisadora é *Vogue* lançada em 1975. Neste mesmo ano, nasceu *Carícia*, uma pequena revista de fotonovela que tinha o sexo como foco, pois além das fotonovelas, era também composta por seções que tratavam abertamente sobre questões sexuais. Voltada para a mulher adulta, que se preocupava pouco com as atividades domésticas, havia no mercado a revista *Nova*.

Devido ao grande sucesso entre as mulheres, especialmente nas décadas de sessenta e setenta, as revistas de fotonovelas foram escolhidas como objeto de estudo deste trabalho. Para a análise, foram eleitas três revistas diferentes: *Capricho*³, publicada pela Editora Abril; *Grande Hotel*, pela Editora Vecchi e *Sedução*, pela Editora Ersol. Os enredos selecionados, em sua maioria, foram extraídos da primeira pela dificuldade de encontrar exemplares de outras revistas que publicaram fotonovelas no período estudado. A publicada pela terceira editora, por exemplo, foi a única disponível⁴. Porém, será importante destacá-la, pois sua fotonovela pode ser vista como uma meta-ficção, podendo relacioná-la com as teorias que serão discutidas no decorrer deste trabalho.

A revista *Sedução*, publicada em 1961, tem a capa colorida com a foto de uma moça japonesa e um anúncio avisando ao leitor de que este número apresentaria três fotonovelas completas.

Desta forma, a edição dessa revista se caracteriza de forma diferente das outras escolhidas neste trabalho, pois sua composição é basicamente centrada em histórias de fotonovelas que são introduzidas por algumas propagandas de vendas de terrenos, dicas de moda para a estação da primavera, educação alimentar, receitas de dietas para combater a enfermidade, uma reportagem de uma famosa cantora americana e logo após é apresentado um enredo seguido do outro.

Entre a primeira fotonovela e a segunda, encontram-se propagandas incentivando o leitor a participar da promoção de uma rádio carioca e há também uma longa reportagem dando conselhos de como as mulheres deveriam se comportar para conseguir êxito no casamento, várias receitas; recomendações de como o público feminino deveria fazer para manter uma boa postura e a divulgação de cursos por correspondência.

Propagandas semelhantes reaparecem entre as duas últimas fotonovelas, pois são apresentados aos leitores alguns cursos por correspondência, além de produtos

³ As revistas *Capricho*, que fazem parte do corpus da dissertação, foram mais acessíveis, pois compõem o acervo da UEL - Universidade Estadual de Londrina.

⁴ A revista *Sedução* foi encontrada num sebo da cidade de Ribeirão Preto-SP. Não foi encontrado nenhum registro deste material em outros estudos. Devido a isso, pressupõe-se que esta produção teve um pequeno número de venda.

cosméticos para cuidar da pele, aumentar e reafirmar o busto; uma lista de produtos de beleza, dicas de moda de tricô e enfim, a divulgação de um plano para compra de onze volumes do melhor das obras de Machado de Assis.

A revista é encerrada com uma seção reservada para os leitores se corresponderem entre si, propagandas de uma espuma cremosa para lavar os cabelos; cursos por correspondência, horóscopo e um artigo dando dicas para as mulheres identificarem quando estão realmente apaixonadas.

Nesta mesma linha, *Capricho* e *Grande Hotel* publicaram revistas de fotonovelas, sendo que algumas delas foram escolhidas para análise neste trabalho. Estas são confeccionadas de forma bem semelhante, já que ambas utilizam os mesmos artifícios nas histórias de fotonovelas e nos temas tratados.

Assim, estas revistas tinham, da mesma maneira que a descrita anteriormente, a capa colorida, com a fotografia do rosto de uma mulher e a divulgação do título da fotonovela. Apresentavam também outras atrações e reportagens que poderiam despertar o interesse da leitora.

As publicações tanto dos anos de 1960 quanto as dos anos de 1970 tinham, geralmente, o mesmo formato e apenas variavam os temas desenvolvidos. Era muito comum ser apresentado um conto na primeira página da revista e sua continuação muitas páginas depois, avisando-se ao leitor no final da primeira parte da história. Não raro, mais de um conto era apresentado numa mesma edição. Era possível encontrar ainda dicas de comportamento feminino dadas pelas conselheiras das editoras que, muitas vezes, respondiam às perguntas dos receptores.

Ademais, estas produções continham entrevistas com celebridades internacionais e, muitas vezes, a reportagem principal era feita com os galãs de fotonovelas, dando à leitora a oportunidade de conhecer um pouco da vida pessoal de seu ator preferido, suas qualidades, defeitos, opiniões e preferências.

Algumas dicas de moda, beleza, asseio pessoal, cores, cortes de cabelos, culinária, receitas, cuidados com o bebê, produtos para emagrecer e crescer eram passados à leitora que era atingida em seus mais variados papéis, seja como mãe, seja como esposa, seja como mulher independente destas funções sociais que lhe eram atribuídas pela sociedade. O conselho para enfrentar o dia-a-dia também era transmitido por meio do horóscopo.

No meio das revistas havia as histórias de fotonovelas e nos seus intervalos surgiam algumas propagandas de cursos por correspondência, produtos de beleza, colônias masculinas, sabonetes, pomadas para assaduras, amido de milho acompanhado com uma

receita, sabão para lavar roupas, discos de música popular e até mesmo dos enredos que seriam publicados nas semanas posteriores.

A partir de meados da década de 1960, embora as publicações usassem temas parecidos para atingir o público feminino, as ilustrações foram mudando, pois as dicas de beleza, que a princípio, tinham a companhia de poucas figuras, passaram a ser acompanhadas por fotografias em preto e branco de modelos vestidas com roupas da moda e, mais tarde, essas se transformaram em fotos coloridas.

As capas também sofreram algumas modificações, pois as modelos que retratavam as mulheres reservadas da década de 1960 deram lugar às jovens extrovertidas da década de 1970, combinando com os temas tratados em suas respectivas épocas que como será abordado adiante, aos poucos ou somente no período de setenta, começaram a se discutir nas revistas femininas, quando passou a se ressaltar questões que abordavam a liberdade da mulher.

De uma forma geral, pode-se verificar que na introdução de cada fotonovela, independente da editora ou da época publicada, as revistas selecionadas como *corpus* deste trabalho incluem uma ficha técnica que varia de acordo com cada episódio. Essa é uma característica comum destas publicações, pois a autora Angeluccia Habert, semelhantemente, afirma que no início de cada fotonovela por ela estudada (*Grande Hotel*, *Sétimo Céu* e *Capricho*), são apresentados os nomes dos técnicos que contribuíram para realizar cada produção. Porém, não há uma norma rígida para o cabeçalho das fotonovelas, pois nem sempre são ressaltadas as mesmas funções, ou seja, em algumas revistas, apenas os intérpretes são mencionados, em outras é colocado em evidência o nome do diretor, ou do fotógrafo ou do argumentista (HABERT, 1974, p. 73).

Pensando na forma em que estas revistas eram produzidas e considerando o seu público alvo, sabe-se que por muito tempo, de acordo com a visão de Adorno, este tipo de publicação foi situado como um produto da “Indústria Cultural”. Porém, ao levar em conta estudos mais recentes, entende-se que esta expressão se tornou antiquada e passou a ser encarada como um paradoxo.

Segundo Kentor, o termo em questão é visivelmente marcado por um determinado dicionário de português como obsoleto: “Um dicionário de português contemporâneo marcaria a expressão *deles*, aquela indústria cultural, como obsoleta” (KENTOR, 2009, p. 19).

Além disso, o mesmo estudioso ainda afirma que, assim como o “*fogo frio* de Shakespeare, a *permanência fugitiva* de Quevedo, os *anões gigantes* de Vitor Hugo, a

abundância pobre de John Donne, o *sol negro* de Baudelaire, a *dor prazerosa* de Spencer, o *pálido fogo* de Nabokov, *humildemente audacioso* de Oliver Swift” são junções contraditórias, a *Kultureindustrie* (Indústria Cultural) de Adorno também é. (KENTOR, 2008, P. 20) Para Kentor, esta locução (Indústria Cultural) não combina, pois tenta fazer a união entre indústria e cultura, sendo definitivamente incompatíveis:

[...] a locução está fragilmente preparada para emitir seu pulso epigramático: uma unidade forçada daquilo que é incombinável, a junção triturante de cultura e indústria, compactados em um estado de conflito (KENTOR, 2008, p. 20).

Partindo de estudos recentes como de Kentor e considerando arcaica a expressão cunhada por Adorno e Horkheimer, o objeto de estudo deste trabalho, (as revistas que publicavam as fotonovelas) não será tratado como produto da “Indústria Cultural”, assim como seus respectivos leitores não serão considerados alienados e nem tampouco serão classificados como público de massa.

No decorrer do trabalho verificar-se-á que alguns termos utilizados em estudos anteriores como: “público de massa”, “leitores alienados”, “classe homogênea”, “Campo de Indústria Cultural”, serão substituídos por: “público diversificado”, “leitores participantes”, “classe heterogênea”, “Campo de Produção Comercial”.

Portanto, seguindo esta linha de raciocínio, a presente dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro, denominado “Caminhos teóricos de uma literatura à margem do cânone”, há discussões sobre o que é literatura, sobre as várias definições para este termo e como o conceito do que pode ser considerado ou não literário foi mudando no decorrer do tempo.

Outra discussão importante neste capítulo será o conceito de campo explicitado pelo estudioso Pierre Bourdieu, debatendo como o teórico divide a produção cultural em campo de produção erudita, que é aquele composto por um grupo fechado de intelectuais que produz bens simbólicos para eles próprios, e o campo de produção comercial, que é aquele que produz bens simbólicos para um grande público.

No decorrer do primeiro capítulo há uma breve explanação sobre o público que era considerado de massa e o que passou a ser visto como diversificado. Conforme as teorias de Roger Chartier são discutidas noções de cultura popular e de cultura erudita que, para o estudioso, não podem ser separadas rigorosamente, já que, segundo ele, as diferentes formas culturais se imbricam e se relacionam.

No segundo capítulo, intitulado “A participação dos leitores na construção de sentidos”, entra em evidência as discussões sobre o papel do leitor como consumidor que produz sentidos de formas diferentes dos produtores que visam atingir o “grande público”. As ideias sobre a estratégia feita pelo espectador continuam a ser evidenciadas, a partir da visão do teórico Will Eisner, que considera as habilidades interpretativas ativadas pelo leitor de histórias em quadrinhos.

A diversidade do público leitor das revistas de fotonovelas também é colocada em destaque. Para concordar com as teorias discutidas no primeiro capítulo sobre os leitores que não são mais vistos como massa homogênea, neste segundo capítulo, evidencia-se a variedade de receptores que se interessam pela leitura de produções voltadas para mulheres. Mesmo as edições tendo como objetivo especificar seu público alvo, por meio de cada publicação, pode-se observar como os leitores transitam pelos diferentes produtos lançados no mercado.

Ainda no segundo capítulo são explicitadas, por meio dos estudos de Ana Maria Colling, algumas contradições cultivadas na sociedade dos anos setenta, passando dessa maneira, uma visão do contexto histórico que aborda o período em que foram publicadas as fotonovelas escolhidas para a análise.

No terceiro capítulo, intitulado “Personagens femininas: o amor e a representação nas tramas de fotonovelas de 60 e 70”, discorre-se a análise de fotonovelas de três revistas diferentes, abordando os períodos das décadas de sessenta e de setenta, buscando retratar como é possível encontrar nos quadrinhos elementos literários e como os leitores ativam suas capacidades interpretativas para construir seus significados, preenchendo lacunas e dando um sentido próprio e individual a cada história, personagem e assim por diante.

Desta maneira, no decorrer das análises, coloca-se em destaque o amor como um elemento essencial das fotonovelas que são desenvolvidas de formas diferentes em cada episódio, cujos personagens passam por variadas aventuras de suspense, drama, dúvida, medo, mas sempre superam as barreiras para chegar até o final feliz que, muitas vezes, é sinônimo da concretização do amor por meio de um início de namoro, um esperado noivado e um sonhado casamento, que selava a união familiar.

PRIMEIRO CAPÍTULO

CAMINHOS TEÓRICOS DE UMA LITERATURA À MARGEM DO CÂNONE: O CASO DAS FOTONOVelas

Evidentemente, identificar a literatura com valor literário (os grandes escritores) é, ao mesmo tempo, negar (de fato e de direito) o valor do resto dos romances, dos dramas e poemas, e, de modo mais geral, de outros gêneros de verso e de prosa. Todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que outro não é. O estreitamento institucional da literatura no século XIX ignora que, para aquele que lê, o que ele lê é sempre literatura, seja Proust ou uma **fotonovela**, e negligencia a complexidade dos níveis de literatura (como há níveis de língua) numa sociedade. A literatura, no sentido restrito, seria somente a literatura culta, não a literatura popular (as *Fiction* das livrarias britânicas). *Antoine Compagnon*

Literatura e suas definições

É muito difícil definir o que é literatura quando se pensa no conceito que se tem dela a partir da visão de intelectuais, professores e críticos literários. Sabendo desta aporia, não se tem aqui a pretensão de explicar o que é literatura, mas a finalidade é demonstrar como a definição para este termo diverge entre os estudiosos e como seu conceito passou por mudanças no decorrer do tempo.

Vale ressaltar que as discussões sobre os diferentes campos artísticos (erudito e de “Indústria Cultural”, segundo a visão de Bourdieu), encontradas neste capítulo, estão expostas apenas com a intenção de evidenciar as diferenças entre um e outro, como estes se relacionam e quais são as regras que permitem uma obra fazer ou não parte do cânone.

Não se tem, portanto, o objetivo de situar as revistas de fotonovelas no campo de produção erudita, já que suas características, as quais serão percorridas mais adiante, são próprias do chamado campo de produção de “Indústria Cultural”. Por isso, estas publicações, geralmente, são denominadas “paraliteratura”, “subliteratura”, “contra-literatura”, justamente por contribuir o campo oposto ao da literatura considerada erudita. Pensando nessas considerações, de uma maneira geral, são explanadas algumas considerações sobre o que é e quais as funções da literatura.

A partir das perspectivas de René Wellek e Austin Warren, entende-se que para começar a responder quais obras são ou não consideradas literatura, basta defini-las “como tudo que se encontra em letra de forma” (1962, p. 25). Os estudiosos citam Greenlaw que afirma estar o estudo da literatura intimamente ligado à história da civilização. Porém, defini-la desta forma, exclui os estudos estritamente literários e faz-se a negação do “terreno específico e dos métodos específicos do estudo da literatura” (1962, p. 26).

Outra forma de definir este termo, de acordo com Wellek, é delegando a ele um juízo de valor, ou seja, julgando ser um “grande livro” aquele que se faz notável por sua valia estética, por sua reputação, por seus valores estéticos, seu estilo, sua composição (1962, p. 26).

Para os teóricos, porém, o modo mais adequado para definir o que pode ser literário ocorre quando este se limita à arte da literatura, à literatura imaginativa. Desta forma, Wellek acredita que a literatura não se limita à escrita, mas afirma que uma concepção mais coerente seria aquela que incluísse também a literatura oral (1962, p. 27).

De acordo com Wellek, a linguagem é o material da literatura, mas esta deve ser utilizada de maneira particular, além disso, para ele, existem “muitas formas mistas e muitas transições subtis desses usos”, já que é muito notável a diferença entre a linguagem da ciência e a linguagem literária. Esta última, afirma o crítico que:

Abunda em ambigüidades; como qualquer outra linguagem histórica, está cheia de homônimos e de categorias arbitrárias ou irracionais como o gênero gramatical; é permeada de acidentes históricos por recordações e por associações. Numa palavra: é uma linguagem altamente “conotativa”. Acresce que a linguagem literária está longe de ser apenas referencial: tem o seu lado expressivo, comunica o tom e a atitude do orador ou do escritor (WELLEK; WARREN, 1962, p. 28).

Desta forma, portanto os teóricos colocam em evidência algumas diferenças existentes entre a linguagem científica e a linguagem literária, pois, esta possui um caráter expressivo e pragmático que aquela “procura minimizar tanto quanto possível” (1962, p. 29).

Wellek afirma que a natureza da literatura transparece mais claramente no aspecto da “referência”. De acordo com ele, nos gêneros tradicionais: lírico, épico e dramático, existem “referências”, uma relação com o mundo da ficção e de imaginação. (1962, p. 31) Assim, as afirmações que compõem um romance, um poema ou um drama, não representam uma verdade literal, de forma que, um personagem de um romance seja diferente

de uma figura da vida real, pois, são construídos pelas descrições feitas pelo autor, não possuem passado, futuro nem muito menos continuidade de vida (1962, p. 31).

René Wellek e Austin Warren ao discutirem sobre as funções literárias afirmam que a história da Estética deixa a impressão que a natureza e a função da literatura não se alteraram basicamente, de forma que sua descrição pode se basear resumidamente na dialética cuja tese e antítese são o doce e o útil de Horácio.

Este paradoxo demonstra que não é possível delimitar o objeto literário como sendo somente doce ou exclusivamente útil. Os estudiosos afirmam que a arte pode ser considerada tanto como trabalho quanto como divertimento. Essas concepções, porém, não podem ser vistas de maneiras isoladas. Dessa forma, não se pode afirmar que a arte é somente divertimento, assim como seria injusto considerá-la exclusivamente trabalho, pois, de acordo com o exemplo dado pelos teóricos, a poesia, é composta a partir da habilidade, cuidado e plano do artista, mas não se pode esquecer que por outro lado, o poema causa alegria, divertimento. “Devemos, portanto, descrever a função da arte por uma forma que preste justiça simultaneamente ao *dulce* e ao *utile*” (WARREN, 1962, p. 36).

Além disso, Warren afirma que o útil é o mesmo que não perder tempo, ou seja, algo que mereça uma atenção séria e não seja utilizado com o objetivo de passar o tempo. Do mesmo modo, doce é sinônimo de não maçante, que não é imposto pelo dever, mas feito por prazer (1962, p. 37).

Neste ponto, segundo Warren, não era comum nas discussões sobre literatura entrar em evidência as diferenças entre a grande, a boa e a “subliteratura”. Porém, em relação a esta última, dando mais enfoque às revistas populares, surge a dúvida se ela é considerada “útil” ou “instrumentativa”. Conforme as afirmações dos estudiosos, esta pergunta pode ser respondida quando se tem como alvo os leitores que praticam estas leituras, e não os amantes das “boas literaturas”. Sendo assim, pode-se afirmar que toda arte é doce e útil, pois quem lhe atribui estas características são seus próprios leitores, ou seja, uma mesma produção pode ser vista como arte para uns e para outros não:

Pode [...] existir uma dúvida real sobre se a literatura sublitéria (as revistas populares) é “útil” ou “instrumentativa”. É comumente considerada como pura “evasão” e “divertimento”. Mas a questão deve ser respondida em relação aos leitores sublitérios, e não em relação aos leitores de “boa literatura”. Mortimer Adler, pelo menos, encontra no interesse do leitor do menos intelectual dos romances um certo desejo rudimentar de conhecimentos. [...] Em resposta à pergunta que fizemos, é, pois provável que toda a arte seja “doce” e “útil” para os seus adequados utentes: que aquilo que ela afirma por forma organizada seja superior ao estado de sonho

acordado de reflexão daqueles; que ela lhes dê prazer pela habilidade com que articula o que eles julgam ser algo idêntico ao sonho acordado e à reflexão e pela libertação que eles experimentam por via dessa articulação (WARREN, 1962, p. 37).

Assim, para Warren, o literário somente exerce sua função com êxito quando prazer e utilidade se fundem. Para ele, o prazer na literatura situa-se numa esfera de atividade superior, não sendo, portanto, um prazer que é apenas mais uma preferência entre uma “lista de prazeres possíveis”, da mesma forma que a utilidade da literatura não se trata de seriedade ou de dever a ser cumprido, mas seu papel torna-se estético e aprazível (1962, p. 37 - 38).

Conforme as afirmações do teórico, quando se leva a sério a arte ou a literatura, a ela é atribuído um propósito adequado. Assim, embora Warren acredite que não exista “verdadeiros substitutos”, discorre sobre a função que a literatura tem de “tomar o lugar de muitas coisas- das viagens ou estadas em terras estrangeiras, da experiência directa, da viagem gregária” (WARREN, 1962, p. 38).

Ao comentar sobre a verdade na literatura, Welck e Warren citam Platão que afirma que se a arte não fosse “verdadeira” seria uma “mentira”. Ela pode ser considerada ficção; imaginativa e uma artística verbal que imita a vida. Baseando-se nisso, os estudiosos afirmam: “O oposto da ficção não é a “verdade”, mas o “fato” ou a “existência no tempo e no espaço” (1962, p. 42).

Assim, mais uma vez, Warren procura encontrar as diferenças existentes entre as ciências e as artes. Para isso, descreve dois tipos de conhecimento, sendo o modo “discursivo” pertencente à ciência e o modo “apresentativo” utilizado pela arte. Dessa forma, Warren acredita que a arte não entra em conflito com a verdade:

A arte é substantivamente bela e adjectivamente verdadeira (isto é, não está em conflito com a verdade). Archibald MacLeish, na sua “Ars Poetica”, envida harmonizar as reivindicações da beleza literária e da filosofia por meio da fórmula: um poema é “igual a e não verdadeiro”; a poesia é tão séria e importante como a filosofia (ciência, conhecimento, sabedoria) e possui a equivalência da verdade, é semelhante à verdade (WARREN, 1962, p. 43).

Pode-se entender que essa equivalência com a verdade na literatura é dada pelo escritor, pois, de acordo com os críticos “todo e qualquer escritor adopta uma concepção ou uma teoria acerca da vida [...]” e embora afirmem que o papel deste é tentar persuadir o leitor por meio de sua obra, acreditam que a literatura não estimula as emoções, de modo que estas não são iguais às experimentadas na “vida real”, mas são recordadas, expressadas e

libertadas com tranqüilidade; “são *sentimentos* de emoções, percepções de emoções” (WARREN, 1962, p. 45).

Para Jacques Migozzi a definição de literatura popular tem uma denominação polissêmica. Assim, o autor cita Petit Robert que atribui três diferentes significados para termo “popular”. O primeiro deles seria considerar a literatura popular como aquela que indica a origem do texto, ou seja, uma literatura que emana do povo, de modo que se exprime um imaginário coletivo. O segundo trataria como popular toda produção que qualifica sua destinação por antecipação, visando o público leitor específico como povo. A última seria a admissão de uma ampla difusão da obra, aceitando-as como práticas de consumo cultural (1995, p.13).

Dessa maneira, Migozzi comenta que no século XIX, em Paris, os três tipos de produção: romance populista, romance folhetim e romance popular sofrem um recorte e passam a ser distinguidos mais cuidadosamente, sendo o primeiro definido por sua temática, enquanto os dois últimos por seu modo de publicação e difusão- recepção (1995, p. 13).

Os termos “povo” e “literatura”, de acordo com o mesmo estudioso, geram um debate pleno de ambigüidades, assim como o adjetivo “popular”, que é visto de maneira depreciativa na tradição acadêmica que sacraliza a “grande” literatura, ao mesmo tempo em que é considerada de valor pela ótica da chamada “contraliteratura” (1995, p. 12).

Antes de existirem essas divergências entre literatura e contraliteratura, muitos teóricos tentaram definir a literatura e nunca chegaram à conclusão do significado deste termo que, em geral, faz-se polêmico, pois, como já foi colocado, o que é valorizado pela contraliteratura não é sacralizado como literatura para a tradição acadêmica.

Sendo assim, Miriam Zappone e Vera Helena Wielewicki, discutem a definição de literatura, tentando responder à pergunta que dá título a seu texto: “Afim, o que é literatura?” Dessa forma, as estudiosas comentam que, muitas vezes, ela é associada ao objeto, é vista “como um fato concreto, imediato, pronto e acabado como se sempre tivesse sido assim” (2005, p.19). Essa concretização se ajusta de tal forma que ninguém questiona, por exemplo, se *Dom Casmurro* é uma obra brasileira, pois, já a aceita como tal, ou até mesmo se relaciona a obra à literatura, assim como a literatura à obra: “a literatura é tanto *Dom Casmurro* quanto *Dom Casmurro* é literatura” (2005, p. 19).

De acordo com Zappone e Wielewicki, somente a partir da segunda metade do século XVIII a literatura passou a ser vista como uma arte diferenciada da música, da arquitetura, sendo assim uma categoria específica de criação artística, uma arte particular. Mas não foi sempre que se teve essa ideia moderna de literatura, que até então, de acordo com

as autoras, era vista mais como um atributo de um indivíduo que tinha a capacidade de leitura, posse de conhecimento, erudição e ciência. Neste sentido, para as estudiosas, *literatura* era um atributo de poucos que tinham uma condição cultural diferenciada, mais ligada às classes privilegiadas (2005, p. 20).

Zappone e Wielewicki afirmam que no século XVIII, embora ainda deixem alguns vestígios, o termo literatura começa a desvencilhar-se da ideia de “conhecimento”, “saber” e “erudição” e passa a se relacionar com o “gosto” e a “sensibilidade”, porém, a dificuldade de definir este termo se faz clara nos dicionários e enciclopédias. Assim, o dicionário *Dictionnaire philosophique*, de Voltaire, citado pelas estudiosas, começa a definir esta palavra como um termo vago, assim como muitos outros presentes em todas as línguas (2005, p. 20).

Ainda conforme as afirmações das autoras, outra maneira de se conceituar a literatura foi associando-a com obras “criativas” e “imaginativas”. Desta forma, o texto para ser literário não bastava ser escrito segundo o gosto burguês, mas deveria ter a expressão da criatividade humana, uma característica que o diferenciasse dos textos de história e de ciência. Sendo assim, texto literário era aquele que se opunha ao texto objetivo (2005, p. 21).

Quando a literatura passa a ser vista dessa forma, surge um novo problema, pois, tem-se a dúvida de como se valorizar o texto a partir desses critérios, já que o termo continua impreciso, afinal:

Nem tudo o que é literatura imaginativa é “literatura”, nem tudo o que é belo é imaginativo, o que atesta a imprecisão do termo e a dificuldade de acerrar um objeto de estudo cuja própria configuração é móvel, em razão de seu caráter histórico e social (ZAPPONE, WIELEWICKI, 2005, p. 22).

Para as autoras, a partir da segunda metade do século XIX e início do século XX, as tentativas para se definir literatura continuam. Porém, sob novas perspectivas, ou seja, como dado “objetivo”, “concreto” e “observável”. As propostas para se defini-la começam a partir da ideia de que os textos literários eram construídos com características estruturais peculiares, tornando-os diferentes dos textos considerados não literários (2005, p. 22).

Dessa maneira, tem-se uma concepção objetiva do termo literatura que foi consolidada nos estudos literários dos formalistas russos, do *New Criticism* e da *Estilística*, nas primeiras décadas do século XX. Esses estudos literários procuravam demonstrar que as “qualidades literárias” poderiam ser observadas na construção interna do texto. Esta é elaborada pelo autor que utiliza seus próprios procedimentos e modos de elaboração textual dando ao seu texto um caráter literário:

Para os formalistas, o caráter estético de um texto seria resultado da utilização de procedimento desautomatizados de linguagem em oposição à utilização de procedimentos comuns, já automatizados no uso da linguagem cotidiana. Ao desautomatizar a linguagem, o autor de um texto o tornaria singular, especial e, portanto, artístico, ou seja, literário (ZAPPONE, WIELEWICKI, 2005, p. 22).

As estudiosas afirmam que a proposta formalista ao se assemelhar ao *New Criticism* e à *Estilística* parte da ideia de que os textos literários possuem características literárias e propriedades textuais ou uma essência estética que emana deles próprios, ficando, os textos literários no campo oposto aos que não são dotados por estes traços. Mas a partir dos anos 60, começa a nascer uma visão que não mais se centraliza somente no texto, mas sim, numa relação entre o texto e a literatura (2005, p. 22; 23).

No século XX, nos anos 60, ainda conforme as autoras, muitos escritores descobrem a literariedade, que para os textualistas era algo que diferenciava os textos literários, não era componente exclusivo deles. A partir dessas observações, a discussão sobre o que é literatura não mais se detém somente no texto e nas suas peculiaridades, mas começa a considerar o leitor e o ato da leitura, uma vez que se descobre a impossibilidade de extrair significados sem que haja um ato interpretativo (2005, p. 23).

Zappone e Wielewicki citam dois autores que trabalham com visões teóricas parecidas. Chartier, na França, preocupa-se com o estatuto do leitor e com as formas de circulação dos textos, enquanto no Brasil, Antonio Candido associa o literário aos leitores e elabora a noção de *sistema literário* considerando autor-obra-público.

De acordo com Antonio Candido, o escritor tem o papel de corresponder às expectativas de seu público. Além disso, entre ele e o leitor ocorre um diálogo:

[...] o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas *o indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade, (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores e auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público (CANDIDO, 1976, p. 74).

A partir das afirmações, percebe-se que o conceito de Candido sobre literatura é bem diferente dos que já foram discutidos até aqui. Para o crítico, ela é um sistema vivo, cujas obras agem umas sobre as outras e sobre os leitores. Estes são responsáveis por sua sobrevivência, pois têm o papel de “decifrar”, “aceitar” e “deformar” uma determinada

obra, que ao ver do autor, não se trata de um produto fixo e unívoco diante de qualquer público que não é passivo e homogêneo.

Zaponne e Wielewiczki citam Escarpit que tem uma visão parecida com a de Candido ao considerar que o caráter literário é definido por meio da recepção, das relações estabelecidas entre autor, texto e público. Além disso, afirma que os escritores têm presente seu público no momento em que escrevem, pois, não é possível se dizer algo que não seja para alguém. Em outras palavras, um alguém (autor) escreve e outro alguém (leitor) lê. Esses dois “alguém” não precisam necessariamente coincidir até porque há poucas possibilidades de que isso aconteça (ESCARPIT *apud* ZAPPONE e WIELEWICKI, 2005, p. 23).

A partir dessas ideias, as autoras comentam os conceitos de Chartier que propõe uma abordagem de literatura que leva em conta o leitor, pois, esta não tem uma característica própria, mas constrói seus sentidos em cima de determinados textos. Neste momento, porém, não será abordada com profundidade a teoria de Chartier, já que, ao longo do trabalho será feita uma discussão sobre os conceitos deste autor em relação à leitura.

A figura do leitor também é considerada importante pelo estudioso Hans Robert Jauss. Para ele, a “experiência primária” de uma obra de arte realiza-se quando o leitor toma posse do texto e o compreende. Esta “experiência estética” que é definida como: “compreensão fruidora” e “fruição compreensiva” não pode ser ignorada, pois isto seria presunção do filólogo que não considera o texto como objeto feito para o leitor (JAUSS, 2001, p. 46).

O autor também discorre sobre a importância de “diferençar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto leitor” (JAUSS, 2001, p. 49). Isso seria considerar o sentido interno da obra, o momento condicionado pelo texto – o *efeito*, assim como o momento condicionado pelo destinatário que se denomina “mundivivencial” e é trazido pelo receptor de uma determinada sociedade – a *recepção* (JAUSS, 2001, p. 50).

Para Jauss não é correta a censura de Sartre que afasta o leitor da obra e se esquece que a “literatura é comunicação” (JAUSS, 2001, p. 54). Além disso, o estudioso comenta sobre os produtos da “indústria da cultura” e declara que mesmo sob suas condições, a produção e a reprodução da arte não conseguem determinar a recepção. Esta, por sua vez, não é “um consumo passivo, mas sim, uma atividade estética, pendente de aprovação e de recusa, e, por isso, em grande parte não sujeita ao planejamento mercadológico (JAUSS, 2001, p. 57).

Entende-se que alguns estudiosos começaram a considerar o papel do leitor que, ao contrário do que se julgava, tem um valor fundamental nas obras literárias, pois estas

são voltadas para um público determinado. Este participa construindo sentidos e significados no momento em que toma posse do texto escolhido para sua leitura.

As divisões estabelecidas por intelectuais

Após expor estas visões sobre literatura pode-se entender que sempre houve uma divergência de ideias em relação ao seu conceito, pois mesmo depois de tantos debates ainda não se chegou a uma conclusão exata do que é literatura; do que pode ou não ser considerado “boa literatura”; o que deve ser canonizado ou não; qual a diferença entre literatura popular e literatura erudita.

Os leitores de revistas, geralmente, são vistos como inferiores em relação aos leitores das consideradas grandes obras, pois as produções que visam atingir um número diversificado de leitores são destinadas ao mercado e seus produtores têm como preocupação atingir um alto índice de venda. Para que a alta vendagem ocorra, torna-se necessária a criação de uma linguagem acessível a todas às classes de indivíduos, ou pelo menos para a maior parte delas.

A partir da metade do século XIX ocorre um aumento de escolas, favorecendo, assim, a alfabetização de novas classes de leitores, incluindo as mulheres. Nascendo, desta forma, a necessidade da imprensa atingir este grande e novo público com suas produções em série nominadas de folhetins, entre outras categorias como *vaudevilles* e melodramas. De acordo com Pierre Bourdieu, o acesso deste público ao ensino elementar coincide com a extensão da produção em série publicada pela imprensa, tendo com isso, estes leitores, livre acesso ao “consumo cultural”, criando uma:

[...] relação que se instaura entre a imprensa cotidiana e a literatura, favorecendo a produção em série de obras elaboradas segundo métodos semi-industriais – como por exemplo o folhetim, ou então, em outras esferas o melodrama e o *vaudeville* – coincide com a extensão do público resultante da generalização do ensino elementar, capaz de permitir às novas classes (e às mulheres) o acesso ao consumo cultural (por exemplo, através da leitura de romances). O desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos (em particular, do jornalismo, área de atração para os intelectuais marginais que não encontram lugar para a política ou nas profissões liberais), é paralelo a um processo de diferenciação cujo princípio reside na diversidade de públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos. Estes constituem realidades com dupla face - mercadorias e significações – cujo, valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em

que a sanção econômica reafirma a consagração cultural (BOURDIEU, 2001, p. 102).

Os produtores de bens simbólicos, veiculados pela imprensa, são chamados de “intelectuais marginais” por Bourdieu, levando em conta que estes produzem para fins comerciais e utilizam como veículo o jornal para atingir o público diversificado, que neste momento (século XIX), já começa a alcançar também as mulheres. Tanto este público, como os produtores, da mesma forma podem ser denominados como marginalizados e, assim, se faz a divisão entre bons leitores - os leitores das obras consagradas e maus leitores- os que lêem gibis, revistas de famosos, fotonovelas, etc.

Torna-se, com isso, imprescindível discutir sobre outra divisão apresentada por Bourdieu entre *campo de produção erudita* e *campo de produção da “indústria cultural”*. Para ele, a partir disso, estabelece-se o campo de produção artístico propriamente dito, pois, o primeiro (campo de produção erudita) é, enquanto sistema, produtor de bens culturais que se destina a um público que também produz bens culturais, ou seja, um campo de produção que escreve para seus próprios pares, enquanto o que ele denomina *campo da indústria cultural* tem como objetivo produzir bens culturais para não produtores destes bens, sendo estes chamados pelo estudioso de “grande público” (BOURDIEU, 2001, p. 105).

Pierre Bourdieu utiliza, levando em conta que está discutindo o processo de formação de um campo artístico no século XIX, o termo “indústria cultural” que atualmente está defasado. De acordo com Adorno e seus seguidores, as revistas populares, gibis, e outras produções faziam parte da “indústria cultural”, pois, acreditava-se que eram responsáveis por transmitir as ideias prontas para o leitor e tinham como objetivo aliená-lo. O conceito de “indústria cultural” (denominado desta forma tanto por Adorno quanto por Bourdieu), segundo Robert Hullot-Kentor ficou desatualizado, pois de acordo com ele: “Indústria cultural” é um dos conceitos cujo fantasma certamente já se foi “[...] (KENTOR, 2008, p. 18). Para este estudioso a expressão ‘Indústria cultural’ “trata-se de um sentido obsoleto, que não pode mais ser comunicado espontaneamente” (KENTOR, 2008, p. 20-21). Devido a isso, optou-se, no presente trabalho, por utilizar o conceito de *campo de produção comercial*, uma vez que, passou-se a acreditar que os consumidores destes gêneros têm grande participação na construção de seus significados.

Assim, é importante citar a oposição discorrida por Bourdieu entre “campo de produção erudita” e “campo da indústria cultural” para que possa se entender a separação existente entre o que se considera boa ou má literatura e como estas se relacionam. Além

disso, é necessário explicitar o que faz determinadas obras entrarem no cânone literário enquanto outras ficam de fora.

Este estudioso afirma que o campo de produção erudita tem por finalidade produzir bens culturais para outros produtores de bens culturais, tornando esse campo fechado, uma vez que não há a intenção de atingir o público que se encontra fora dele, ou seja, os não produtores de bens culturais deixam de ser o alvo a ser atingido, pois estas produções são construídas para os produtores que são também seus leitores: “O campo de produção erudita somente se constitui como sistema que produz objetivamente apenas para os produtores através de uma ruptura com o público dos não produtores” [...] (BOURDIEU, 2001, p. 105).

O outro campo discorrido por Bourdieu é o que ele chama de *campo da indústria cultural*, no qual os bens culturais são construídos por produtores destes bens que têm como alvo o grande público de não produtores, ou seja, o alvo a ser atingido são os indivíduos que não produzem para um “campo especificamente organizado” (BOURDIEU, 2001, p. 105).

Deve-se considerar que, de acordo com Bourdieu, a intenção dos produtores do campo de produção erudita é criar suas próprias regras e seus próprios padrões para que suas produções sejam construídas de forma que se tornem ininteligíveis para o público que se encontra do lado de fora deste círculo fechado de intelectuais, de modo que um dos critérios de avaliação criado por eles próprios é a permanência de suas obras dentro do círculo, uma vez que, caso atinja o *grande público* a consagração cultural do campo fica ameaçada:

Sentindo-se desautorizada a formular veredictos peremptórios em nome de um código indiscutível, esta nova crítica coloca-se, de maneira incondicional, a serviço do artista cujas intenções ela tenta decifrar escrupulosamente, e com isso, contribui para afastar do jogo o público dos não produtores. E mais, por intermédio de suas interpretações de expert e de suas leituras “inspiradas”, tal crítica garante a inteligibilidade de obras fadadas, pelas próprias condições em que foram produzidas, a permanecer muito tempo ininteligíveis para aqueles que não estão bastante integrados no campo dos produtores, e por esse motivo nem podem conceder a tais obras uma presunção de inteligibilidade. Se os intelectuais e os artistas sempre encaram com suspeita, e também com certo fascínio as obras e os autores que se esforçam por obter e de fato obtêm sucessos estrondosos- e chegam até a interpretar o fracasso neste mundo como uma garantia, embora negativa, da salvação no além- isto ocorre porque a intervenção do ‘grande público’ chega a ameaçar a pretensão do campo ao monopólio da consagração cultural (BOURDIEU, 2001, p. 107).

Desta forma, as regras estabelecidas pelos produtores para a composição de suas produções são aquelas que: determinam as leis de concorrência que são reconhecidas por seus próprios pares, sendo estes, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes (p. 105); estabelecem uma ruptura com o público que é denominado por Bourdieu de “não-produtor de bens culturais” (p. 105); consideram a inversão da lógica comercial, valorizando somente as produções que não são elaboradas para serem vendidas, mas sim, para permanecerem dentro do círculo fechado de intelectuais (p. 105); hostiliza o público que compra e lê, considerando somente seus próprios pares (p. 106); recrutam a crítica entre seus próprios pares (p. 106); elaboram signos que são compartilhados entre os artistas e os críticos, intercalando seus papéis, ou seja, o artista faz o papel de crítico assim como o crítico faz o papel de artista dentro deste círculo fechado de intelectuais (p. 107); o autor torna-se um elemento insubstituível dentro do campo artístico, pois por meio de sua obra demonstra seu estilo próprio de apreender o mundo (p.111) (BOURDIEU, 2001).

Estas regras criadas pelos produtores de bens culturais são elementos utilizados para a composição de suas produções, a fim de conquistar a originalidade e, à medida que cada produtor se diferencia mais de seus leitores, que são também seus concorrentes, obtêm maior sucesso.

O êxito almejado pelos intelectuais produtores, portanto, não está em ser lido pelo “grande público”, mas em adquirir destaque perante seus concorrentes devido à originalidade. De acordo com Bourdieu, entende-se porque esses intelectuais que produzem “bens culturais” definem o que deve ser canonizado, pois o próprio campo estabelece as regras do jogo. Além disso, também se torna claro que produções que atingem o que Bourdieu chama de *grande público* não entram no cânone, sendo consideradas até mesmo inferiores por estes que constituem o círculo fechado de produtores e receptores de “bens culturais”.

Além deste círculo fechado de intelectuais, Bourdieu discorre sobre o sistema de ensino como outro elemento responsável pela canonização de determinadas obras. Este estudioso compara a responsabilidade deste sistema em conservar as obras com a Igreja, que para Marx, segundo Bourdieu, preocupa-se em delimitar sistematicamente a nova doutrina, assim como defender a antiga, estabelecendo o que deve ser ou não consagrado, inculcando na fé dos leigos (BOURDIEU, 2001, p. 120).

Este mesmo papel tem a escola, pois também tem como responsabilidade o dever de inculcar no seu público aquilo que acredita ser digno de consagração. Esta por sua vez, não ocorre de maneira imediata, pois para que uma obra seja consagrada, sua autoridade

deve ser “reconhecida e capaz de impor-se de maneira duradoura” (BOURDIEU, 2001, p. 122).

Devido a isso, Bourdieu afirma serem as obras do passado consagradas pelo sistema escolar, uma vez que estas adquirem reconhecimento dentro do sistema de ensino somente *post mortem*:

Quanto ao sistema de ensino que aspira ao monopólio da consagração das obras do passado, da produção e consagração (pelo diploma) dos consumidores culturais mais adequados, somente *post mortem* e após uma longa série de provas e experiências pode conceber o signo de infalível de consagração que consiste na conversão das obras em ‘clássicos’ pela inserção nos programas (BOURDIEU, 2001, p. 122).

Desta forma, não somente o sistema de ensino, como também o círculo fechado de intelectuais, é comparável, para Bourdieu, com uma “igrejinha” ou uma “seita”, pois os intelectuais concebem a si próprios como artistas providos de direito divino, julgando-se “criadores”, adquirindo este poder devido a seus carismas, tal qual ocorre com os profetas, e, assim, dotam-se de autoridade de exclusão e legitimação entre eles mesmos, ou seja, reconhecem exclusivamente a autoridade do grupo de pares (2001, p. 126).

Ao se pensar nesta teoria de Bourdieu, produções populares, destinadas ao que ele denomina “grande público” como, por exemplo, revistas de moda, histórias em quadrinhos, culinária, revistas masculinas e/ou femininas, fotonovelas que é o foco de estudo deste trabalho são excluídas do campo de produção erudita por vários fatores: o primeiro deles seria as condições de sua produção, já que seus produtores, muitas vezes não pertencem ao campo de produção erudita, além de terem como objetivo atingir o maior número de leitores possível.

O segundo seria o fato de as fotonovelas pertencerem a um meio de publicação efêmero, não se prestando à canonização, além de serem dirigidos ao público feminino, que historicamente ficou marcado, em geral, pela leitura de folhetins e romances de cunho amoroso desde o Romantismo.

O terceiro estaria relacionado ao próprio meio em que escreve o autor de fotonovelas, em outras palavras, a imprensa. De acordo com Bourdieu, a imprensa serviu durante muito tempo de trampolim para os novos autores se fazerem conhecidos e aderirem posteriormente à política do campo de produção erudita, pressionando e buscando o reconhecimento dos autores já consagrados pelo campo, criando uma tensão necessária para a manutenção e permanência do mesmo, pois, além das concorrências internas, também há

pressões exteriores por parte daqueles que querem adentrar ao campo. No entanto, os autores de fotonovelas optam por ficar neste estágio inicial que é a imprensa, escrevem para ela e para os leitores deste veículo, sem uma aparente preocupação com o campo de produção erudita, são autores do campo de produção comercial, assumidamente satisfeitos com seu papel de produtores de enredos amorosos feitos sob medida para as fotonovelas.

No caso brasileiro, a consagração canônica deste tipo de produção literária que é a fotonovela se torna mais problemática, uma vez que por se tratar de traduções de fotonovelas, na sua maioria, italianas, não há autores pressionando o campo de produção erudita no país, não há um real interesse em participar do ambiente cultural brasileiro, tido como consagrado, mas apenas na imprensa de revistas, cuja preocupação está em alimentar o desejo de leitoras em ler mais fotonovelas. Assim, o campo de produção comercial de fotonovelas assume ser seu público aquele que passeia pelas bancas de revistas e não aquele que frequenta o espaço consagrado da biblioteca.

Outro fator importante, também defendido pela teoria de Bourdieu, é a consagração das obras pelo sistema de ensino que não legitima produções que visem atingir o “grande público”, utilizando, muitas vezes, revistas, jornais, produções de imprensa, apenas como recursos para complementos de aprendizagem, descartando a possibilidade de consagrar como “obra” uma história de fotonovela, por exemplo, ou considerar seus autores como “artistas de direito divino.”

O sistema de ensino, de acordo com Bourdieu, é responsável por se fazer conhecida e reconhecida a lei cultural, de modo que, segundo Hegel, (*apud* Bourdieu) a ninguém se torna permitido ignorá-la (2001, p. 131). A não permissão da ignorância do reconhecimento desta chamada “lei cultural” é tão inculcada pelo sistema de ensino que aos próprios indivíduos, independente da classe social provinda, lhes é causado um sentimento de exclusão, denominado por Bourdieu como exclusão simbólica, caso estes não as reconheçam (2001, p. 132).

É importante explicitar as considerações de Bourdieu em relação ao que ele chama de “reconhecimento implícito da legitimidade cultural” partindo de duas classes diferentes: popular e média. Para ele, este reconhecimento se dá visivelmente pelo respeito concedido à lei cultural por meio destas classes. O respeito da classe popular perante os consumos legítimos transparece quando indivíduos dessa determinada classe visitam um museu, ou mesmo quando interrogados a respeito de seus gostos musicais, por exemplo, deixam implícito que têm preferência pela “grande música” e julgam não ser necessário mencioná-la.

Ao se tratar da classe média, Bourdieu coloca em evidência a preocupação que os componentes desta têm de citar nomes que mais se aproximam da legitimação musical, ocorrendo o mesmo também em relação à pintura, pois, enumeram o máximo de nomes de pintores possível, mesmo que fique visível que não haja o conhecimento específico de suas obras, por nunca terem entrado num museu (2001, p. 132).

Bourdieu comenta que no momento da entrevista o entrevistador faz o papel de uma autoridade que favorece a imposição de legitimidade, devido a isso, o entrevistado se sente impelido a confessar seus apreços pela obras; ou apenas declara que gostaria de conhecer, ou até mesmo demonstra determinada indiferença, declarando não ter interesse por obras consagradas. Para Bourdieu, esta última atitude, pode ser considerada como uma forma de agressividade: “a recusa pode assumir também o caráter de uma depreciação brutal da cultura dominante que coincide ou alterna com o sentimento de indignidade cultural, e a melhor prova disso é a sua própria agressividade” (BOUDIEU, 2001, p. 133).

Essa agressão contra a cultura dominante revela também que o leitor das consideradas produções populares se advoga o direito de escolher a leitura que vai fazer ou a música que vai ouvir. Portanto, não participar deste campo de produção erudita é uma forma de negar ou ao menos não ter como padrão a ser seguido o campo erudito, o que demonstra uma atitude crítica também por parte dos leitores das produções do campo comercial, pois optam conscientemente por um tipo de leitura ignorado pela intelectualidade.

Portanto, não se pode simplesmente intitular estes leitores de alienados por serem indiferentes ao campo de produção erudita, pois ao serem revestidos por este, buscam outras formas de manifestações artísticas que não aquelas tidas como consagradas. As fotonovelas são produções não consagradas por um campo, mas formam e são formadas, reinterpretadas pelas leitoras que adquirem seu exemplar na banca. Aqui, a questão de gosto e a avaliação deste se torna relativo.

Isso não impede que haja um reconhecimento da denominada “lei cultural” que aborda todos os níveis de classe. Os ouvintes de músicas populares, leitores de produções “comuns”, (como os que preferem ler Paulo Coelho, revistas de moda, histórias em quadrinhos e os que foram amantes de revistas de fotonovelas) conhecem a diferença que foi determinada entre uma produção erudita e uma “comum”, justamente pela divulgação, provinda, na maioria das vezes, pelo sistema de ensino, de que o grau de dificuldade de obras consagradas é muito maior em relação as que são voltadas ao “grande público”.

Percebe-se, então, que o próprio leitor de produções comerciais, sente-se na obrigação de conhecer ou pelo menos reconhecer as obras consagradas. Deste modo, nem

mesmo o “grande público” questiona a legitimidade das obras canonizadas devido à autonomia da “lei cultural” que: “[...] tende a excluir efetivamente a possibilidade real de uma contestação da lei que consiga escapar à tutela da lei contestada” (BOURDIEU, 2001, p. 135). Não havendo uma contestação desta “lei cultural” nasce a diferença entre as produções comerciais e as obras eruditas, reconhecidas desta maneira, não somente pelos intelectuais, como também pelo “grande público”.

O leitor e o mercado editorial

Pierre Bourdieu ao discorrer sobre a relação existente entre o “campo de produção erudita” e o “campo da indústria cultural” denomina “arte média” os produtos que compõem o que ele designa “sistema de indústria cultural”. Para ele, o público deste sistema, muitas vezes, também pode ser qualificado como médio, além de esta arte ter condições de atingir a um público socialmente heterogêneo (2001, p. 136).

O estudioso julga lícito denominar “cultura média” ou “arte média” as produções que atingem a uma categoria determinada de “não-produtores” pelo fato de elas serem produzidas para o seu público e serem definidas por ele. Além disso, são submetidas às sanções do mercado, onde o campo de produção comanda suas escolhas técnicas e estéticas.

Desta forma, os produtores deste tipo de arte e cultura escolhem uma linguagem que aborda diferentes classes sociais com o intuito de causar prazer no consumidor, tendo o objetivo de atingir o maior número de leitores possível. Para exemplificar, Bourdieu comenta a declaração de um escritor de roteiros de folhetins na França, que afirma ter uma única ambição: ser lido com facilidade pelo maior público possível, deixando a tarefa de produzir obra-prima para intelectuais, para outros que tenham este interesse, pois o que define um bom livro, para este escritor, é o poder de cativar o leitor logo no fim de três páginas (2001, p. 137).

Para que a leitura seja interessante e prazerosa não necessariamente para um determinado público especializado e intelectual, mas especificamente para uma variedade de classes sociais, torna-se necessário quebrar alguns padrões impostos pelos produtores que produzem para eles próprios e utilizar uma linguagem que seja capaz de atingir leitores de diferentes níveis sociais e de conhecimento. Assim, Bourdieu caracteriza a “arte média” da seguinte forma:

O recurso a procedimentos técnicos e a efeitos estéticos imediatamente acessíveis, a exclusão sistemática de todos os temas capazes de provocar controvérsia ou chocar alguma fração do público em favor de personagens e símbolos otimistas estereotipados, “os lugares comuns” que possibilitam a projeção das mais diferentes categorias de público-, resultam das condições sociais que presidem à produção desta espécie de bem simbólico (BOURDIEU, 2001, p, 137).

Bourdieu afirma que estes produtores se preocupam com a rentabilidade dos investimentos de seus produtos e, devido a isso, não se permitem deter em uma determinada classe social, mas se orientam para um crescimento da dispersão da composição social. Mesmo que os produtos se voltem a um público específico como mulheres, crianças, colecionadores de figurinhas, aficionados por futebol, entre outros, a busca por atender um maior denominador social possível ainda continua.

Os produtores deste tipo de arte cultural se encontram presos a seus papéis de técnicos encarregados de executar uma “encomenda externa” e, desta maneira, utilizam o poder que lhes confere para criar estratégias, “visando assegurar interesses materiais e simbólicos muito divergentes e, ao mesmo tempo, reativar pela evocação do ‘expectador médio’ a tendência para a autocensura engendrada pelas vastas organizações industriais burocráticas” (BOURDIEU, 2001, p. 138).

Nas fotonovelas estão presentes as características de produção comercial percorridas por Bourdieu, pois, provavelmente muitos de seus produtores estavam de acordo com a declaração do escritor francês de folhetim, citado pelo estudioso, de que um bom livro é aquele que desperta o interesse no final de três páginas, afinal, embora estas produções não se tratem de livros, mas de revistas, assemelham-se muito aos romances de folhetim em seus enredos, personagens, estereótipos, etc.

Apesar de as revistas de fotonovelas serem voltadas especificamente para um público feminino, abordavam uma grande diversidade social, pois, provavelmente, atingia mulheres de diferentes classes, levando em conta que o índice de venda foi muito alto durante mais ou menos duas décadas, ficando claro com isso também, o papel comercial de seus produtores que têm como preocupação a rentabilidade dos investimentos.

As próprias leitoras de fotonovelas garantem um padrão comparativo entre arte erudita e arte popular, já que uma não existe sem a outra. Só é possível a existência do campo de produção erudita porque há um campo de produção comercial. A consagração interna de uma obra dentro de determinado campo somente é possível porque os autores dele não cedem às tentações de uma literatura mais comercial. No entanto, há por fora desse

campo erudito, leitoras de fotonovelas que garantem a existência de outro campo, menos consagrado. Estas exigem para si uma “arte média” com a qual se identificam e podem dialogar, negociando suas posturas frente ao que lêem nas fotonovelas, repensando seus próprios papéis de mulher, mãe, trabalhadora, enfim, de leitora.

A partir dos conceitos de Bourdieu, pode-se começar a compreender que o campo de produção comercial também tem suas próprias leis, no entanto, suas técnicas são diferentes das que formam o campo de produção erudita, caracterizando-se por atender uma demanda externa; produtor e consumidor são aproximados com o objetivo de incentivar o rendimento; a cultura torna-se um ingrediente importante para as produções que passam a ser vistas como “objetos” que são comprados por consumidores e vendidos por produtores; estes “objetos” não são produzidos para um círculo fechado, mas o intuito, ao contrário, é atingir um número grande de indivíduos abordando o maior denominador social possível.

A prática das editoras que divulgam as revistas femininas, as quais trazem consigo as fotonovelas, que tanto atraíam as leitoras, é uma estratégia antiga; desde o século XVIII, editores como Oudot e Garnier ao selecionarem textos para publicar, escolhiam-nos de acordo com “as expectativas ou capacidades da clientela a atingir” (CHARTIER, 1990, p. 165). A forma de trabalho das editoras de revistas femininas é a mesma, já que, publicam traduções de fotonovelas que atendem às expectativas de suas leitoras, que nada mais são que suas clientes.

Há mais semelhanças ainda entre as estratégias de vendas de editores do século XIX e as das revistas que divulgam as fotonovelas do século XX. De acordo com Chartier, os catálogos de livros de cordel dos editores Garnier e Oudot são todos escolhidos porque atingem um vasto público, e, portanto, são susceptíveis de responder a uma expectativa partilhada, seja ela da ordem da devoção, da utilidade, seja do imaginário. Daí a escolha dos textos que alimentam as piedades mais comuns ou orientam as formas de celebrar o cotidiano.

Em matéria de ficção, a preferência dada às histórias, romances e contos, que obedecem a certas estruturas narrativas, ao mesmo tempo descontínuas e repetitivas e que sobrepõem os fragmentos, empregam várias vezes os mesmos motivos, ignoram intrigas complicadas que requerem uma memorização exata dos acontecimentos ou das personagens (CHARTIER, 1990, p. 173-174).

O mesmo ocorre com a publicação das fotonovelas, cujos enredos atendem a uma “expectativa partilhada” entre quem deve vender e quem deve comprá-las. O público, de certa maneira, direciona as estratégias editoriais, que para atenderem a seus leitores se

adequam à exigência de leituras deles. Se a estrutura narrativa é simples e repetitiva, se não há novidades nos enredos, isso se deve em grande parte ao que anseiam ler as praticantes de leitura de fotonovelas. O mercado publica o que venderá, portanto, os editores investem na ideia que têm “das competências culturais de seu público” (CHARTIER, 1990, p. 174). Mercado editorial e leitores se associam por necessidades recíprocas, aqueles de vender, estes de ler o que lhes agrada.

A partir do século XVIII, o leitor assume importante papel na escolha das editoras ao publicar seus textos. Muitas das publicações são feitas em função dos leitores. Estes já participam, indiretamente, nas decisões de como compor o texto a ser vendido; os editores de Troyes, segundo Chartier, fazem suas reedições de livros “em função dos leitores que desejam ou pensam atingir” (1990, p. 174). Já que pensam em leitores mais comuns e em grandes edições populares, os editores de Troyes simplificam períodos frásticos, diálogos, abreviam episódios, retiram características sociais e psicológicas das personagens, objetivando assim, atingir um público maior. De certa maneira, concebem seus leitores como tendo capacidades lexicais mínimas, o que pode ser um preconceito ou uma simples exigência dos leitores, ávidos cada vez mais por leituras rápidas e sem grandes complicações.

As leitoras de fotonovelas participam desta mudança no paradigma de leitura no século XX. A modernização dos meios de comunicação exige cada vez mais formas rápidas que possam competir com o rádio e a tevê, assim as fotos e os diálogos curtos das fotonovelas atraem mais as leitoras, portanto, editores e leitores estão compartilhando necessidades na hora de selecionarem seus textos. A forma simples dos enredos das fotonovelas podem ser completados pela imaginação das leitoras, que numa leitura mais dinâmica e apoiada no visual também pode atribuir aos personagens determinadas características físicas e sociais pelas imagens que estão diante delas. Assim, expressões faciais e roupas que vestem as personagens são índices do papel de cada ator dentro da fotonovela, e o que representam socialmente.

A diversidade do público e a unicidade da cultura

Tânia Pelegrini afirma que a partir da década de sessenta surgiram inúmeros debates que tentavam compreender melhor o fenômeno da Indústria Cultural que começava a ganhar força naquele período. Segundo ela, as análises e críticas deixaram de ser debatidas apenas por intelectuais e passaram ser alvo de discussões também em jornais e revistas. A autora cita o exemplo da revista *Veja* de 1969 para demonstrar que a verdadeira oposição não

se concentrava entre a “cultura de massa” e a “cultura erudita”, mas a contradição maior situava-se na cultura que era feita para atender a um gosto comprovado. Além disso, na mesma revista, tem-se a afirmação de que os novos meios de divulgação impunham suas leis estéticas descobrindo diferentes formas de expressão (1999, p. 196).

Assim, Tânia Pelegrini afirma que as revistas, veículos da cultura de massa, têm como preocupação discutir questões culturais, havendo nestas produções o que a autora denomina de “seriedade postiça”, pois é depositada de maneira implícita uma confiança na eficácia destes novos meios, ao mesmo tempo em que “a cultura superior” é afastada (1999, p. 197).

A autora comenta as afirmações de Adorno sobre as técnicas da Indústria Cultural e a da obra de arte. Desta forma, semelhante a Bourdieu, Adorno defende que esta última se refere à organização interna do próprio objeto, diferente da “Indústria Cultural”, cuja produção, para ele, é mecânica e externa ao texto. Pode-se afirmar ainda que o mercado elabora produtos em série, assimilando fins artísticos, fetichizando a técnica, atendendo a um gosto-padrão de um público considerado de massa. (1999, p.198) A partir desses elementos, que se referem a estes receptores como “público de massa”, devem-se levar em conta algumas considerações de Pelegrini que discorda dos conceitos de teóricos como Adorno, pois:

[...] não existe uma sociedade de massa, amorfa e indiferenciada, criadora deste tipo específico de cultura, mas uma ideologia produtora de cultura de massa, que serve a todos da mesma maneira, satisfazendo as necessidades mais imediatas de entretenimento, também criadas por ela (1999, p. 198).

Portanto, não se deve considerar o público como massa, pois caso a produção cultural partisse dessa visão, confeccionaria seus “produtos” não considerando as diferenças de classes e ao mesmo tempo desrespeitando uma sociedade que se compõe dessas diversidades, tanto em relação à produção quanto ao consumo (1999, p.199). Pelegrini mostra, assim que:

Longe de ser “massa”, todo público tem uma composição heterogênea e uma extensão ilimitada e isso quer dizer que os seus diferentes componentes participam de modos diversos na recepção de produtos, revelando elementos também diferenciados nos modos de seleção e apreensão, de acordo com o “capital cultural” de que dispõem. Ou seja, a apropriação desses bens como ‘bens simbólicos’ que suprem determinadas necessidades (mesmo que criadas) pressupõe a posse de instrumentos para isso, vistos como habilidades específicas para fruição e entendimento, diferentemente oferecidos para cada classe social pelo sistema educacional (ou pela falta dele) (PELEGRINI, 1999, p. 199).

Acredita-se, então, que o público da “Indústria Cultural” não é só, mas é também o da alta cultura. Este é permeado pela capacidade crítica e a estratificação gradual e multifacetada que o compõe corresponde ao ‘gosto pessoal’. A partir da visão de Tânia Pelegrini, a chamada “Indústria Cultural” transforma os ‘bens simbólicos’ em mercadorias. Assim, elas representam as necessidades e funcionam como provedoras delas, de modo que a posse destes ‘bens’ simboliza a posição social e a fonte de prazer.

O estudioso Renato Ortiz também discorre sobre o que Pelegrini (da mesma forma que Bourdieu) denomina ‘bens simbólicos’. O autor, porém, não concorda com teóricos da escola de Frankfurt que acreditam ser a cultura responsável por se tornar mercadoria numa sociedade de consumo, pois, de acordo com ele, mesmo a cultura sendo “industrializada” não pode ser considerada inteiramente como mercadoria por ter um valor de uso intrínseco à sua manifestação, além de ter uma unicidade por mais que seja um produto padronizado (1994, p. 146).

Ainda de acordo com Renato Ortiz, não se pode ignorar por completo as considerações da escola frankfurtiana, pois foram visíveis as mudanças estruturais nas formas de organização e distribuição da cultura na sociedade moderna, porém, essa transformação não se prende apenas à natureza econômica, mas a cultura necessita impor-se como legítima: [...] “a cultura não é simplesmente mercadoria, ela necessita ainda se impor como legítima. A cultura popular de massa é produto da sociedade moderna, mas a lógica da indústria cultural é também um processo de hegemonia” (ORTIZ, 1994, p. 147).

Dessa forma, considerando o que discorreu Pelegrini, pode-se afirmar que o público de fotonovelas não pode ser considerado de massa, uma vez que seus receptores estão inseridos numa sociedade que é composta por uma variedade de classes, onde os leitores participam de modos diversos na recepção destas produções e têm um gosto pessoal que é permeado pela capacidade crítica de acordo com o capital cultural que possuem.

Ao considerar as afirmações de Ortiz, também, entende-se que as revistas de fotonovelas, embora sejam padronizadas, comercializadas e industrializadas, produzem uma cultura legítima, que tem um valor intrínseco e unicidade. Assim, mesmo sendo produzidas as histórias a partir de temas repetitivos, cada episódio é composto de maneira diferente de modo que a trama chegue até a leitora como uma novidade, satisfazendo seu desejo de ler cada dia um novo enredo.

O fato de as fotonovelas pertencerem a um campo de produção comercial, ou por não serem escritas pelo campo elitizado da cultura, não retira o seu caráter cultural,

simplesmente está fora da literatura canonizada, mas tem um público que aprecia as suas formas e lê e relê o mundo que as cerca a partir das fotonovelas.

O fim das rupturas

Após todo o exposto até agora, pode-se observar que o campo de produção comercial, muitas vezes, é considerado inferior ao campo de produção erudita, justamente, devido às regras estabelecidas por intelectuais que visam atingir com exclusividade seu grupo de pares. Ademais, como já foi discutido, o sistema de ensino é responsável pela contribuição do preconceito que foi criado em relação às leituras e leitores “comuns”. A escola por ser um campo de consagração do saber também se revela excludente das formas não canonizadas, aumentando os preconceitos contra os leitores que não aderem às formas eruditas do saber, optando por uma literatura mais simplista.

Com isso, começou a ser estabelecida uma divisão entre campo de produção erudita e campo de produção comercial, de forma que mesmo os leitores tendo preferência pelas leituras que compõem o último campo, passaram a reconhecer a barreira criada entre um campo e outro.

De acordo com os novos estudos sobre a denominada “Indústria Cultural”, pode-se entender que não se tem a possibilidade de considerar a cultura exclusivamente como mercadoria, assim como o público que era considerado homogêneo, passou a ser visto como diversificado, devido às diferentes classes existentes na sociedade.

Com os estudos referentes ao campo de produção comercial foram criados novos conceitos em relação às suas produções, aos produtos e aos leitores que são considerados “comuns”. Para melhor explicar essas mudanças relacionadas às práticas de leituras de produções comerciais, tem-se o intuito de discorrer sobre as teorias de Roger Chartier em *A História Cultural*, a fim de demonstrar como este autor desconsidera estas divisões estabelecidas entre erudito e popular; criação e consumo; realidade e ficção.

De acordo com Chartier, os debates que dizem respeito às delimitações essenciais, que são as distinções primordiais expressas, em geral, por pares de oposições como: erudito/popular; criação/consumo; realidade/ficção, etc. eram até agora, admitidos por todos. Estes, afirma Chartier, eram vistos como alicerces comuns e não problemáticos. Porém, os pares opostos, mais tarde, se tornaram objetos convergentes e de problematizações (1990, p. 54).

A primeira divisão exposta pelo teórico é a alta cultura em oposição à cultura popular. O autor comenta que na França e nos Estados Unidos são encontrados em muitos textos essa oposição, julgando ser a cultura da maioria aquela que ressalta uma abordagem externa, coletiva e quantitativa, ao contrário dos intelectuais do “topo” os quais são considerados suscetíveis apenas a uma análise interna, de modo que suas obras sejam construídas de maneira individual, buscando a originalidade das ideias (1990, p. 55).

A cultura popular foi identificada, segundo Chartier, de forma dupla: como um conjunto de textos, de pequenos livros de venda (conhecidos como biblioteca azul); e/ou como um conjunto de crenças e gestos que compõem uma religião popular. Deste modo, de acordo com o teórico, o popular, nestes dois casos, “é definido pela sua diferença relativamente a algo que não o é”; a literatura popular se define, assim, por não ser a literatura erudita ou letrada (1990, p. 55).

A partir desta delimitação é que Chartier propõe o problema, já que, não mais se acredita nesta dicotomia e as práticas culturais populares passam a ser vistas de uma maneira mais complexa. Para o estudioso, não é uma tarefa fácil identificar um nível cultural ou intelectual que compõem o popular partindo de um conjunto de objetos ou práticas, pois, de acordo com ele, não é possível se saber com precisão se a literatura popular é partilhada pela sociedade camponesa, por um público mediano, analfabeto ou que contém poucos alfabetizados (1990, p. 55).

Da mesma forma, Chartier discorre sobre um falso problema que se encontra na discordância do que deve ser denominado popular, uma vez que para ele, é uma questão de pouca importância saber se pode se chamar de popular uma produção confeccionada pelo povo ou aquela que é destinada para ele, já que importa muito mais se identificar como as diferentes formas culturais se cruzam e se imbricam:

[...] todas as formas culturais e a cultura do povo surgem sempre, hoje em dia, como conjuntos mistos que reúnem, numa meada difícil de desembaraçar, elementos de origens bastante diversas. A literatura de cordel é produzida por intelectuais da escrita e da impressão, mas a partir de processos de reescrita que submetem os textos letrados a arranjos, a delimitações que o não são. E por intermédio da compra mais ou menos massiva, os leitores exprimem suas preferências; desse modo, os seus gostos ficam em posição de fazer inflectir a própria produção dos textos. Num movimento inverso, a cultura folclórica, que fornece a sua base à religião da maioria, foi profundamente trabalhada em cada época pelas normas ou pelas interdições da instituição eclesiástica. Saber se pode chamar-se popular ao que é criado pelo povo ou àquilo que lhe é destinado é, pois, um falso problema. Importa antes de mais identificar a maneira como, nas práticas,

nas representações ou nas produções, se cruzam, se imbricam diferentes formas culturais (CHARTIER, 1990, p. 56).

Percebe-se que para Chartier, diferente do que se afirmava, não existe uma forma cultural pura, não sendo possível delimitar ou dividir a cultura popular da cultura erudita, já que as duas podem estar presentes tanto na produção intelectual quanto na popular. Deste modo, as diferentes formas culturais estão quase sempre relacionadas, cruzando-se nas produções, práticas e representações.

Mais importante do que definir o erudito e o popular é saber como as práticas de escritas se imbricam, ora o popular invadindo o erudito e sendo construído a partir desse, ora o erudito invadindo o campo popular para se apropriar de suas formas e veiculá-las comercialmente. Portanto, não é necessariamente o popular produzido pelo povo, mas muitas vezes, é apropriado pelo erudito, que assume formas do popular para imitá-lo e atender às necessidades dessa classe. Desse modo, o popular e o erudito se cruzam, um frequentando o espaço do outro, tornando-se difícil estabelecer quem são seus reais produtores e seus reais consumidores.

As fotonovelas que, aparentemente, pertencem ao popular e aproximam-se da oralidade pelos diálogos que marcam intensamente suas páginas quadriculadas, são produzidas por instâncias comerciais que registram os diálogos dentro de um português muito próximo do padrão, respeitando as normas do texto escrito e participando da formação cultural das leitoras.

Roger Chartier afirma que estes cruzamentos não devem ser entendidos como relações de exterioridade, à medida que o conjunto letrado esteja sobreposto ao popular, mas de forma diferente, os elementos encontram-se “incorporados uns nos outros como nas ligas metálicas” (CHARTIER, 1990, p. 57). Desta forma, o teórico cita a Bakhtin que defende a ideia de que a cultura popular revela seu princípio e encontra sua máxima coerência mais precisamente nas obras letradas e eruditas:

A entender Bakhtine, para certas épocas (como Renascimento) é precisamente nas obras da cultura letrada ou erudita que a cultura popular encontraria a sua máxima coerência e revelaria de forma mais completa o seu próprio princípio. Para ele, a obra de Rabelais é insubstituível a partir do momento em que se trate de penetrar na essência mais profunda da cultura cômica popular (CHARTIER, 1990, p. 57).

Em outras palavras, o cômico e o popular se vêem registrados na cultura letrada, uma completa a outra, só é possível conhecer o popular no Renascimento por meio da

escrita de Rabelais, que soube mesclar na escrita elementos cômicos da época, revelando o popular no erudito e vice-versa.

Chartier discorda de estudiosos das ciências sociais que consideram o popular de natureza quantitativa e externa. Para tanto, comenta C. Ginzburg que afirma ser o homem do povo capaz de utilizar elementos intelectuais esparsos por meio das leituras de livros advindos da cultura letrada. Já ao citar Bakhtin, Chartier comenta que este estudioso pensa ao contrário, pois, para ele, o indivíduo popular, por se encontrar em uma cultura diferente, constrói um sistema de representações a partir de fragmentos emprestados da cultura erudita e livresca (1990, p. 57).

Mesmo partindo de princípios diferentes, entende-se que os dois estudiosos, citados por Chartier, de acordo com o próprio teórico, estão em concordância ao acreditar que as diferentes culturas não podem ser consideradas como opostas, sendo uma superior e outra inferior, nem tão pouco, rotular os leitores do “povo” como indivíduos que não têm acesso à denominada cultura erudita, ou quando estes leitores entram contato com uma cultura diferente, julgá-los como incapazes de construir suas próprias representações.

Esta primeira oposição discutida por Chartier (cultura popular e cultura erudita) conduz a outro problema que tem por objeto as oposições criação/consumo e produção/ recepção. Partindo disso, acreditou-se até certo momento que o consumidor fazia um papel oposto ao do intelectual, ou seja, enquanto o primeiro era rotulado como passivo, dependente e alienado, as características de inventor, livre e consciente eram consideradas exclusivas dos “criadores intelectuais” (1990, p. 58).

Deste modo, Roger Chartier comenta que a inteligência do consumidor era comparada com cera mole, na qual os criadores intelectuais inscreveriam suas ideias e imagens de forma bem legível (1990, p. 58). O receptor, portanto, era visto como alguém vazio, sem formação, que necessitava de ideias prontas que o moldassem.

Neste ponto, entende-se que Chartier discorda dessa separação radical entre produção e consumo, uma vez que, também não acredita terem as formas ou as ideias um sentido intrínseco que não depende da apropriação por um sujeito ou por um grupo de sujeitos (1990, p. 58). Sendo assim, o teórico descarta a possibilidade de que os textos ou mesmo as imagens tenham significados por si mesmos, pois, de acordo com ele, não é possível a construção completa de um texto, sem considerar as leituras que ajudam a construí-lo (1990, p. 58).

Roger Chartier considera o próprio consumo, seja ele cultural seja intelectual, como produção. A partir deste ponto, percebe-se que este estudioso está em

consonância com os conceitos de Michel de Certeau que serão abordados com melhor profundidade no segundo capítulo deste trabalho. Ao citar Certeau, Chartier comenta que o primeiro define a produção como estrondosa, centralizada e espetacular enquanto o consumo é qualificado como silencioso, quase invisível, por não ter a possibilidade de assinalar a sua presença com produtos próprios, (já que o consumidor produz em produções emprestadas e/ou alugadas) mas com *maneiras de utilizar* aquilo que é imposto pela ordem econômica dominante (1990, p. 59). Desta forma, Chartier acredita que a obra é construída a partir da diversidade de interpretações que, por sua vez dão a possibilidade para que haja a construção de significados:

Anular o corte entre produzir e consumir é antes de mais afirmar que a obra só adquire sentido através da diversidade de interpretações que constroem suas significações. A do autor é uma entre outras, que não encerra em si a verdade suposta como única e permanente da obra. Dessa maneira, pode sem dúvida ser devolvido um justo lugar ao autor, cuja intenção (clara ou inconsciente) já não contém toda compreensão possível da sua criação, mas cuja relação com a obra não é, por tal motivo, suprimida (CHARTIER, 1990, p. 59).

O consumo passa a ser considerado outra produção, a qual Chartier exemplifica com a leitura de um texto que, quando é vista desta maneira, “pode assim escapar da passividade que tradicionalmente lhe é atribuída” (1990, p. 59). Dessa forma, o teórico toca em outro ponto que será discutido no próximo capítulo, pois, para ele, o consumidor não se submete à mensagem ideológica, mas faz uma reapropriação:

Ler, olhar ou escutar são, efectivamente, uma série de atitudes intelectuais que- longe de submeterem o consumidor à toda-poderosa mensagem ideológica e/ou estética que supostamente o deve modelar- permitem na verdade a reapropriação, o desvio, a desconfiança ou resistência. Esta constatação deve levar a repensar totalmente a relação entre um público designado como popular e os produtos historicamente diversos (livros e imagens, sermões e discursos, canções, fotonovelas ou emissões de televisão) proposto para o seu consumo (CHARTIER, 1990, p. 59-60).

Entende-se a partir do fragmento citado, que o leitor considerado popular por ter como preferência de leitura as produções criadas para o consumo não é modelado pela mensagem ideológica, pois diferente do que se pensa tradicionalmente, ele faz o seu papel se reapropriando, desconfiando ou até mesmo resistindo. Roger Chartier cita Richard Hoggart que afirma ser o que ele denomina “atenção oblíqua”, caracterizando a decifração popular contemporânea dos produtos diversos citados acima (livros, imagens, fotonovelas, etc.)

Assim, para Hoggart, esta é uma das chaves que ajudam a elucidar como a cultura da maioria pode em qualquer época construir um lugar próprio nos modelos que os grupos de poderes dominantes lhes impõem, seja essa imposição à força seja em concordância com os receptores (*apud* CHARTIER, 1990, p. 60).

Desta forma, Chartier não aceita a definição de texto dada pelos historiadores da literatura ou da filosofia, os quais acreditam que o sentido do texto permanece oculto até quando os críticos revelam as significações que estavam escondidas como “uma pérola em ostra” (CHARTIER, 1990, p. 61). Diferente disso, a visão do teórico mais uma vez coincide com as ideias de Michel de Certeau, pois para ele o texto é um produto da leitura, construído por meio do leitor.

Além disso, Chartier afirma ser a intertextualidade a responsável por anular o corte entre escrita e leitura, “já que aqui a escrita é, ela própria, leitura de uma outra escrita” (1990, p. 61). Sendo assim, um determinado texto se situa no cruzamento da intenção dos autores/produtores, com a leitura de seu público (CHARTIER, 1990, p. 61-62).

Roger Chartier trata também da oposição entre realidade e representação, que é encarada como primordial para distinguir tipos de história e discriminar tipos de textos. Deste modo, tem-se a ideia de que os textos “documentais” que se caracterizam por serem submetidos a uma justa crítica, opõem-se aos textos “literários”, considerados fictícios e são vistos como aqueles que não são testemunhos da realidade (1990, p. 62).

De acordo com Chartier, estas divisões são simples demais e os historiadores colocam em evidência um novo ponto de vista sobre estas questões. Para o estudioso, um texto que aparentemente é documental, não pode se anular como texto, ou seja, mesmo sendo objetivo, o texto não deixa de ser um “sistema construído consoante categorias, esquemas de percepção e de apreciação, regras de funcionamento, que remetem para as suas próprias condições de produção” (CHARTIER, 1990, p. 63).

O estudioso acredita que a relação do texto com o real é construída a partir da própria situação da escrita feita por meio de modelos discursivos e delimitações intelectuais. De forma que para Chartier, os materiais documentos, assim como textos “literários” são construídos com conceitos e obsessões de seus produtores. Além disso, o real, para o estudioso, passa a ser a realidade criada pelo texto a partir da intencionalidade da escrita:

[...] os materiais documentos, obedecem também a processos de construção onde se investem conceitos e obsessões dos seus produtores e onde se estabelecem as regras de escrita próprias do gênero de que emana o texto. São essas categorias de pensamento e esses princípios de escrita que é necessário actualizar antes de qualquer leitura “positiva” do documento. O real assume assim um novo sentido: aquilo que é real, efectivamente, não é (ou não é apenas) a realidade visada pelo texto, mas a própria maneira como ele a cria, na historicidade da sua produção e na intencionalidade da sua escrita. (CHARTIER, 1990, p. 63).

As três divisões (erudito/popular; criação/consumo; realidade/ficção) estudadas por Chartier, mostram que a literatura voltada para o “grande público”, em geral, denominada literatura popular, não deve mais ser vista da maneira preconceituosa como os historiadores a consideraram por um grande período de tempo, pois, o “popular” era definido simplesmente por aquilo que não era.

Na visão de Chartier, no entanto, uma cultura toca na outra, de modo que, não se torna possível fazer a divisão rigorosa entre cada uma delas. Da mesma forma, o estudioso não concebe a posição do leitor como universalizante, já que a seu ver, a leitura é historicamente variável, pois a capacidade de leitura é ativada a partir de um dado momento em que o leitor se depara com determinados textos.

Bourdieu e Chartier: leitura, leitores e produção artística

Entende-se, até o momento, por toda a discussão realizada que a leitura é vista de diferentes formas, pois, existem estudiosos que valorizam as produções “populares”, assim como há aqueles que as desprezam, pois acreditam que somente são dignas de valor as “obras” canonizadas.

Essa discussão se faz bem clara quando se observa a discussões sobre o que se é considerado bom leitor, boa literatura, boa obra, boa leitura, por estudiosos como Bourdieu e Chartier. Estes intelectuais discutem sobre os papéis dos leitores; sobre as produções culturais e as práticas de leitura.

Bourdieu comenta a divisão existente entre autor e leitor, julgando pertinente considerar os dois elementos como opostos, pois acredita que a responsabilidade de produção é exclusiva do autor, o qual produz para alguém muito diferente: já o leitor, para o teórico, tem a única função de falar das obras dos outros. Bourdieu somente consegue conceber o trabalho intelectual a partir da divisão entre leitor e escritor que, na sua concepção, corresponde à de escritor e crítico.

Chartier acredita que independente da produção, sempre existe um processo de inteligibilidade, mesmo que não se trate apenas de códigos escritos, mas também rituais, quadros, são passíveis de múltiplas interpretações, já que a seu ver, não existe uma leitura totalmente adequada. Bourdieu defende a ideia de que, em geral, tem-se um conceito errôneo de leitura, pois ela, geralmente, pelos próprios leitores, é associada à compreensão de um texto, ou seja, para se ler um texto, é essencial descobrir-lhe a chave. Nem todos os textos, porém, são elaborados para que se encontre sua chave, para que se interprete, compreenda-se ou se decifre, uma vez que, existem aqueles feitos apenas com o objetivo de instruir, comunicar, sem necessitar de uma decifração de sentido.

Bourdieu considera a leitura como algo que não é visto como necessário, mas, ela somente permanece em nosso meio graças à existência de um mercado que possibilita que haja discursos sobre ela, entre amigos, colegas, alunos, cônjuges, etc. Desta maneira, Bourdieu discorre sobre outra oposição existente: entre leituras de coisas que não se podem falar; inconfessáveis; que se devem fazer às ocultas; não merecedoras de leituras, e outras que são as “verdadeiras” leituras; eternas e não perecíveis; que não podem ser jogadas fora. Neste sentido, o crítico entende não haver a necessidade de leitura, pois, a seu ver, ela somente ocorre quando se tem tempo para não fazer nada; ficar sozinho em lugar fechado; quando há a necessidade de distração.

Chartier, por sua vez, acredita que sempre houve a necessidade de leitura. Até mesmo nas sociedades tradicionais, quando o escrito impresso ainda estava muito distante, esta necessidade surgiu enraizada nas experiências individuais e comunitárias e não foi motivada por um mercado social. Portanto, essa concepção de “necessidade de leitura” para Bourdieu, na visão de Chartier se faz muito redutora, pois este julga errônea a atribuição feita pelo primeiro de que a necessidade de leitura se detém aos artifícios dos autores. Diferente disso, Chartier defende uma política de leitura que se baseia no encontro entre o livro editado e seu leitor.

Os estudiosos discutem sobre o surgimento da necessidade da leitura que para Bourdieu foi, principalmente, criada pela escola que deu acesso a ela para um grande número de pessoas. Com isso, acredita o teórico, que os indivíduos passaram a ter uma necessidade de informação. Muitos tomavam os livros como guia de vida, sendo a *Bíblia* citada como exemplo pelo autor. Neste ponto, Bourdieu acredita que o contato “médio” com a literatura erudita destrói a experiência popular deixando os leitores entre duas culturas: uma cultura originária abolida e outra erudita. Porém, na visão de Chartier, a discriminação entre leitores se inicia na diferenciação da leitura, muito mais do que do objeto manuscrito ou

impresso, pois mesmo que os textos inscrevam em seus interiores um sentido que desejam ver a eles atribuído, as leituras são sempre plurais, ou seja, Chartier defende a ideia de que cada leitor constrói de maneira diferente o sentido do texto. O estudioso julga necessário se fazer a distinção entre o que há de criador e de distintivo na leitura, pois em geral, os leitores preocupam-se em fazer uma interpretação justa e correta do texto.

Ao partir deste princípio, Bourdieu comenta que os intelectuais lutam pela boa leitura. Assim, depois de se definir o que merece ser lido, define-se também como a leitura deve ser feita. Apesar da visão de Chartier e Bourdieu se tocar neste sentido, este acredita que o livro exerce um poder, tornando-se até mesmo um modelo de vida, podendo o intelectual transformar as visões de mundo e as práticas cotidianas. Para o teórico, os intelectuais são dotados do poder simbólico, assim, por meio dos livros podem transformar a visão do mundo social, e, conseqüentemente, o próprio mundo social. Embora Chartier compreenda que o livro ou mesmo a interpretação “correta” deste pode obter esse efeito defendido por Bourdieu, não se pode ignorar o espaço próprio da leitura, pois, para ele, o livro não tem eficácia total e imediata. A seu ver não se pode considerar os leitores como sujeitos incapazes de se apropriar do espaço da leitura, assim como fazia a pedagogia clássica que designava o espírito das crianças como cera mole na qual se podia depositar qualquer mensagem.

Bourdieu discorre sobre a diferença entre o papel do leitor e o papel do produtor. O primeiro se dispõe de maneira silenciosa e tácita, enquanto o segundo se predispõe de forma expressa, legível e visível, e à medida que se conhece num livro ou num escrito, na visão do estudioso, torna-se publicável e, portanto, público, e para ele, a publicação é a ruptura da censura, tornando o que estava oculto em algo reconhecido pelo mundo todo. Chartier, ao fazer a comparação entre os dois lados da produção, acredita que as intenções depositadas no texto pelo autor ou pelo editor, tentando impor a maneira correta de ler, implicam em delimitar que um único leitor pudesse ser o detentor da verdade da leitura. Porém, o que de fato, defende Chartier, é que cada livro tem sua vontade de divulgação, ou seja, dirige-se a um mercado, a um público, assim ele circula, ganha uma extensão, de modo que, haverá falhas na relação entre o livro e o leitor ideal, já que o público ideal é o mais amplo possível, sendo improvável que todos eles interpretem o texto recebido de maneira idêntica.

Bourdieu comenta sobre um aumento de signos que nascem do esforço de controlar a recepção, ou seja, à medida que cresce o interesse para expandir o mercado, tendo em vista leitores que não se delimitam apenas em alguns escolhidos, também aumentam esses

signos. Partindo desse esforço, entende-se que de acordo com as afirmações do estudioso, os livros mais responsáveis pelo controle da recepção são aqueles que agem de inconsciente a inconsciente. Assim, os profissionais da produção têm um espaço oportuno para explicitar o que os outros querem dizer, mas não sabem ou não encontram oportunidade nem palavras para isso.

Nesta mesma linha, Chartier define esta leitura “comum” como um nível ou horizonte de “leitura particular”, seja em relação à intenção do autor, seja em relação à própria leitura. Esta, para o teórico, não é mais rapidamente qualificada, mas sim, diferente da leitura erudita por muitos fatores. Um deles é não dar uma atenção especial ao sentido preciso, já que não é aqui o elemento mais decisivo. Além disso, suas produções são construídas por unidades de textos breves e fragmentados e, atendendo à solicitação de um público que deseja fazer uma leitura agradável e de fácil entendimento, com isso, a figura do autor se torna carismática para o leitor.

Para Bourdieu o texto sempre é elaborado com marcas implícitas deixadas pelo autor. O leitor, portanto, se depara com o texto já codificado e sua leitura é feita de forma inconsciente sob a orientação do escritor. Já Chartier não acredita que o leitor receba, mesmo que inconsciente, a orientação do autor, pois, mesmo que exista a intenção do produtor, cabe ao leitor decidir o sentido que vai dar para suas leituras, denominando esta prática como pluralidade de sentidos. Para alguns leitores, os livros (o teórico, geralmente, cita como exemplo os livros da Biblioteca Azul publicada pelos autores de Troyes) produzem um efeito de realidade e são interpretados literalmente, já outros não se prendem ao sentido literal considerando a escrita burlesca e paródica. Mesmo que, de acordo com o exemplo dado pelo escritor, os livros da Biblioteca Azul, sejam dotados de ambigüidades, quem escolhe o sentido que dará a eles são seus leitores.

Dessa forma, levando em conta que essa dissertação tem como objeto de estudos as fotonovelas, cujas produções como já foi colocado, muitas vezes, são semelhantes aos livros da Biblioteca Azul, citados por Chartier, entende-se que suas leitoras, diante das ambigüidades que também eram características destas produções, davam um sentido próprio a elas, ocorrendo assim, a pluralidade de sentido defendida pelo teórico.

SEGUNDO CAPÍTULO

A PARTICIPAÇÃO DOS LEITORES NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS

Produtores desconhecidos, poetas de seus negócios, inventores de trilhas nas selvas de racionalidade funcionalista, os consumidores produzem uma coisa que se assemelha às “linhas de erre” de que fala Deligny. Traçam “trajetórias indeterminadas”, aparentemente desprovidas de sentido porque não são coerentes com o espaço construído, escrito e pré-fabricado onde se movimentam. São frases imprevisíveis num lugar ordenado pelas técnicas organizadoras de sistemas. Embora tenham como material os *vocabulários* das línguas recebidas (o vocabulário da TV, o do jornal, o do supermercado ou das disposições urbanísticas), embora fiquem enquadradas por *sintaxes* prescritas (modos temporais dos horários, organizações paradigmáticas dos lugares etc.), essas “trilhas” continuam heterogêneas aos sistemas onde se infiltram e onde esboçam as astúcias de interesses e de desejos *diferentes*. Elas circulam, vão e vêm, saem da linha e derivam num relevo imposto, ondulações espumantes de um mar que se insinua entre os rochedos e os dédalos de uma ordem estabelecida.
Michel de Certeau

As estratégias e habilidades dos leitores

Como já foi abordado no primeiro capítulo, os leitores de produções comerciais têm uma grande participação na construção de sentidos. Levando em conta o objeto de estudo deste trabalho, os produtores de fotonovelas utilizam uma linguagem que é capaz de atingir leitores de diferentes níveis sociais e de conhecimento. A união de quadrinhos com a escrita, representando o diálogo entre os personagens, dirige-se a um público diversificado que busca uma leitura interessante e prazerosa.

Sendo assim, as fotonovelas são confeccionadas com vistas a um público específico, ou seja, as mulheres. Estas produções não deixam de ser uma “arte cultural” e como já foi dito anteriormente, são elaboradas com a função de conquistar o interesse do leitor desde a primeira página.

As leitoras, por sua vez, definem o que querem ler e exigem do “mercado de bens simbólicos” leituras que lhe sejam prazerosas. Por este fato, os produtores produzem de acordo com a “encomenda externa”, a fim de atender a preferência do “grande público”.

Neste sentido, surge uma grande diferença entre os “produtores de bens simbólicos” e os leitores que apenas produzem sentidos e significados. Como os primeiros desejam atingir o “grande público”, diverso e variado, suas produções são definidas como estrondosas, centralizadas e espetaculares. Por outro lado, o consumidor, que não é mais visto como passivo, constrói seus significados de forma silenciosa e quase invisível por não ter a possibilidade de assinalar sua presença com produtos próprios.

Encarado assim, o “grande público” não pode ser visto como homogêneo, pois é composto por diferentes classes dentro de uma sociedade diversificada. O público, que não deve ser considerado de massa, participa de maneiras variadas na recepção de produtos. Esta participação somente é diferenciada dos “produtores de bens simbólicos” pela forma que produzem.

Michel de Certeau discorre sobre a marginalidade de uma maioria, acreditando não se tratar mais da abordagem de pequenos grupos, mas sim, de uma marginalidade de massa, composta por indivíduos que se constituem como “não produtores de cultura”, embora pratiquem uma atividade só possível àqueles que comprem os produtos denominados por Certeau de “produtos- espetáculos”, tratando-se, então de uma “economia produtivista”:

A figura atual de uma marginalidade não é mais a de pequenos grupos, mas uma marginalidade de massa; atividade cultural dos não produtores de cultura, uma atividade não assinada, não legível, mas simbolizada, e que é a única possível a todos aqueles que, no entanto pagam, comprando-os, os produtos-espetáculos, onde se soletra uma economia produtivista. Ela se universaliza. Essa marginalidade se tornou maioria silenciosa (CERTEAU, 1994, p. 44).

Certeau acredita que os não-produtores de bens culturais exercem suas “artes” diante dos produtos que consomem. Afirma que existe uma relação de forças desiguais, cujo produtor de bens culturais tem uma força maior que os consumidores diante das produções e, ainda que estes participem do mesmo terreno que o produtor, deles é exigido um excesso de “astúcia”, de “sonho”, de “senso de humor”, já que: “Dispositivos semelhantes, jogando com relações de forças desiguais, não geram efeitos idênticos” (CERTEAU, 1994, p. 44).

O teórico compara o papel dos leitores aos inquilinos que alugam um espaço e a partir do momento que adquirem o imóvel, dispõem os móveis de acordo com suas preferências, como forma de posse daquele território, pois, de acordo com Certeau, o mundo

diferente do leitor se introduz no lugar do autor e esta mutação torna o texto habitável assim como um apartamento alugado: “Ela (a mutação) transforma a propriedade do outro em lugar tomado de empréstimo, por alguns instantes, por um passante. Os locatários efetuam uma mudança semelhante no apartamento que mobíliam com seus gestos e recordações” (CERTEAU, 1994, p. 49).

Este mesmo papel faz os leitores que emprestam as produções alheias por instantes e efetuam as mudanças segundo “seus gestos e recordações”. As leitoras de fotonovelas, por exemplo, completam significados, preenchem lacunas, interpretam os significados da forma que desejam, sem que isto chegue ao conhecimento de seus editores e autores.⁵

Desta forma, a diferença entre os leitores e os produtores é que os primeiros constroem significados em um espaço alugado e o fazem de forma silenciosa, ou seja, suas interpretações são feitas às escondidas nas regiões “definidas e ocupadas pelo sistema de ‘produção’” de forma que não encontram um espaço definido para marcar o que “fazem com os produtos” (CERTEAU, 1994, p. 39). De maneira oposta, os sistemas televisivos, urbanísticos, comerciais, entre outros, fazem uso de seus próprios espaços e o que confeccionam é feito de maneira visível, dando possibilidade, para que todos, além deles próprios, possam ter acesso às suas artes. Certeau caracteriza esta produção como: “racionalizada, expansionista, centralizada, e espetacular” (1994, p. 39), pois estes estão centralizados no sentido que produzem para um grande público em um espaço próprio, tornando-se espetacular pela intenção que se tem de chamar a atenção dos telespectadores e/ou leitores com aquilo que lhes parece ser atrativo.

Um exemplo concreto deste processo existente entre produtores próprios e produtores inquilinos pode partir do objeto de estudo deste trabalho. As fotonovelas, portanto, são centralizadas e somente quem as confecciona consegue abarcar um grande número de indivíduos, ou seja, suas leitoras. Para que esse processo seja possível, torna-se necessário a abordagem de temas que as cativem para despertar seus interesses. Estas, por sua vez, produzem o que somente elas próprias conhecem, pois de acordo com o conceito que Certeau

⁵ Wolfgang Iser afirma que existe uma interação entre texto e leitor e são os vazios que permitem a comunicação no processo da leitura. Esses (que são sinônimos de lacunas) estimulam o leitor a preenchê-los projetivamente. Assim, o que não foi dito provoca o receptor a pensar e ocorre um dinamismo, pois o que foi dito parece realmente falar somente quando foi ocultado, já que o calado e a implicação do dito apenas adquirem vida pela representação do leitor. Desta forma, o que não foi manifestado pelo texto, torna-se um produto derivado da interação entre texto e leitor, ou seja, é realizado o processo de comunicação, não propriamente através do código, mas sim por meio da dialética movida e regulada pelo que se mostra e se cala. (ISER, 2001, p. 90) Esses vazios também se encontram entre os fotogramas que compõem as fotonovelas e serão apresentados nas discussões abaixo.

tem de leitura, esta quando feita por uma imagem ou por um texto “*parece* constituir o ponto máximo de passividade”, porém, o teórico afirma que:

[...] a atividade leitora apresenta ao contrário, todos os traços de uma produção silenciosa: flutuação através da página, metamorfose do texto pelo olho que viaja, improvisação e expectativa de significados induzidos de certas palavras, intersecções de espaços escritos, dança efêmera. Mas incapaz de fazer um estoque (salvo se escreve ou “registra”), o leitor não se garante contra o gasto de tempo (ele se esquece lendo e esquece o que já leu) a não ser pela compra do objeto (livro, imagem) que é apenas o *ersatz* (o resíduo ou a promessa) de instantes “perdidos” na leitura. Ele insinua as astúcias do prazer e de uma reapropriação no texto do outro: aí vai caçar, ali é transportado, ali se faz plural como os ruídos do corpo. Astúcia, metáfora, combinatória, esta produção é igualmente uma “invenção” da memória. Faz das palavras as soluções de histórias mudas [...] (CERTEAU, 1994, p. 49).

Neste sentido, Certeau afirma que o leitor parece ser passivo, porém, no momento de sua leitura se posiciona no lugar do autor e introduz no ato de ler seus pontos de vistas, interpretando e tirando suas próprias conclusões a partir de seu mundo que é diferente do autor, tornando o texto habitável, assim como um apartamento alugado como já foi exemplificado acima, ficando claro, desta forma, a afirmação do crítico em relação a não passividade do leitor: “A leitura introduz portanto uma arte que não é a passividade” (CERTEAU, 1994, p. 50).

Esse estudioso distingue ‘tática’ de ‘estratégia’, sendo esta um “cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ‘ambiente’” (CERTEAU, 1994, p. 46). A estratégia, portanto, é postulada em um lugar próprio e que se relaciona com “a exterioridade distinta”. (1994) Ao contrário disso ‘tática’ trata de “um cálculo que não pode contar com um próprio, nem, portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível” (CERTEAU, 1994, p. 46).

Ao se aplicar a teoria de Certeau às fotonovelas, verifica-se ser “estratégico” o papel de seus produtores, já que estes, a partir do lugar próprio estabelecem um relacionamento com a “exterioridade distinta”; à medida que a “tática” é função de seus leitores, pois estes produzem no lugar que não lhes é próprio, mas sim, do outro. A tática das leitoras é exercida nas histórias das fotonovelas que são espaços próprios de seus produtores.

Entende-se que há uma grande discordância para a definição de literatura, pois para os responsáveis pela canonização de obras literárias, quanto menos acessível às massas populares, no sentido de formação cultural, quanto maior o grau de dificuldade, mais

digna é a produção de ser considerada literatura. Para o chamado “grande público”, estas leituras, muitas vezes, devido às regras definidas pelos intelectuais do campo artístico, tornam a leitura pesada e desinteressante e, por isso, os leitores procuram o que lhes parece mais atraente, além de algo que dê a possibilidade de sua participação na construção de sentidos. Daí, a grande procura por romances-folhetim no século XIX e por revistas que continham fotonovelas no século XX, entre outras leituras da mesma categoria, até mesmo no período atual.

Marisa Lajolo comenta sobre variadas definições de literatura e como outros intelectuais não consegue defini-la com precisão, afinal não se tem um conceito concreto do que seja ou não literatura. Porém, para a autora cada grupo social em tempos distintos tem uma definição diferente para ela, pois tudo que foi escrito e/ou publicado em livro pode um dia ser considerado literatura, dependendo do significado, do ponto de vista ou da situação em que se é discutida esta palavra. (LAJOLO, 2005, p.16).

Além disso, para Lajolo as histórias representadas na literatura não precisam ser verdadeiras, uma vez que há nela uma representação simbólica do mundo, não havendo a necessidade de se pedir a certidão de casamento de Bentinho e Capitu, os tão famosos personagens de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Lajolo mostra que a representação de mundo na literatura:

[...] nasce da experiência que um escritor tem de sua realidade histórica e social. O universo que autor e leitor compartilham, a partir da criação do primeiro e da recriação do segundo, é um universo que corresponde a uma síntese – intuitiva ou racional, simbólica ou realista – do *aqui e agora* da leitura, ainda que *aqui e agora* do leitor não coincidam com o *aqui e agora* do escritor (LAJOLO, 2005, p.47).

Nos enredos de fotonovelas também não há a necessidade de pedir a certidão de casamento de casais e há em seus enredos a representação simbólica do mundo. Atores interpretam personagens que representam homens e mulheres da sociedade da época, que no caso aqui, concentra-se na década de sessenta e setenta⁶.

⁶ De acordo com Angeluccia Habert, as fotonovelas foram lidas por milhares de leitores no Brasil, na Itália, na França, na África do Norte e em outros países da América Latina. A autora ainda afirma que quase sempre, a reprodução da FN no Brasil era baseada numa montagem anterior publicada em revistas europeias e frequentemente, a transposição era imediata, havendo apenas a tradução do texto. (HABERT, 1974, p. 75) Habert afirma que é muito difícil ser mencionada a fase da reprodução da revista. A única que costumava informar quando publicava esporadicamente uma fotonovela estrangeira era *Sétima Céu*. (HABERT, 1974, p. 73) Por isso, pode-se deduzir que as fotonovelas eram traduzidas para serem publicadas nas revistas brasileiras em períodos próximos aos que eram confeccionadas nos países europeus, também pela proximidade do surgimento delas nos países latino-americanos. Segundo Angeluccia Habert, as primeiras fotonovelas surgidas na Itália foram publicadas na revista *Sogno*, pela Ed. Rizzoli e na revista *Bolero* pela Ed. Mondadori, em março

Levando em consideração que as fotonovelas se originam no mundo ocidental, seus autores compartilham universos semelhantes ao dos leitores, o que torna temas como casamento, trabalho e família, assuntos comuns aos povos do Ocidente, reduzindo possíveis estranhamentos no leitor brasileiro ao entrar em contato com algumas destas fotonovelas traduzidas.

Da mesma forma que qualquer obra literária, as fotonovelas surgem a partir da criação do autor e no momento em que são compartilhadas com o leitor, possibilitando-lhe recriar conforme o seu conhecimento de mundo e de acordo com seu *aqui e agora*, que necessariamente não precisa ser igual ao do autor dos enredos das fotonovelas. Devido a estas experiências compartilhadas entre autor e leitor deste produto, as mulheres se identificavam com estas leituras que refletiam a realidade vivida por elas, e por isso, despertando no público feminino o prazer neste tipo de leitura.

Lajolo afirma que qualquer criação literária baseia-se na imaginação nascida de uma realidade, tendo até mesmo a “Terra do Nunca”, de Peter Pan, entre outros exemplos de romances e histórias infantis, um fundo de verdade. Com as criações de fotonovelas ocorrem o mesmo, pois seus enredos são construídos a partir de uma representação da realidade da qual participa autor e leitor.

Muitos enredos, portanto, poderiam coincidir com fatos que haviam ocorrido na vida particular das leitoras ou, muitas delas, mesmo que nunca tivessem passado por nada parecido, teriam a possibilidade de viver aquilo que almejavam, num futuro que talvez pudesse nunca chegar, por meio das personagens das fotonovelas.

De acordo com estes conceitos, encontra-se muito de literário nas produções de fotonovelas. Marisa Lajolo afirma que “é cada um no silêncio de suas leituras que torna literários alguns dos textos que encontra na vida” (LAJOLO, 2005, p. 48). Os enredos das fotonovelas são construídos por meio de diálogos. As explicações de tudo o que acontece no enredo provém da fala das personagens, das pequenas e curtas intervenções de narradores que, muitas vezes, são onipresentes e oniscientes, pois conhecem o interior das personagens e se encontram em todos os lugares. Aquilo que não ficou totalmente descortinado para o leitor, revela-se pelas imagens, que é um dos fortes atrativos da fotonovela, aproximando mais o leitor da representação criada pelo autor.

de 1947. Já na França, a primeira fotonovela foi publicada na revista *Festival* pela Ed. Del Duca, em 1949. Logo em seguida, afirma a autora que a produção começou a ser exportada para países de língua francesa (Luxemburgo e Bélgica) e mais adiante para América Latina e África do Norte. (HABERT, 1974, p. 64, 65) No Brasil, as revistas de fotonovelas chegam ao mercado na década de 50, juntamente com as grandes revistas ‘modernas’. *Grande Hotel* começou a publicar semanalmente histórias desenhadas, em 1947, e mais tarde as substituiu por capítulos de fotonovelas. *Capricho* surge pela primeira vez com fotonovela de aventura em 1952.

Existe, porém, um preconceito que tem sua origem na desconfiança que há quando se trabalha com outros códigos que não sejam aqueles que reproduzem o da escrita padrão. Os enredos das fotonovelas são desenvolvidos por meio de grande quantidade de diálogos, e embora, muitas vezes, os personagens façam uso de uma linguagem mais sofisticada, (os personagens fazem uso expressões da linguagem padrão como: “desculpe-me”; “vai casar-se”; “deixe-me”; “sinto importuná-la”; etc.) a construção do enredo se baseia em turnos de fala. Além disso, estes diálogos são acompanhados por fotos que representam suas expressões, mostrando como estão vestidos, penteados, se estão dentro de uma casa ou caminhando num bosque, aproximando as fotonovelas dos gibis que circulam em grande quantidade nas mãos de crianças, adolescentes e adultos, que buscam uma diversão rápida, sem grandes compromissos com uma estética elevada como nos casos de determinadas produções romanescas ou poemas.

Deve-se ser considerado, no entanto, que leitura não se restringe a decodificar códigos escritos, mas também, tem-se a possibilidade de fazer uma leitura das fotos que acompanham os diálogos, de forma que os fotogramas se tornam importantes elementos para a interpretação textual como um todo, uma vez que para Certeau (1994, p. 50), nenhum leitor é passivo, pois faz o seu papel participando da construção de significados.

Will Eisner considera os quadrinhos válidos como objeto de leitura. Os leitores precisam exercer suas habilidades interpretativas visuais e verbais para fazer a leitura de revistas em quadrinhos que são confeccionadas com uma sobreposição de palavra e imagem. Ainda para este estudioso, são similares as estruturas da ilustração e da prosa, pois ele afirma que no processo de leitura são análogos os processos psicológicos que envolvem as palavras e as imagens.

Eisner chama de linguagem os quadrinhos repetitivos utilizados para expressar ideias similares, afirmando ser esta uma forma literária:

Em sua forma mais simples, os quadrinhos empregam uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis. Quando são usados vezes e vezes para expressar ideias similares, tornam-se uma linguagem - uma forma literária, se quiserem. E é essa aplicação disciplinada que cria a ‘gramática da Arte Sequencial’ (EISNER, 1999, p. 8).

Ainda para Will Eisner, as histórias em quadrinhos combinam dois importantes dispositivos de comunicação: imagem e palavra. Para haver a compreensão da imagem, artista sequencial e leitor se interagem e compartilham experiências. O mesmo acontece com a leitura do segundo elemento citado pelo autor, pois, para ele, as palavras são

feitas de letras que “são símbolos elaborados a partir de imagens que têm origem em formas comuns, objetos, posturas e outros fenômenos reconhecíveis” (EISNER, 1999, p. 14).

O autor também comenta sobre as imagens sem palavras. De acordo com suas afirmações, esta forma de expressão em quadrinhos exige certo refinamento por parte do espectador, pois apresentam “um obstáculo técnico que só pode ser superado com a aquisição de certa habilidade” (EISNER, 1999, p. 24).

Pode-se afirmar que as fotonovelas têm grande proximidade com as histórias em quadrinhos, pois lidam da mesma forma, com dois dispositivos; palavras e imagens e exigem as mesmas habilidades do leitor que se depara no decorrer dos enredos destas produções também com alguns quadros sem o acompanhamento de palavras.

O papel da imagem na interpretação dos enredos das fotonovelas

Ao se voltar diretamente às fotos que fazem parte da composição da fotonovela, percebe-se que entre os fotogramas são deixados espaços lacunares, onde o leitor tem a oportunidade de criar e dispor as sequências da maneira que julgar necessário, sendo que algumas informações adquiridas pelo leitor por meio dos diálogos não vêm acompanhadas com as fotos correspondentes. O leitor, então, cria a continuação das fotografias que faltam para acompanhar determinados diálogos.

De acordo com André e Mariângela Joanilho, os leitores de fotonovela buscam recriar a narrativa. Os autores afirmam que, além disso, os quadrinhos exigem dos leitores um preenchimento das elipses entre um fotograma e outro e se baseiam na ideias de Sullerot para afirmar que os quadrinhos e as fotonovelas demandam um movimento tríplice:

O primeiro movimento seria simples: de um fotograma ao seguinte. Porém, no segundo movimento, entre um fotograma e outro há a elipse que será virtualmente preenchida. E, o terceiro movimento, a reconstituição da narrativa entre os fotogramas com a elipse solucionada imaginariamente. A história é recomposta na mente do leitor. Enfim, há um espaço lacunar nos fotogramas que é preenchido pelo leitor. As poses das personagens e o *mise-en-scène* deixam um espaço livre para a reconstituição de sentido por parte de quem lê, pois se pode imaginar tanto a sequência anterior como a posterior até o próximo fotograma (JOANILHO, 2008, p. 538).

Pode-se constatar que as fotos também deixam possibilidades para que os leitores façam suas interpretações. Estes, além de completarem as elipses, podem também fazer hipóteses em relação às fotos, caso se interessem por fazer uma pré-leitura do texto,

somente observando as fotografias. Muitas vezes, antes que sejam mencionadas determinadas situações nos diálogos, ou até mesmo pelo narrador, as personagens demonstram expressões que podem sugerir aos leitores o que ocorrerá nos enredos. Assim, nas fotografias que acompanham as falas, de acordo com a expressão do personagem, o leitor pode fazer suas próprias leituras, criando hipóteses e atribuindo um sentido ao texto, mesmo que este não coincida com o que é dado pelo escritor, pois de acordo a afirmação de Manguel: “Tentar ler numa língua que não conheço [...] evidentemente não me revela nada. Mas se o livro é ilustrado, mesmo não conseguindo ler as legendas posso em geral atribuir um sentido, embora não necessariamente o explicado no texto” (MANGUEL, 2004, p. 16). Sendo assim, o leitor de fotonovela ao tentar interpretar as fotos antes de fazer uma leitura dos diálogos, pode ser comparado ao leitor, de Manguel, que tem em mãos um livro numa língua desconhecida, mas atribui um sentido a ele tentando interpretar suas ilustrações.

De acordo com Alberto Manguel, “a leitura começa com os olhos”, possibilitando, ao leitor de fotonovelas iniciar sua leitura observando apenas as fotos que acompanham os diálogos. Por meio das fotografias, mesmo sem a leitura dos diálogos que as acompanha, é possível reconhecer as mudanças das expressões dos personagens, tendo o leitor que ativar sua capacidade criativa, além de seu conhecimento individual de mundo para, a princípio, fazer a dedução dos acontecimentos do enredo.

Um leitor por mais “simples” que seja consegue criar hipóteses em relação às expressões de choro, sofrimento, assim como também é capaz de fazer leituras interpretando olhares e expressões representadas na fotografia, de modo que se fizer uma pré-leitura somente observando as fotos, pode hipoteticamente criar expectativas em relação ao caráter dos personagens, além de pré-avaliar quem fará o papel de mocinho ou vilão. A partir da leitura de todo o contexto, o leitor confirma se suas hipóteses são acertadas ou não⁷.

⁷ A leitura de imagens existe desde a época em que poucas pessoas eram alfabetizadas. De acordo com Alberto Manguel, São Nilo foi fundador de um mosteiro nos últimos anos do século IV, perto da antiga Ancira, hoje chamada Ancara, capital da Turquia. São Nilo sugeria para o Bispo Olimpodoro, que decorasse a igreja que planejava construir, com cenas do Novo e do Velho testamento ao lado da Santa Cruz, para que estas dessem a possibilidade aos iletrados de fazerem suas próprias leituras bíblicas. Sendo assim, ao ouvir a leitura da Bíblia, os analfabetos obtinham conhecimento e quando se deparavam com as pinturas ativavam as informações ouvidas e relacionavam com as figuras. Alberto Manguel cita Marshall McLuhan que faz observações sobre as antigas impressões e gravuras, comparando-as com as tiras de histórias em quadrinhos dos dias atuais, pois, acredita que elas oferecem pouquíssimas informações de cada um especificamente.

Comunicação entre editores e leitores

A imprensa feminina, segundo Passerini, faz parte de uma história longa e muito significativa para as mulheres, uma vez que, esta imprensa aparece no final do século XVII (com o *Lady's Mercury* na Inglaterra em 1693); já os “aspectos de massa” surgem pela primeira vez em 1886, “quando Laura Jean Libbey propõe a um jornal americano ‘histórias de amor jovens, puras, inteligentes [...] histórias para massas’”. Mas, a autora afirma que a expansão ocorre somente nos anos entre as duas guerras, mais especificamente no segundo pós-guerra, “[...] quando a imprensa feminina se torna um setor ‘gigantesco’ que contará com dezenas de milhões de leitoras” (PASSERINI, 1991, p. 396). Com isso, houve um grande aumento de produções para o público feminino, sendo uma delas as fotonovelas que começaram a circular pelas bancas de jornal. No Brasil, esse tipo de publicação, de acordo com Dulcilia Buitoni, ganha força no final da década de 1940, inicialmente com quadrinhos desenhados, vindo a ser acompanhadas com fotos a partir da década de cinquenta (2009, p. 90).

Os conteúdos das revistas de fotonovelas eram voltados para o universo feminino, assim, para chamar a atenção deste público específico, já na capa se anunciavam os assuntos que seriam abordados na revista, como dicas de culinária, de beleza, de como se comportar em casa com o marido, além da educação dos filhos, entre outros temas que faziam as revistas interessantes para as mulheres. Esta intenção dos produtores em chamar a atenção das leitoras, que provavelmente já tinham uma afinidade com as leituras de fotonovelas, explicita-se, também, nas propagandas que se faziam de outras histórias que estavam para sair nas próximas publicações. Nas revistas *Grande Hotel* (1964) há a seguinte chamada: “Se você gosta de ler fotonovelas, não deixe de ler este mês a revista *Sentimental*”, convidando as leitoras a lerem outras revistas.

Na revista *Capricho* (1966), as propagandas se referem também às próximas edições, porém da mesma revista, sendo as chamadas mais relacionadas ao enredo, dando assim, uma possibilidade maior para a leitora fazer uma pré-leitura sobre a nova história que chegaria às bancas, de forma mais detalhada, não somente na chamada escrita, mas também nas fotos que as acompanhavam aparecendo pequenas cenas do que ocorreria na história a ser publicada na edição seguinte, algo muito parecido com as propagandas que as redes de televisão faziam das cenas dos próximos capítulos das telenovelas. Na reprodução de uma propaganda de fotonovela, que segue abaixo, são bem visíveis as estratégias para incitar as leitoras a comprarem a nova revista; fragmentos das cenas em quadros simultâneos dão pistas

do que vai ocorrer no enredo. A página estourada como houvesse sido atingida por um projétil, ajuda a aumentar o clima de aventura e emoção da próxima fotonovela. Ao redor do buraco aberto, pelo provável disparo de uma arma, estão cenas de amor, aventura, suspense que constituem os atrativos de uma história cheia de lances folhetinescos que apimentarão a *Balada das Nuvens*:



Além disso, muitas vezes, antes de começar um determinado enredo, recados eram deixados à leitora: “Leitora, leia esta fotonovela com atenção e sinta como ela é especial. Bom entretenimento!” (CAPRICHÓ, 1974, p. 1). Percebe-se que há uma interação entre produtor e leitora, pois o primeiro se dirige especificamente a ela, como se estivesse mantendo uma conversa, incentivando sua participação, demonstrando interesse de que a leitura seja feita com atenção, uma vez que se trata de uma fotonovela produzida especialmente para o público feminino.

Nas capas das revistas havia a intenção de os produtores atraírem as leitoras com assuntos como etiquetas, moda, dicas de beleza, de cabelos, jantares, vida de artistas famosos, entre outros, além de apresentarem como grande atração a fotonovela, que vinha destacada com o nome da história possibilitando à leitora fazer sua interpretação a partir do

título, pois este dava condições dela fazer uma pré-leitura do enredo, analisando se trataria de um amor impossível ou de uma história complicada de se resolver. Estratégia semelhante já fora utilizada por editores de jornais no século XIX, os quais apresentavam os romances folhetins como mais um atrativo para compra do jornal, o que no final das contas, acabou sendo o principal motivo pelo qual os leitores adquiriam o jornal (MEYER, 1996, 33; 59). De acordo com Marlyse Meyer, o incremento folhetim nos jornais na França foi responsável pelo seu sucesso estrondoso:

O folhetim, portanto, instala-se no jornal e espalha-se em volumes baratos pelas bibliotecas, onde, já o dissemos, é espantosa sua ocorrência. Muito embora o estudo de tiragem e público da imprensa brasileira ainda esteja por ser feito, o simples exame das modificações havidas no jornal leva a crer que, na França, sua prosperidade esteve ligada diretamente ao sucesso e, portanto, à publicação do folhetim. E tal sucesso mostra igualmente, guardada as proporções, a existência no Brasil de um público consumidor de novelas já suficiente para constituir-se em elemento favorável de venda de jornal. (p. 33)

No começo da década de 1840 a receita está no ponto, é o filé mignon do jornal, grande isca para atrair e segurar os indispensáveis assinantes (MEYER, 1996, 59).

O grande atrativo, então, para os leitores de jornais do século XIX, na França, eram os folhetins, assim como no Brasil a atração do consumidor pela novela é responsável por sua grande venda. Daí, pode-se entender a preferência das leitoras pelas histórias de fotonovelas e a tática de venda de produtores em incrementar as revistas com seus enredos, propagando-os logo na capa destas produções, como se estes fossem, naquele período, (emprestando o termo de Meyer) o “filé mignon” das revistas, assim como era o folhetim para os jornais.

O público diversificado das revistas de fotonovelas


Mesmo sendo a atração, as fotonovelas faziam parte da composição de revistas que atraíam o público feminino também com outros temas não apenas dedicados a episódios amorosos compostos por quadrinhos e diálogos. Estas produções como já foram descritas, traziam dicas de moda, beleza, de como cuidar da casa, filhos, marido, receitas, propagandas de produtos variados; cursos de todos os tipos e sempre contavam com a participação dos leitores que enviavam cartinhas, ora para algumas das editoras da revista que

respondiam suas dúvidas ora para outros leitores, a fim de encontrar amigos ou parceiros sentimentais.

Angeluccia Habert comenta sobre a intenção dos editores, que para ampliar seu público, passaram a dinamizar as revistas. Buscou-se a universalização de conteúdo para atingir o máximo de ampliação (HABERT, 1974, p. 58). Por isso, dependendo da informação, pode-se pressupor o tipo de público que a Editora tinha como alvo.

Partindo desse pressuposto, pode-se observar em meio às histórias das fotonovelas, a presença de propagandas que abordavam leitores com variadas habilidades e preferências. Geralmente, os cursos oferecidos eram: de inglês, de plissê, corte e costura, ginásio, clássico ou científico, “secretarial”, comércio prático, correspondente, taquigrafia, desenho, esperanto, ilusionismo e prestidigitação, sendo todos por correspondência dando a possibilidade de se aprender sem sair de casa. As leitoras, então, encontravam um meio de se capacitar em algo que as interessasse ou que tivessem habilidade de maneira mais facilitada, pois sem sair de casa, o desgaste para conciliar os trabalhos domésticos com os estudos seria mais ameno. Além disso, o baixo custo ampliava as possibilidades de chegar até a capacitação. Um bom exemplo está na revista *Grande Hotel* de 1978, onde se encontram propagandas de cursos de corte e costura, de bordado e de cozinha, estando todos eles presentes em coleções de livros com preços acessíveis, de modo que a compra somente poderia ser feita por correspondência. No início da propaganda há o anúncio: “Ganhe dinheiro trabalhando por conta própria” (1978, p. 37).

Esta seção foi criada para ajudar você a fazer novas amizades. Não perca a oportunidade de ampliar seu círculo de relacionamento. Escreva.



CORREIO AMIGO

Estudante, morena clara, cabelos e olhos castanhos, 1,66m de altura, 26 quilos, 25 anos, solteira. Gostaria de corresponder-me a rapazes solteiros de 25 a 40 anos para fins de amizade ou possível compromisso. Rua J. B. Barreto — Rua Sabará 473/51 — Bairro Higienópolis — São Paulo — CEP 01238 — SP

Sou morena clara, 25 anos, olhos e cabelos castanhos, 1,63 m altura, sincera e solitária. Desejo corresponder-me com rapazes honestos e sinceros para um futuro compromisso. Laria Flor da Viana — São Bezares — 55-315 — Correntes — Pernambuco

Escrivão, 42 anos, separado, com uma filha de 11 anos, há pouco aposentado pelo INPS, procura senhora para sério compromisso. Peço foto na primeira carta. Vicente de Paula Souza Rua Maranhão, bloco 98 casa 3 — Vila Paciência — Rio de Janeiro — CEP 20000 — RJ

Jornalista, poeta, escritora atuante, 29 anos, recentemente divorciada e enfrentando espantosa solidão. Não sou feia, nem alta, nem baixa. Gosto de Mozart, Chico Buarque, Tom Jobim e Leni Smolin. Adoro a poesia de Drummond e a prosa do escritor estrangeiro. Procuro um igual para me entender: educado, culto, bom caráter, despretensioso, solteiro ou viúvo, bonito, alto e de excelente situação financeira. Cecília de Almeida Prado — Rua Alberto Wilson, 604 — Bairro Planalto Paulista — São Paulo — CEP 02671 — SP

Brua, olhos verdes, 1,68 m. Meu passatempo preferido é ouvir Nômade. Se você quiser curtir aquela amizade legal, escreva pra mim. Peço foto na primeira carta. Maria Eudécia Marques — Itaveri — Caixa Postal 168 — Parnaíba — CEP 79500 — MT

Mulher, 29 anos, 1,70m, 65 quilos, maricota. Quero me corresponder com rapazes solteiros ou viúvos (sem filhos) que sejam intelectuais, bem-humorados, sinceros, carinhosos e com uma educação literária que não dá para morrer de fome. Dida Resquita — Rua Dr. Mano Farias, 361 — Jardim Paulista — CEP 07000 — SP



Tenho cabelos e olhos castanhos, 1,62m de altura, 63 quilos, signo de Escorpião, 27 anos. Desejo-me corresponder com garotos de todo o Brasil e do exterior, para fins de amizade ou futuro compromisso. Foto na primeira carta. João Auréliano Filho — Rua Otto Vello, 1062 — Vila Brasilândia — São Paulo — CEP 02042 — SP

Sou clara, 30 anos, cabelos e olhos castanhos, 1,54m de altura, 47 quilos. Desejo corresponder-me com rapazes solteiros ou viúvos com idade de 25 a 40 anos, simples e de boa formação. Peço foto na primeira carta. Cláudia Maria Barbosa — Praça Cel. Antônio Pessoa, 128 — Campinas Grande — CEP 58100 — PB


GANHE DINHEIRO

trabalhando por conta própria


Faça como milhares de pessoas que já obtiveram sucesso profissional com estas sensacionais coleções, especialmente selecionadas para você pela **CENTRAL DE PROMOÇÕES**. Preencha o cupon abaixo e envie hoje mesmo seu pedido.

Coleção "ARTE DE BORDAR"
Múltiplas coleções de ideias para bordado de lençóis, lençóis, bichinhos, enfeites para bebê, cama e mesa, cores e contornos, etc. Os desenhos selecionados são os mais bonitos e originais, no formato de execução.
Apresentada em 4 belíssimas aberturas. Adquirindo esta fabulosa coleção você recebe imediatamente **GRATIS** o livro "COMO ORGANIZAR E DIRIGIR SEU LAR". **DE 149,90**



Coleção "BOA COZINHA"
Conheça as melhores receitas do Brasil e do mundo, experimentadas e aprovadas. Vem todo explicado numa linguagem simples e clara, para você começar logo fazendo. Descubra os segredos da cozinha moderna e garha ainda muito dinheiro fazendo salgadinhos, doces e bolos artísticos para festas e aniversários. Aprenda em 4 lindos volumes, no abençoado desta coleção você ainda ganha esta maravilhosa obra: "PRATOS APETITOSOS QUE NÃO ENGORDAM". **DE 229,90**



Coleção "PRENDAS DOMÉSTICAS"
Você sabia sua casa que não se vê coleção? Prendas Domésticas ensina a você desde como pintar as telas, como fazer brinquedos originais e bichinhos de pano, até o curso completo de Corte de Costura, Têxtil e Crochê.
São 3 maravilhosos volumes, ricamente ilustrados. O investimento que você se faz: nesta obra será rapidamente recuperado na primeira unidade que fizer. **GRATIS** e livre "O QUE TODA DONA DE CASA DEVE SABER". **DE 290,90**

Faça seu pedido, agora, ao melhor preço possível para todos à vista!

CENTRAL DE PROMOÇÕES LTDA.
R. Fernando de Azevedo, 765/C - TEL. 201-714
Caixa Postal 18.057 - CEP 20000 - Rio-RJ

Devo receber pelo reembolso postal as coleções abaixo assinaladas, com as brindes oferecidas. (marcar com um X)

ARTE DE BORDAR BOA COZINHA PRENDAS DOMÉSTICAS

Nome _____
Endereço _____
Cidade _____ Estado _____

Em algumas revistas de fotonovelas, também havia propagandas de cursos de cinema que davam o incentivo para homens ou mulheres comuns se tornarem atores, atrizes ou modelos, aprendendo tudo por correspondência sobre direção, argumento, roteiro, fotografia, câmera, ambientes, decoração, vestuário, sonorização, montagem, produção, legislação, modelos de propaganda, efeitos especiais, adaptação, crítica. Desta forma, leitoras e seus esposos poderiam encontrar em suas leituras "oportunidades" para se tornar astros do cinema, assim como, os atores que eles admiravam.

Por meio das propagandas pode-se pressupor que um dos públicos que lia este tipo de revista era o de classe menos abastada. A estudiosa Ecléa Bosi fez uma pesquisa com um grupo de mulheres que lia fotonovelas. A partir dos dados levantados pela autora,

toma-se conhecimento de uma parte de público que era atingido pela revistas femininas que tinham em sua composição essas aventuras de amor.

A pesquisa foi realizada com operárias, na cidade de São Paulo, no ano de 1970 (1981, p. 25) e conforme a tabela elaborada por Ecléa Bosi, de cinquenta e duas das mulheres entrevistadas em determinada fábrica, setenta por cento lia revistas sentimentais, sendo citadas em primeiro lugar por estas leitoras a revista *Capricho*, em segundo *Grande Hotel* e em terceiro *Sétimo Céu* (BOSI, 1981, p. 125).

TABELA Nº 1 / DADOS SOBRE O GRUPO

NÚMERO DE ENTREVISTADOS	n = 52	100%
PROVENIÊNCIA DOS ENTREVISTADOS	60% Rural + 40% Urbana	
ESCOLARIDADE DOS ENTREVISTADOS	Primário incompleto: 15% Primário completo: 81% Secundário (1ª s. gin.): 4%	
FAIXA ETÁRIA DOS ENTREVISTADOS	19 — 20 anos — 19% 21 — 22 > — 34% 23 — 24 > — 25% 25 — 26 > — 10% 27 — 28 > — 4% 29 — 30 > — 2% 31 — 32 > — 2% 33 — 34 > — 2% 35 — 36 > — 2%	

TABELA Nº 2 / LEITURA EM GERAL

Veículo	Jornais	Revistas	Livros
NÃO LÊEM	33	19	38
LÊEM	Habitualm/	17	12
	Saltuárium/	50	69

NOTA: % sobre o total de entrevistados.

TABELA Nº 3 / MOTIVO DA NÃO LEITURA

	Falta Tempo	Falta de Dinheiro	Cansaço	Desinteresse	Vista Doente	
<i>Motivos alegados pelos não-leitores</i>	JORNAIS	25	—	75	—	
	REVISTAS	50	—	50	—	
	LIVROS	34	24	19	13	10
<i>Motivos alegados pelos leitores saltuários</i>	JORNAIS	35	23	12	30	—
	REVISTAS	47	30	14	3	6

NOTA: % sobre o total de entrevistados.

TABELA Nº 4 / INFORMAÇÕES DIVERSAS

PERÍODO DA LEITURA	De Livros	De Revistas	De Jornais	Local da compra de livros	%
<i>Durante a semana</i>	90	94	94	Porta da fábrica	40
<i>Aos domingos</i>	10	6	6	Volante	20
				Banca de Jornais	20
				Livrarias	20

MOTIVO DA NÃO-LEITURA DOMINICAL:
Muito trabalho em casa

NOTA: % sobre o total de leitores. % sobre o total de livros comprados.

TABELA Nº 5 / LEITURA DE REVISTAS

	% sobre o Total de entrevistados	Sentimentais	Infantis	Conhecimento	Aventuras e Mistério	Atualidades	Religiosas	Televisão	Moda e Beleza
<i>Lidas no mês da entrevista</i>	88	70	15	5	2	2	4	2	—
<i>Lidas habitualmente</i>	12	40	20	20	—	—	20	—	—
<i>Lidas saltuariamente</i>	69	77	6	4	2	7	—	2	2
<i>Preferidas</i>	82,5	72	9	9	—	—	2,5	5	2,5
<i>Compradas</i>	61,5	63	9	14	6	—	4	2	2

NOTA: As percentagens foram extraídas do total de revistas mencionadas em cada item.

REVISTAS MENCIONADAS:

SENTIMENTAIS: Capricho, Grande Hotel, Sétimo Céu, Contigo, Noturno, Ilusão, Romântica, Melodias, Romance Moderno, Extase, Super-Novelas.
 INFANTIS: Pato Donald, Mickey, Tio Patinhas, Bolota, Riquinho.
 CONHECIMENTO: Pais e Filhos, Conhecer, Bom-Apetite, Ele e Ela, Nossas Crianças, Mãos de Ouro.
 AVENTURAS E MISTÉRIO: Top-Secret, Jacques Douglas, FBI, Grandes Heróis.
 ATUALIDADES: Manchete, Realidade, O Cruzeiro.
 RELIGIOSAS: Seara, Lição Bíblica.
 TELEVISÃO: Intervalo.
 MODA E BELEZA: Cláudia.

Quadros reproduzidos a partir do livro *Cultura de Massa e Cultura Popular*. Leituras de Operárias, de Ecléia Bosi, publicado pela Editora Vozes, no ano de 1981. Para manter a fidelidade à pesquisa feita pela autora, acreditamos ser melhor a reprodução tal e qual dos dados levantados nas entrevistas realizadas e tabuladas pela pesquisadora em seu livro.

Ao se fazer a pesquisa sobre os assuntos preferidos por estas mulheres, as fotonovelas ficaram em primeiro lugar. Nesta pesquisa, Bosi fez entrevistas diretamente com as operárias e estas, mesmo quando liam jornais, seus assuntos preferidos eram os que mexiam com suas emoções, pois sempre demonstravam atração pelos noticiários policiais.

Ao relatar algo que haviam lido em revistas e que tocou seus sentimentos, as operárias quase sempre narravam histórias de fotonovelas e, quando não eram leituras propriamente destas revistas, a maioria delas, descrevia histórias de amores impossíveis, de mulheres e crianças que passaram por grandes sofrimentos e/ou histórias que coincidiam com fatos ocorridos em suas vidas, isto é o que relata uma operária: “As coisas que a gente lê

sempre, parecem com a vida da gente. Como eu gostei de um rapaz loiro, todo aquele pedaço que eu passei, a mocinha também passou [...] (*apud* Bosi, 1981, p. 111).

A leitora apresenta-se, portanto, como atuante fundamental na construção de suas leituras, pois de acordo com Norma Telles, “a leitura é sempre determinada pelo lugar ocupado por um leitor na sociedade, num dado momento histórico” (TELLES, 2002, p. 402). A partir deste último relato da operária, citado por Bosi, entende-se que ao praticar a leitura, a leitora se apropria do espaço da fotonovela, de forma que tende a se aproximar de personagens, que em algum momento da narrativa, passam por uma situação que coincide com algo que possa ter ocorrido em algum período de sua vida real. A leitora de fotonovela escolhe os episódios com os quais quer se envolver mais profundamente, uma vez que a fotonovela estimula uma lembrança que se confunde com a “realidade” arquitetada na história da revista. Deste ponto de vista, a leitura continua como um ato único e isolado, proporcionada ou ativada pelo contato com a fotonovela.

Esta apropriação ocorre pelo fato de a leitora estar situada em determinado momento histórico e ocupar um lugar na sociedade e, a partir disso, constrói suas interpretações de acordo com conhecimentos adquiridos dentro do papel social que exerce. Sendo assim, mesmo que um fato ocorrido com uma heroína coincida com uma experiência vivida pela leitora, no momento da leitura esta fará suas próprias interpretações, consoante seus conhecimentos, que, sem sombra de dúvidas, são diferentes dos criadores dos personagens das fotonovelas.

As entrevistas feitas pela estudiosa Ecléa Bosi abordam apenas as mulheres operárias que liam e gostavam das revistas de fotonovelas. Porém, outros públicos também faziam uso destas leituras e isso pode ser comprovado pelos dados levantados pela pesquisadora Angeluccia Habert. Segundo as informações obtidas por ela, no terceiro trimestre de 1970, as revistas femininas tinham circulação no Brasil e no exterior. Ainda de acordo com a autora, a Editora Abril imprimia, neste período, revistas em língua espanhola que eram feitas para vender num mercado latino-americano (HABERT, 1974, p. 60).

Quadro 1 - Circulação das Revistas no Brasil e Exterior

Revistas	Periodicidade	P		C	
		Brasil	Circulação Exterior	Total	
Grande Hotel	quinzenal	100.369	1.031	11.400	1
Capricho	semanal	32.952	3.362	36.314	3
Étimo Céu	mensal	38.662	3.600	42.042	3

Fonte: Instituto Verificador de Circulação (IVC) – Informação Jurada do Editor, números 1726, 1711 e 1724, terceiro trimestre de 1970⁸.

A partir destes dados, é possível se observar que uma variedade de público era atingida pelas revistas que tinham como atrativo as fotonovelas. Não somente as operárias e mulheres de baixa renda se interessavam por essa leitura, mas como foi visto no quadro acima, fora do País estas produções também faziam sucesso.

Além disso, pode-se pressupor que as mulheres de classe média e alta também faziam uso de leituras de revistas de fotonovelas. Segundo a afirmação de Dulcília Buitoni, em 1975, a Editora Abril lançou *Carícia*, uma revista com fotonovela, pequena, que cabia na bolsa. A autora afirma: “uma revista pequena (dava para carregar na bolsa, o que evitava os preconceitos já formados sobre revista de fotonovela, que as mulheres “cultas” se envergonhavam de ler - mas liam)” (BUITONI, 2009, p. 115).

Angeluccia Habert levanta dados sobre a situação econômica dos leitores de revistas. De acordo com o quadro elaborado pela autora, no ano de 1959, 12, 3% dos leitores pertenciam à considerada classe “A” e liam a revista *Capricho* e 11, 5% desta mesma classe lia a revista *Ilusão*, que também publicava fotonovela (HABERT, 1947, p. 47).

⁸ Quadro retirado do livro *Fotonovela e Indústria Cultural*, de Angeluccia Bernardes Habert, publicado em 1974 pela editora Vozes.

Quadro 2 – Classe sócio-econômico dos leitores por revista

Classe Sócio-Econômica dos Leitores por Revista		
<i>Classe</i>	<i>Capricho</i>	<i>Ilusão</i>
A	12,3%	11,5%
B-1	24,1%	25,5%
B-2	32,0%	32,1%
C	31,6%	30,9%

Fonte: Pesquisa da Ed. Abril, setembro de 1959⁹.

Numa propaganda de *Capricho*, de acordo com Habert, pode-se verificar a popularidade da revista que, segundo seus próprios produtores, atende um público diversificado:

Capricho atinge um público extenso, com uma proporção adequada de leitoras jovens, adultas, solteiras e casadas.

[...] Cada página de *Capricho* é vista e lida com interesse incomum. Este talvez seja o principal motivo pelo qual sempre produzem resultados excelentes em termos de lucro (*Capricho*, apud HABERT, 1974, p. 61).

Não somente a *Capricho* como também outras revistas que publicavam fotonovelas tiveram grande sucesso entre os leitores. Geralmente, as diferentes revistas editadas para mulheres, tinham muito em comum, mesmo que tivessem a intenção de atingir um grupo específico, como vender um determinado produto para uma classe social mais abastada, não deixava de se comunicar também com o público de uma classe social oposta.

Com isso, surgem no mercado produções diferentes para cada público. De acordo com Angeluccia Habert, a Editora Abril, por exemplo, criou o projeto de “encaminhar as revistas a faixas certas do mercado”. Enquanto a característica de *Capricho* era abordar um público mais geral, a *Claudia* era definida pela própria Abril como ‘uma revista de alto nível editorial, destinada à moderna mulher brasileira’ (HABERT, 1974, p. 61). Buitoni também afirma que esta última revista tem como alvo atingir a mulher de classe média urbana (BUITONI, 2009, p. 105).

Com os temas coincidentes entre as revistas voltadas a leitores de classes distintas, pressupõe-se que a mulher, de uma forma geral, tem gostos, dúvidas, preocupações, anseios e características comuns. Daí, as produções voltadas a ela tratarem de temas

⁹ Idem.

semelhantes, de forma que, não se limitam a atingir um grupo homogêneo, mas abrangem um público variado e diversificado.

Pode-se deduzir que as mulheres de classe média alta (que liam *Claudia*) também tinham afinidade com as revistas que publicavam fotonovelas. Assim como, pressupõe-se que as leitoras que compunham a classe menos abastada gostavam de ler as revistas produzidas para o público oposto. Isso porque os assuntos abordados em revistas “cada uma para seu público específico”, comunicavam-se com as leitoras de formas semelhantes.

Para melhor explicar essas “coincidências”, mostrando a possibilidade de uma diversificação de público, neste momento, em relação à classe social, será feita uma breve comparação entre algumas revistas: “as voltadas para uma classe menos abastada”, como *Capricho*, *Grande Hotel* e *Sedução* e uma que “visa” abordar as mulheres de classe média e alta, *Claudia*.

Assim como as revistas de fotonovelas, *Claudia* tem como temas principais questões relacionadas à mulher. Por isso, trata de moda, maquiagem, beleza, casamento, cuidados com a família, filhos, divulga as indispensáveis receitas e o tradicional horóscopo.

Outras seções comuns às revistas de fotonovelas, também são encontradas na revista *Claudia*. Dessa forma, em cada publicação está presente pelo menos um conto e uma entrevista com um artista famoso. Alguns exemplos comprovam este núcleo comum às revistas femininas selecionadas aqui: Na *Claudia*, em setembro de 70, o ator global Cláudio Marzo relata sua vida profissional e particular. O mesmo modelo se repete na *Grande Hotel* ao entrevistar Rubem de Falco, em janeiro de 78. Esta mesma revista na década anterior, em cada publicação, já levava ao leitor revelações de famosos, assim como ocorreu em outubro de 64 quando as fraquezas de famosos de Hollywood foram destacadas na reportagem denominada “O medo dos artistas de Hollywood”. Nesta mesma linha, *Capricho* em 66, fez uma reportagem revelando curiosidades sobre a vida de Elizabeth Taylor. Um ano depois, contou segredos de Sandro Moretti, um ator que ficou conhecido por interpretar grandes heróis de fotonovelas. Na década de 70, a mesma revista continuou levando para as leitoras, um pouco da individualidade de famosos, ainda que em curtos comentários, como fez na revista de outubro de 79, onde evidenciou fatos ocorridos com alguns artistas globais.

Como já foi comentado, nas revistas de fotonovelas, os anúncios de cursos para capacitação sempre estiveram presentes. Enquanto na *Capricho* anunciava-se “Assegure seu futuro” e na *Grande Hotel* “Ganhe dinheiro por conta própria”, na *Claudia*, havia uma seção que, de maneira parecida, dava oportunidades profissionais aos leitores. Na edição de

abril de 73, o quadro denominado “Encontre um trabalho em Claudia” divulga: “Anuncie aqui se você quer trabalhar nas horas vagas” (1970, p. 159). A chamada incentivava os leitores a anunciarem suas capacitações e talentos caso tivessem o desejo de trabalhar nas horas vagas para aumentar sua renda.

A partir disso, subentende-se que há uma diversificação de público entre as revistas. Esta variedade de leitores, em relação ainda às diferentes classes sociais, fica muito clara nas propagandas que a editora Abril faz de *Claudia* na revista *Capricho* e na divulgação das revistas de fotonovelas nas publicações de *Claudia*, assim uma revista remete à outra. Esta interação entre as revistas sugere que a leitora de fotonovelas também se interessava por ler uma revista que “não era *especificamente* editada para ela”, assim como as mulheres que se identificavam com *Claudia*, “própria para sua classe social”, não deixavam de ler revistas de fotonovelas.

Na *Capricho*, de junho de 1964, a propaganda incentivava as leitoras comprarem o último número da revista *Claudia*, com o seguinte anúncio em meio a uma emocionante aventura de fotonovelas: “Leia CLAUDIA de junho – e ganhe um tratamento de beleza”. (1964, p.90) O incentivo conquistava a leitora tocando no que sempre foi seu “ponto fraco”: a beleza. Para ficar bonita, bastava ler uma *Claudia*. Isso fica sugerido também na ilustração que acompanha o slogan, pois a mulher “comum”, sem nenhum penteado sofisticado, sem maquiagem ou acessórios, após ler a revista, transforma-se em uma mulher clássica, com um penteado atraente, boca pintada, olhos com cílios postiços e um chamativo colar de pérolas. Uma tática que era capaz de atrair mulheres de todas as classes.



Na *Capricho*, de julho de 1966, há outra propaganda de *Claudia*, novamente apelando para a beleza feminina: “Como comer muito bem e manter sua pele perfeita”. O anúncio incentivava a leitora a comprar a última edição de *Claudia* e divulgava as reportagens que seriam publicadas como: entrevista com um famoso costureiro, orientação de como organizar uma festa de criança e um conto de Carmen Silva.

Já na *Claudia* de setembro de 1970, o editor da propaganda se refere diretamente à leitora. Dessa forma, sugere que as fotonovelas são os melhores entretenimentos para as leitoras de *Claudia*, já que *elas* gostam e exigem este tipo de leitura: “Você gosta, exige e merece o melhor entretenimento. Por isso, nós escolhemos e publicamos AS MELHORES FOTONOVELAS DO MUNDO!”. E logo abaixo o nome das revistas de fotonovelas da Editora Abril (*Capricho*, *Contigo*, *Ilusão*, *Noturno* e *Supernovelas*) (1970, p. 171).

Deduz-se, assim, que o público destas revistas não era único e homogêneo, já que as leitoras de revistas caracterizadas como sofisticadas também apreciavam as que publicavam as histórias que as faziam sonhar. Pensando por esse lado, a afinidade entre estas diferentes produções que almejavam atingir um público específico, mas ao mesmo tempo

contava com a diversificação de leitores, também existia entre as reportagens de *Claudia* e os enredos de fotonovelas. Comumente, as aventuras dos heróis se passavam em países como Estados Unidos, França e Itália, sendo este último, país de origem das fotonovelas, dando a possibilidade de fazer as leitoras viajarem e, de certa forma, conhecerem lugares sofisticados por meio de suas leituras. Assim inicia uma história de fotonovela: “Numa rica mansão dos arredores de Roma reside o conde Alberto Sangiorgi [...]” (1963, p.23). O mesmo proporciona *Claudia* em suas reportagens, contando curiosidades sobre países estrangeiros. Um exemplo se encontra na publicação de junho de 72, na qual uma reportagem revela toda a cultura alemã desde culinária até modelos de casa (1972, p. 105-109).

A interação entre os leitores e leitores e/ou editores e seus respectivos receptores, também é algo muito comum nessas revistas. Na *Grande Hotel*, as leitoras tiravam suas dúvidas sobre beleza escrevendo para a sessão “Espelho de Vênus”. Em *Capricho* havia um quadro parecido “Entre mulheres”, no qual a “senhora” Valéria Ramos aconselhava suas amigas correspondentes e um outro chamado “O coração pergunta”, que Marga Mason tentava amenizar a dor dos leitores que estivessem com o “coração partido”, sofrendo de uma aflição amorosa ou compartilhava a alegria com aqueles que apenas desejassem dividir com ela as boas notícias como, por exemplo, uma realização no amor. Em “*Claudia* responde”, perguntas sobre assuntos variados eram enviadas para Carmen Silva. Quando se tratava de questões mais sérias, a dúvida era passada para editores que entendessem de leis, medicina e assim por diante.

Por meio dessas correspondências o público tem oportunidade de interagir diretamente com a revista dando opiniões sobre as matérias divulgadas, pedindo conselhos sobre variados assuntos ou até mesmo reivindicando um auxílio. Começando pela *Claudia*, que apesar de, como já foi visto, ser caracterizada como uma revista para a mulher da classe média, o público não pertencente a este meio social também é visado pelos editores, assim como diferentes leitores participam de sua produção. Na seção “*Claudia* realiza seu sonho”, os leitores escrevem cartas para *Claudia* e relatam suas dificuldades para continuar estudando, realizar o sonho de ter sua primeira boneca, adquirir uma cadeira de rodas, no caso de uma enfermidade. Operárias, domésticas e algumas leitoras que se declaram “pobres” conseguem o objetivo desejado, pois a resposta de “*Claudia*” é imediata, noticiando que determinada empresa doou a cadeira, que a boneca fora enviada e os livros que possibilitavam a continuação dos estudos já foram providenciados (1970, p. 142).

Na *Grande Hotel*, a seção denominada “Dos leitores aos leitores”, pessoas de todas as classes sociais, de várias regiões do País, de diversas características físicas,

profissões, sexo e idade, enviavam “cartinhas” como o intuito de se corresponder com outros leitores, buscando uma boa amizade, um namoro ou até mesmo um casamento. É possível observar também esta variedade nas revistas de fotonovelas, nas seções em que os leitores enviavam cartas para editores.

Os correspondentes se descreviam de diferentes formas, informando aos interessados suas condições financeiras. Assim, torna-se possível identificar pessoas de classes sociais diversificadas e de diferentes níveis profissionais como: estudante de curso superior, funcionário público federal, contabilista, bancário, professor, professora, sargento, marinheiro, fazendeiro(a), camponês, bailarino, músico, modista, auxiliar de enfermagem, secretária, empregada doméstica. Muitas vezes, a pessoa somente se definia como apreciador(a) de música clássica e/ou popular, amante de literatura, interessado(a) em cinema, aficionado(a) em esportes, profissional liberal, de boa família, com boa situação financeira, com situação financeira definida, inteligente, culto(a), instruído(a), rica, pobre. Uma moça de Portugal, que se posicionava numa condição social elevada, escreveu para a seção “O coração pergunta”: “Grandes barreiras nos separam, pois sou *rica* e ele pobre” (CAPRICHOS, 1976, p. 34).

Os leitores se localizavam em diversos lugares do Brasil e do mundo como: Espírito Santo, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Paraíba, Goiás, Bahia, Rio Grande do Norte, Maranhão, Pernambuco, Mato Grosso, Alagoas, Piauí, Brasília, Ceará, Sergipe, Londrina, Ribeirão Preto, Curitiba Portugal, Argentina e Moçambique.

Nessas seções, não participavam somente mulheres, mas também se tornara comum os homens participarem para sanar uma dúvida ou para encontrar a mulher ideal. Pode-se verificar a participação masculina nas seguintes perguntas feitas por eles em diferentes publicações de revistas: “Prometi visitá-la, mas sou tímido e receio não ter assunto diante dela. – Jovem curitibano apaixonado por uma moça de Bauru.” (CAPRICHOS, 1960, p. 94); “Será que não mereço um lugar ao sol? – Black and White infeliz”. Resposta: “Mas claro que merece, meu amigo!” (CAPRICHOS, 1961, p. 91); “Francamente, não a amo cegamente e não sou sincero [...]” – O contramão (CAPRICHOS, 1961, p. 101); “Já escrevi várias vezes para uma garota, confessando meu amor. Ela sempre responde não [...]” Clodomiro (CAPRICHOS, 1973, p. 17). Na *Grande Hotel*, em “Dos leitores aos leitores”, a lista de pessoas que procuravam um parceiro era alternada; se a primeira correspondência publicada era a de um rapaz, logo abaixo era apresentada a de uma moça, depois de um moço novamente e assim por diante.

A faixa etária tampouco era padronizada. Por isso, os mais diferentes problemas pessoais e amorosos chegavam às seções editoriais. Publicavam-se as dúvidas desde a adolescente que era impedida pelos pais de namorar um moço por quem estava apaixonada, até a mulher casada que sabia da traição do marido: “Tenho 14 anos e ele 17. Amo-o e creio que sou amada, mas nossas famílias não concordam com o namoro.” (CAPRICHOS, 1966, p. 33); “Sou casada há dez anos e descobri meu marido com uma moça [...] de 18 anos” (CAPRICHOS, 1961, 89).

A partir das sessões observadas nas revistas citadas até aqui, entende-se que há uma variedade de público que apreciava as leituras de revistas femininas. Observando o leitor, não se descarta a possibilidade de pessoas estudadas ou com baixo grau de escolaridade, mulheres maduras com preocupações conjugais, garotas ou adolescentes à procura do parceiro ideal para contrair matrimônio, homens casados e solteiros apaixonados, indivíduos com grandes dificuldades financeiras e outros de alto nível social apreciavam as leituras das aventuras de heróis e heroínas representadas nos enredos das fotonovelas.

A contradição social: os valores presentes num período de luta por mudanças

Percebe-se que muitos valores sociais considerados “conservadores” permanecem ainda no período da ditadura, momento em que surgem grupos que lutam por mudanças e contra muitos destes padrões, havendo, portanto, uma resistência da parte de uma maioria da sociedade que não as aceita, principalmente quando se tratam de questões relacionadas à mulher.

No Brasil, de acordo com Ana Maria Colling, o movimento feminista tem sua explosão a partir do ano de 1960, diferente de países desenvolvidos da Europa e dos Estados Unidos, que em meados do século XIX, o movimento feminista já tinha seu espaço, pois as mulheres já começaram a lutar para não serem consideradas incapazes, assim como eram vistos os índios e as crianças (1997, p. 40).

Mesmo as organizações de esquerda e as próprias militantes resistiam às discussões relacionadas à sexualidade feminina que, juntamente com a Igreja, tinham interesse de restringir os movimentos revolucionários a questões estritamente políticas. As mulheres, de acordo com Ana Maria Colling, lutavam contra elementos externos e internos:

Eram tempos difíceis aqueles da ditadura militar. Especialmente para as mulheres que tinham que lutar contra o inimigo externo- os militares-, e com interno- as organizações de esquerda, que olhavam para aquele movimento “com a impaciência de quem é interrompido em meio a uma atividade séria pela visão inoportuna de um ato obscuro” (VENTURA, 1988, p. 36.) A luta pela causa da mulher era considerada inoportuna, inconveniente e divisionista (COLLING, 1997, p.41).

Devido a essas resistências, muitas questões ligadas à liberdade da mulher e relacionamentos conjugais demoraram a acontecer. Assim, Colling afirma que o divórcio só foi legalizado em 1977 e o sexo antes do casamento só passa a não escandalizar as chamadas ‘boas’ famílias a partir de 1980, momento em que começa a ser banalizado pelas novelas de televisão.

Apenas a partir da década de setenta, observa Ana Maria Colling, que as revistas femininas deixam de expor somente dicas de moda, beleza e culinária e passam a discutir mais abertamente sobre questões relacionadas à família, o casamento, o corpo e o amor:

Os anos 70 vão marcar uma reviravolta do movimento feminista, que coloca no centro das discussões a relação homem-mulher. Começa-se a ler e escrever muito sobre a sexualidade nesta época. As revistas femininas que tinham suas páginas ocupadas por dicas de culinária, corte e costura, decoração, moda e beleza, agora escrevem sobre a família, o casamento, o corpo e o amor. Nas livrarias, em cada três livros, um tratava das questões sexuais (COLLING, 1997, p. 42).

Assim como Colling, a autora Dulcilia Buitoni afirma, que sexo foi o produto editorial mais vendido nesta época (70), embora este tema conquistasse seu espaço lentamente nas revistas femininas, de acordo com ela, somente no final da década as discussões sobre sexo foram publicadas mais abertamente, algo que não era aceitável na década de sessenta:

Nas revistas femininas, o sexo foi conquistando lugar, palmo a palmo. De referências à insatisfação sexual da mulher casada, foi passando a matérias sobre virgindade, masturbação, orgasmo etc. e no final da década, várias revistas femininas já conseguiam publicar, com todas as letras, os nomes dos órgãos sexuais femininos, coisa inimaginável nas contidas revistas da década de 1960 (BUITONI, 2002, p. 115).

As discussões sobre sexo vêm acompanhadas com o surgimento do anticoncepcional divulgado nas revistas. A pílula, de acordo com Colling, simboliza a

liberação e a liberdade da mulher, pois a partir dela, as mulheres conseguem impor a palavra de que seus corpos a elas pertencem. Assim, a pílula representa uma revolução na área da sexualidade, enquanto para os conservadores ela simboliza a promiscuidade (1997, p. 40-41). Além disso, Colling afirma que acompanhada à liberdade das mulheres proporcionada pela pílula, vieram as revisões comportamentais. Desta forma, a moda começa a acompanhar os novos tempos e a geração criada sob a repressão sexual inventa a minissaia e o biquíni (1997, p. 41).

É possível verificar essas afirmações de Ana Maria Colling em relação à liberdade da mulher ligada ao surgimento da pílula anticoncepcional sendo acompanhada pela nova moda, a partir das revistas femininas da década de setenta. Na *Grande Hotel* de 1978, na capa, há duas manchetes referentes a estes temas. A moda de maiôs e a pílula são o destaque e se apresentam da seguinte forma: “Os maiôs que estão na moda” e “A liberdade da mulher além da pílula”:



Capa da Revista Grande Hotel, n. 1591, 1978.

Além disso, logo na contracapa encontra-se um recado da colunista Shirley Costa para a leitora, falando abertamente sobre a liberdade conquistada pela mulher em relação à sexualidade, totalmente associada à pílula. A escritora tranquiliza as mulheres, debatendo as novas opções que dão maior segurança àquelas que não se adaptam a nenhum comprimido. Assim, o editorial avisa a receptora que no interior da revista haverá explicação

sobre o funcionamento de outros métodos e como estes devem ser usados. Por fim, Shirley comenta sobre a liberdade de escolha adquirida pela mulher também em relação à moda, já que, além dos biquínis, os maiôs estavam em evidência no mercado. Pode-se verificar com o texto da própria autora da revista:

Liberdade é um tema que está sempre na ordem do dia. Principalmente quando a mulher é nossa focalizada. E emancipação feminina, tanto sexual quanto social, vem intimamente (sem qualquer trocadilho) ligada à difusão da pílula como método anticoncepcional. Mas se você tem problemas de adaptação com medicamentos? Isto não é o fim do mundo, nem sua segurança fica ameaçada. Antes de mais nada, uma visitinha ao seu médico, que vai lhe indicar o método mais adequado para seu organismo. Aqui, sugerimos algumas formas de controle que fogem à pílula, para sua total tranqüilidade. Em tempo de verão, sua liberdade de escolha também prevalece. Nem só de biquínis vive a mulher elegante. Os maiôs estão aí, com força total. E também toalhas estampadas, bem modernas, para você abafar na praia ou na piscina. Agora, bastante cuidado com o sol. Da mesma forma que dá aquele bronzeado maravilhoso, ele não perdoa os excessos (COSTA, 1978, p. 3).

A partir da carta da colunista para a leitora, percebe-se que assim como afirma a autora Ana Maria Colling, a pílula e a emancipação da mulher estão associadas; e estas questões começam a ser discutidas nas revistas femininas na década de setenta. Neste período, também, os temas relacionados à sexualidade estavam presentes em outras situações.

Ana Maria Colling comenta que Carmem Silva, colunista da revista *Claudia*, é uma das pioneiras da discussão de temas feministas e afirma que a autora escrevia que sexo era discutido em palestras, diálogos sociais, papos em mesa de bar (1997, p. 42). Porém, ainda de acordo com Colling, provavelmente, escrevia-se e se falava mais sobre sexo do que se fazia.

De acordo com a autora, uma leitura escolhida como obrigatória pelas mulheres, que se interessavam pelas mudanças, foi *O segundo sexo*, da escritora francesa Simone de Beauvoir, sendo incorporada pelas feministas a frase da autora ao iniciar o segundo volume: “não se nasce mulher, torna-se mulher”. Sua relação com o filósofo Jean-Paul Sartre é admirada por ser baseada em igualdade e respeito (1997, p. 42). Colling afirma que 1975 “é um divisor de águas na luta das mulheres” (1997, 43). Neste momento, comenta a autora, surgem os jornais *Brasil mulher*, *Nós mulheres*, e *Mulherio* que tiveram grande aceitação (1997, p. 43). Além disso, na produção acadêmica, a literatura, acompanhou as mudanças colocando em discussão o tema feminismo que, para Colling, ainda na atualidade é considerado marginal (1997, p. 44).

Toda essa resistência em relação às mudanças para que se conquistasse a liberdade feminina ocorreu devido à dificuldade que os conservadores tinham em aceitar determinadas transformações, principalmente porque modificando o comportamento da mulher “corria-se o risco” de ameaçar o padrão familiar imposto pela Igreja:

Acusações de que as mulheres se organizavam contra os homens, queimavam sutiãs (uma alusão ao movimento liderado pela americana Betty Friedan), eram mal-amadas ou lésbicas, estavam estampadas nos principais jornais e encontravam apoio entre homens e mulheres conservadores (COLLING, 1997, p. 39).

A união de mulheres e o movimento feminista que se organiza em torno de problemas relacionados às condições da mulher na sociedade, com o objetivo de eliminar barreiras impostas pelas discriminações que sofriam, terá sua explosão nos anos 60, momento que a sociedade está passando por transformações e mudanças de comportamento. Porém, o tabu criado referente à sexualidade da mulher tarda a ser extinto, já que se percebe a contradição provinda das próprias organizações de esquerda:

A discussão sobre a sexualidade feminina ainda terá que esperar, por um bom tempo este tema continuará sendo tabu. Não somente a Igreja e as parcelas conservadoras da sociedade brasileira negam-se a discuti-la considerando-a algo promíscuo e atentatório à moral e aos bons costumes, mas até mesmo as organizações de esquerda e as próprias militantes repudiavam as tentativas da discussão neste sentido, optando pelo viés estritamente político (COLLING, 1997, p 40).

Ana Maria Colling fez uma pesquisa e colheu alguns depoimentos de mulheres militantes no período da ditadura. A partir dos relatos, pode-se perceber que os padrões da época estavam tão inculcados na sociedade que mesmo as militantes dispostas a quebrar as regras e lutar pela mudança no comportamento da mulher, muitas vezes, viam-se também com dificuldades de se libertar das amarras dos padrões ligados à figura feminina, que tinha nesse momento, como papéis principais: esposa, mãe e dona de casa.

A dificuldade de se libertar dos padrões impostos pela sociedade está no depoimento de uma militante que deixa o lar para fazer política e, na verdade, volta fazendo um dos papéis delegado à mulher. Embora fugisse um pouco às regras sociais, voltou para casa grávida e solteira:

Passei mais de sete meses preparando minha saída da família, porque eu era e sou uma pessoa extremamente ligada à família. A minha mãe disse que eu iria acabar voltando para casa grávida e sem um tostão. Eu disse que não estava indo para isso, mas para fazer política. Só que voltei sem um tostão, fugindo da polícia e grávida (*Apud COLLING, 1997, p. 61*).

Embora as mulheres quisessem lutar contra as regras sociais que atingiam, principalmente, a estrutura familiar, declaravam a importância do apoio de suas famílias, acima de tudo das mães, como afirma a autora: “A participação das mães na luta contra a repressão tem se constituído em um fato político muito importante” (*COLLING, 1997, p. 66*). A família tinha um papel primordial na vida dos filhos militantes, pois segundo as mulheres que conversaram com a pesquisadora, elas ajudavam nas decisões que tomavam quando saíam de casa para participar dos movimentos de esquerda ou até mesmo quando eram aprisionadas, tendo as mães, tornado-se “perigosas” para a ditadura e temidas pela repressão que se sentia intimidada quando lembravam que também tinham mães:

Na defesa da vida dos seus filhos, as mães tornam-se militantes aguerridas que desconhecem limites. Por isso, são temidas pela repressão. Deve-se considerar também o fato de que os agentes repressores têm mães, o que deve ter algum significado moral e ético. Não é um advogado ou uma liderança política que está reivindicando a liberdade de um prisioneiro; é uma mãe, figura que expressa uma instituição universal na cultura ocidental e cristã (*COLLING, 1997, p. 67*).

A partir desta afirmação, pode-se constatar que a família e a figura da mãe eram tão significativas na sociedade que tinham o poder de, muitas vezes, fazer os repressores mudarem de opinião perante suas decisões tomadas contra os filhos-prisioneiros, exercendo, assim, um papel mais forte (por fazer parte da instituição da cultura ocidental e cristã) até do que os advogados.

Algumas mulheres militantes, segundo Ana Maria Colling, em alguns momentos, arrendiam-se de suas vidas meramente “intelectuais” e sentiam certa “inveja” das mulheres que se arrumavam, (pois, as militantes não tinham tempo, conservavam outros valores e tinham o interesse de serem menos vistas nas suas condições femininas) que faziam o tipo ideal dos homens e que “podiam” fazer parte do convívio social; só não retrocediam em suas escolhas porque a sociedade nunca mais as enxergaria sem o rótulo de “mulheres rebeldes”. Estas denominavam as outras como “alienadas” e, assim, criava-se certa rivalidade entre os dois lados, de forma que as lutadoras de esquerda já tinham consciência que devido à sociedade, as “alienadas” sempre “ganhavam”.

Portanto, as militantes cultivavam sentimentos contraditórios, pois, ao mesmo tempo sentiam orgulho de si próprias, pelo fato de ao contrário das que elas consideravam “alienadas”, não conseguirem viver sem política, mas também, sentiam esta inveja de saber que elas iam constituir família porque eram “as boas alternativas” para os rapazes, sendo as mulheres de esquerda usadas apenas como objeto sexual. É o que relata Simone: “Elas iam casar, seriam essas mulheres as alternativas, as boas alternativas para estes rapazes. Eles iam aprender a transar com as gurias da esquerda e iam casar com as gurias de direita; era mais rendoso, mais sensato, mais confiável” (COLLING, 1997, p. 69-70).

A partir destes relatos das militantes, que narraram suas vidas, no período da ditadura, para a pesquisadora Ana Maria Colling, percebe-se que durante um longo período, tanto os homens quanto as próprias mulheres sentiram dificuldades em aceitar as mudanças relacionadas aos papéis femininos.

A atitude revolucionária partiu de um pequeno grupo de mulheres que se deparou com grandes empecilhos, sendo um deles até mesmo os grupos de esquerda que tinham como objetivo somente modificar assuntos relacionados à política, julgando que as questões referentes exclusivamente à mulher como: “sexualidade, contracepção, aborto, dupla jornada de trabalho e a discriminação econômica, social e política” (COLLING, 1997, p. 43), reivindicando melhores condições de vida para as mulheres, não passavam de ideias fúteis. Muitas das militantes, mesmo as da esquerda, tiveram complicações por estarem fora dos padrões que a maioria lutava para manter naquela época, como é o caso “da militante do PCB que, eleita delegada para um congresso do Partido, foi vetada por duas bases do Recife porque não era virgem” (COLLING, 1997, p. 33).

Mesmo essas mulheres de espírito revolucionário como já foi demonstrado algumas vezes, tinham dificuldades em deixar para trás os papéis que a sociedade acreditava serem os únicos que cabiam a elas exercer. Essas militantes em alguns momentos sentiam a necessidade de apoio familiar, acabavam fazendo papel de mãe e mulher ou apenas sentiam “inveja” das que elas consideravam “alienadas” por serem as escolhidas pelos homens para casar, o que demonstra, de certa forma, haver nelas um desejo interno de se realizarem, mesmo que não exclusivamente, como mãe e esposas.

A maioria das mulheres de esquerda provinha da juventude universitária. Estas jovens consideravam as de direita “alienadas”, primeiro pelo baixo nível de escolaridade que, em geral, tinha este grupo, depois por julgarem que o papel exercido pela mulher que se enquadrava aos padrões sociais, era passivo.

A partir destas contradições, entende-se que as fotonovelas representavam os padrões que envolviam a mulher ainda na década de 1960, período em que se luta por mudanças. Porém, a partir dos depoimentos destas militantes, percebe-se que mesmo elas, não têm total convicção de suas atitudes em relação à quebra dos padrões estabelecidos para a mulher na sociedade.

De acordo com Dulcília Buitoni, nas revistas de fotonovelas, o objetivo principal da mocinha é encontrar o amor verdadeiro, sendo esta a única finalidade válida para a vida da mulher. “Fazer a felicidade depender exclusivamente do amor é a ideologia central desse tipo de revista” (2009, p. 102). Além disso, Buitoni afirma que em meio a esse grande tema unificador que é “o amor”, também uma série de vivências urbanas e a mulher que trabalha estão incluídas dentro da temática das fotonovelas (2009, p. 103).

A partir destas afirmações, pode-se observar que, de certa forma, a contradição existente na sociedade é representada pela fotonovela, pois, ainda de acordo com Buitoni, a realidade urbana em seus enredos é tratada superficialmente, de forma que a mulher trabalhadora se faz presente ao mesmo tempo em que a verdadeira felicidade é realizada por meio do lar, do marido e dos filhos:

A fotonovela desperta para uma realidade urbana, que, no entanto, só é tratada na superfície. Do mesmo jeito que aparece a mulher trabalhadora, também fica sempre a ideia que a felicidade suprema se realiza no lar, com o marido e os filhos. A mulher é chamada para trabalhar fora; mas é chamada com mais força ainda para ficar em casa (BUITONI, 2009, p 103).

Assim, entende-se que a sociedade da época (anos de 1960) está passando por mudanças e contradições que se tornam presentes na vida dos indivíduos. Esse contexto é representado nas fotonovelas, pois, de acordo com a afirmação de Buitoni, a mulher que trabalha é colocada em evidência nos enredos, mas se evidencia com maior intensidade a que fica em casa.

TERCEIRO CAPÍTULO

PERSONAGENS FEMININAS:

O AMOR E A REPRESENTAÇÃO NAS TRAMAS DE FOTONOVELAS

No dia em que o mundo for inteiramente dominado por mulheres, nós não teremos nenhuma surpresa aqui em Joinville, Santa Catarina. Há muito tempo a Lumière não faz outra coisa senão submeter-se, todos os anos, aos caprichos femininos. A Lumière combate o preconceito de que os homens devem tirar a roupa das mulheres quando bem entenderem. Por isso vive pesquisando, no Brasil e no exterior, tudo o que elas estão realmente querendo em matéria de moda. E convertendo sugestões das próprias mulheres em modelos variadíssimos de prêt-à-porter, lingerie, soutiens, pantalonas. Difícil atender tantos gostos ao mesmo tempo, mas não impossível. A prova está na grande aceitação da etiqueta Lumière em diversas linhas: social, esportiva, íntima, anatômica. Assim vamos vivendo. Obedecendo em toda linha aos desígnios femininos. E as mulheres retribuindo nossa submissão com uma fidelidade comovente. Pronto, eis aí uma fórmula ideal de convívio que a Lumière oferece à sociedade: o homem submisso, a mulher fiel. (Propaganda da Lumière publicada na revista *Claudia* de 1973).

As fotonovelas eram revistas dirigidas para o público feminino. Suas histórias entretinham suas leitoras durante horas devido aos longos enredos compostos por diálogos e fotogramas e tinham o amor como tema principal da maioria delas. O amor era o grande atrativo da trama que envolvia os personagens, despertando a curiosidade do leitor em relação ao fim dos heróis e vilões.

O tema principal dessas histórias se constrói em volta do amor romântico, algo muito próximo dos romances de folhetim do século XIX. Em geral, o casal principal sem procurar e até mesmo sem perceber, envolve-se sentimentalmente e enfrenta os obstáculos que deixam o leitor ligado aos acontecimentos do início ao fim da trama.

Além disso, não somente o amor como tema principal se assemelha ao romance romântico. No decorrer das análises, observar-se-á que em alguns momentos, o estado de espírito da personagem coincide com o clima. Por exemplo, se o céu está escuro, a alma da heroína se encontra triste e sombria; o personagem, muitas vezes, compara sua amada a um elemento da natureza; caso os personagens estejam envolvidos a situações de medo e dúvida, muitos elementos podem colaborar para que o clima de tensão se intensifique.

Desta forma, as fotonovelas eram uma grande fonte de entretenimento forneciam às suas leitoras pequenos conhecimentos por meio de informações transmitidas nos enredos. Algumas histórias, por exemplo, passavam-se no período da segunda guerra mundial, informando data e período para as receptoras. Assim, um enredo da Revista *Capricho*, que será analisado neste capítulo, inicia-se com o narrador informando no primeiro quadrinho a data e o local: “Buenos Aires, 1939”. No decorrer do enredo, o leitor entende que mais ou menos neste período, estourou a Guerra na Alemanha, pois o personagem principal defenderá seu país (CAPRICHOS, 1964, p. 1 e 6).

Quando os episódios das fotonovelas surgiram no Brasil, foram publicados por algumas revistas aos “picados”, assim o leitor começava a ler um episódio numa semana e conhecia seu final na edição da seguinte. De acordo com Angeluccia Habert, no Brasil, as revistas modernas surgem na década de cinquenta e paralelamente aparecem as fotonovelas:

Em 1951, artes Gráficas do Brasil (São Paulo) lança a primeira revista de fotonovela, *Encanto*. No mesmo ano *Grande Hotel*, que desde 1947, publicava semanalmente histórias desenhadas, inclusive de efeito mais sensual e erótica, começa então a substituí-las por capítulos de fotonovelas [...] Em 17 de julho de 1952, *Capricho* aparece pela primeira vez [...] Primorosamente impressa apresenta em cada número uma fotonovela completa [...] (HABERT, 1974, p. 34).

Na década de sessenta, as revistas de fotonovelas, de uma maneira geral, já publicavam seus enredos na íntegra. Assim, o leitor passou a decidir se gostaria de saber o fim dos heróis no mesmo dia ou se deixaria para depois. Pode-se afirmar que despertava o interesse das leitoras, não simplesmente a curiosidade de conhecer o desfecho da história, mas saber se o casal apaixonado terminaria junto ou se o vilão acabaria com um triste final. Porém, supõe-se que as fotonovelas davam prazerosas horas de lazer às suas receptoras que, tendo em suas mãos o enredo na íntegra, tinham também o poder para decidir quando interromper a leitura ou voltar a ler, se queriam conhecer o final logo ou deixar a parte mais interessante para o outro dia. De acordo com Marlyse Meyer:

[...] há também a liberdade de se construir um prazer picado por escolha: a volúpia-tortura que cada um pode se infligir quando resolve, porque assim o deseja, interromper a leitura e divagar, ou pular um trecho para muitas vezes ter de voltar, ou ainda protelar a satisfação da solução que mata o desejo, ou simplesmente suspender, adiar o FIM que traz o fim do prazer e o exílio daqueles mundos de fantasia (MEYER, 1996, p. 316).

Marlyse Meyer ao discutir o prazer do leitor comenta sobre a primeira forma de romance que, a princípio, era “vendido em cotidianas e parcimoniosas fatias”. A autora observa que quando um romance chegava ao mercado em pedaços, ocorria por decisão do dono do poder e do dinheiro, enquanto o leitor e autor obedeciam. Da mesma forma, ocorreu com as fotonovelas que também começaram a ser vendidas com suas histórias picadas.

Esse fato, porém, não foi responsável por fazer seus enredos perderem uma de suas principais funções: a de dar prazer ao leitor. Meyer afirma que a telenovela não deixou de ser acompanhada com assiduidade pelo telespectador, mesmo este conhecendo os acontecimentos antecipadamente. De igual forma ocorrera com os folhetins. Assim, a autora comenta o prazer que o folhetim provocava no leitor:

O prazer que dá a leitura do folhetim não está, portanto, unicamente associado à cotidiana e parcelada revelação, ao protelado desvendamento do desconhecido, ao reconhecimento apaziguador de tanta angústia sofrida junto com os personagens. Todo mundo já sabe de tudo quando atira ao volume, ele mesmo incompleto, em se tratando da publicação primavera (MEYER, 1996, p.316).

De acordo com a autora, às leitoras não importava somente saber o fim tão esperado, mas também presenciar como os personagens viveriam suas aventuras. Sendo assim, embora soubesse previamente os fatos que ocorreriam com os personagens, o leitor se interessava por saber como os atuentes chegariam até eles.

As fotonovelas da década de sessenta e setenta eram completas, um dos motivos pelos quais elas foram escolhidas como *corpus* deste trabalho. Ademais, este período escolhido para a análise das revistas está marcado por mudanças e transformações sociais, principalmente em relação à figura feminina que teve de lutar com muito mais afinco para se libertar das imposições da sociedade.

Quando se leva em conta que o público alvo das revistas de fotonovelas são as mulheres, as questões sociais relacionadas a elas se tornam essenciais para que se possa fazer uma análise ligada aos problemas, contradições, mudanças de paradigmas ocorridas no período em que estas produções estavam no auge do sucesso, pois, de acordo com Angeluccia Habert:

Em 1967, quatro editoras no Brasil publicavam FN. [...] (Editora Abril - São Paulo; Casa Editora Vecchi; Rio Gráfica Editora e Editora Bloch – Rio de Janeiro) São as [...] empresas [...] que, no conjunto, colocavam no mercado 19 revistas. Em janeiro de 1971, as mesmas somavam 22 das revistas além da revista da Editora Prelúdio. Em novembro do mesmo ano, havia 31 títulos de revistas de fotonovelas em circulação (HABERT, 1974, p. 25).

Segundo a pesquisa feita por Habert, no período dos anos sessenta e setenta, havia um grande mercado editorial voltado à publicação de revistas de fotonovelas, o que demonstra como estas práticas de leitura movimentavam o mercado editorial, proporcionando um rico material para os interessados na maneira de como liam as mulheres dos anos que estão enfocados pela presente pesquisa.

Além disso, como já foi discutido neste trabalho, na década de sessenta começou a luta das militantes contra a repressão social sofrida pelas mulheres. As conquistas neste sentido, no Brasil, demoraram quase uma década para acontecer, de modo que, a emancipação feminina transpareceu nas revistas voltadas para este público, somente nos anos 70. Na década de oitenta, estas produções deixaram de existir, delimitando quase naturalmente o período estudado aqui. Aborda-se no decorrer das análises, as contradições sociais existentes nos próprios enredos, levando-se em conta as transformações deste período para se inquirir sobre o papel da leitora na construção dos significados.

Portanto, foram escolhidas nove fotonovelas para se fazer a análise. A maioria das histórias escolhidas, ou seja, sete delas foram publicadas na revista *Capricho*, uma fotonovela na revista, pouco conhecida, *Sedução* e a última pela *Grande Hotel*. O corpus do trabalho está composto por revistas publicadas nos anos de 1960 e 1970. Devido a isso, não houve preferência para se analisar apenas as mais vendidas na época, como *Capricho* e *Grande Hotel*, mas sim, teve-se a preocupação de relacionar seus enredos com as teorias discutidas ao longo do trabalho.

O amor e as produções para o grande público

A fotonovela da revista *Sedução* tem como tema principal o amor. Publicada em 1961, a história intitulada “Cilada de amor”, assim como a maioria dos enredos destas produções, já revela ao leitor o tema principal no próprio título. A partir do primeiro diálogo, o leitor conhece dois dos personagens: o protagonista, que é um escritor chamado Gary Michans e seu criado, que o ajudava a escrever, Jesus Rodrigues, apelidado de Cícero por seu patrão.

Logo depois, surge a outra protagonista, Marina Key, a vizinha do rapaz, que assim como Gary, é uma escritora e também utiliza seu terraço como um escritório para trabalhar em seus livros. Há, a princípio, entre os dois, uma grande diferença. Enquanto as obras de Marina são populares e de grande sucesso, Gary apenas consegue manter-se financeiramente, porque é herdeiro de uma pensão mensal que sua mãe deixara, e também de um belo apartamento com um terraço à beira-mar. Key contrata os serviços de Cícero depois que Gary os dispensa por causa de uma opinião de seu criado que não lhe agrada. Ao se arrepender, Gary decide pedir para o funcionário voltar, mas este não vê possibilidade de abandonar a nova patroa, de modo que os três entram em acordo para trabalhar juntos.

O enredo acontece em torno do trabalho dos dois escritores e da disputa que estabelecem para manter o funcionário. No decorrer da história, por causa dos livros citados por Cícero para alertar os escritores que seria necessário evitar repetir elementos e termos utilizados por outros artistas, o leitor entende que ele tem uma grande experiência em leitura e devido a essa condição, conhece as artimanhas usadas pelos escritores para vender. A escritora, então, pergunta a seu ajudante o que ele acha da frase do assassino de sua obra: “Morrerei, mas meu sucessor, não me sobreviverá”! Este comenta que poderá parecer um plágio: “Presta-se muito a um plágio, Srta! O mesmo disse Potenkin a Tzarina Catarina a Grande!” (SEDUÇÃO, 1961, p. 3). Em outro momento Cícero adverte Marina quando esta pergunta o que ele acha de ela utilizar o curare para matar um personagem de sua obra. Sua resposta é: “Já foi usado com êxito por William Irish em várias novelas, Srta.!” (SEDUÇÃO, 1961, p. 5).

Do mesmo modo, no começo da trama, o receptor percebe que as opiniões de Cícero no trabalho do artista seriam fundamentais para que Gary fosse um escritor de sucesso entre os leitores comuns. Isso é comprovado pelo leitor por meio da pergunta que faz a seu ajudante: “Bem... Qual é a sua opinião, como homem do povo?” (SEDUÇÃO, 1961, p. 1)

No segundo fotograma, escritor e funcionário se encontram lado a lado, o leitor entende que Cícero, posiciona-se sentado com o material do patrão no colo, para fazer a leitura do material, enquanto o dono aguarda a avaliação de seu funcionário. A opinião contrária dos dois representa a diferença existente entre os escritores que produzem para um círculo fechado e aqueles que desejam ter sucesso entre os leitores comuns. Assim, o leitor capta por meio das falas de Cícero a preocupação de fazer aquilo que os editores querem publicar para vender, por isso, sua opinião depois que termina de ler a novela do patrão é: “Nenhum editor aceitará essa novela, Sr.” A resposta de Gary é jamais ter visitado nenhum

editor para implorar a publicação de seus livros e Cícero rebate que, por isso, nunca teve nenhum deles publicados.



O leitor compreende pela fala do patrão que seu conceito de arte é diferente da de seu funcionário, pois não está interessado necessariamente em vender, mas em ser reconhecido como um bom escritor. Isto fica claro em seu argumento: “A verdadeira arte não se submete a corretagens! Eles terão que me descobrir e pedir-me para publicar meus livros...” (SEDUÇÃO, 1961, p. 2). Em outro momento, Marina, que é vizinha de Gary, pergunta quem é o inoportuno que grita o nome de seu ajudante pelo terraço. Cícero, então, comenta que é seu ex-patrão, o sujeito que deseja escrever novelas sérias, mas está longe de conseguir: “É Gary Michans, que tem a pretensão de escrever novelas sérias, apelando para a sua apatia e vulgaridade” (SEDUÇÃO, 1961, p. 3).

O leitor entende, portanto, que Michans não tem sucesso nem como escritor popular nem como aqueles considerados sérios. Já Marina é uma escritora de sucesso com suas novelas policiais e se percebe que sua intenção é satisfazer seu grande público: “Marina Key não finge estar de férias, escreve, para satisfazer a imensa aceitação que tem suas novelas policiais...” (SEDUÇÃO, 1961, p.2).

A partir da expressão utilizada pelo narrador: “Marina Key não finge estar de férias, [...]” o leitor compreende que Gary é um escritor fracassado pelo fato de não trabalhar o suficiente para obter êxito. Isso é comprovado quando os dois escritores disputam a pessoa de Cícero, e Gary acaba se oferecendo para trabalhar no terraço da moça para que os dois possam desfrutar da companhia do inspirador. A condição dada pela dona da casa é: “Aqui trabalhamos das oito às doze e de quatorze às dezoito horas!” (SEDUÇÃO, 1961, p. 5)

No início da trama, o leitor ao conhecer os temperamentos diferentes dos dois escritores, pressupõe que o êxito de Marina junto ao público é sua docilidade, como bem

define Cícero: “[...] várias vezes já conversei com Marina... É amável, doce e bastante normal...” (SEDUÇÃO, 1961, p.2). Entende-se, assim, como é fácil para a escritora aceitar as opiniões de seu criado quando este passa a trabalhar para ela, e também porque a moça tem interesse pelas intervenções do ajudante, pois este sabe o que deve ser escrito para ter sucesso perante os editores.

Por outro lado, o temperamento e o conceito que Gary tem de obra de arte, dificultam que aceite as críticas de Cícero à sua forma de escrita. Porém, assim que o fracassado escritor perde seu ajudante, vê-se desesperado. A falta dele o faz mudar seus valores e o leva ao desejo de criar uma obra mais voltada ao grande público. Para isso, busca novamente as opiniões inspiradas de Cícero que se divide em dois, ora atendendo Gary e ora Marina.

Até então, a partir das diferenças existentes entre os dois escritores, o receptor do enredo pode inferir que Gary somente pode dar-se ao luxo de esperar que seja reconhecido como bom escritor, resistindo escrever para vender aos editores e não aceitando os conselhos de Cícero, porque tem uma condição social que o permite tirar seu sustento. Já no caso de Marina, em nenhum instante da narrativa, menciona-se que tivesse uma renda financeira que não fosse a de seu próprio trabalho. Daí, talvez, sua docilidade e aceitação em ser uma escritora que atinge o grande público.

Assim que Gary muda de opinião e é aceito por sua vizinha de terraço, começa a receber melhor as estratégias sugeridas pelo funcionário, fazendo perguntas sobre o que deve ser escrito e acatando seus direcionamentos. Neste momento da trama, em meio ao trabalho, os dois escritores se provocam ofendendo um a obra do outro. Ao mesmo tempo, o mais novo escritor popular, consegue entender que uma grande fórmula para se fazer um bom trabalho é a inspiração e para obtê-la, provoca a adversária.

O primeiro ataque de Gary é rasgar o trabalho que Marina levou um mês para confeccionar. Seu intuito era assistir a reação da moça para que pudesse continuar sua novela. O leitor pode observar apenas por meio de um quadrinho as reações da personagem. Por isso, tem de imaginar seus gestos, pois lê que a moça jogou “uma sequência de insultos” sobre o rapaz, e estes, são demonstrados brevemente na encenação do fotograma: “Com profundo interesse, Gary acompanha a sequência de insultos que lhe atira Marina...” (SEDUÇÃO, 1961, p. 5).



A partir da troca de ofensas entre os escritores, o leitor confirma o que já havia observado no início da trama por meio do comentário de Gary em relação à sua vizinha. Ao fazer a leitura da foto, percebe-se que o personagem volta seu olhar para a sacada da moça e pensativo pergunta a seu criado: “Já reparou naquela moça no terreno vizinho?” (SEDUÇÃO, 1961, p. 2) Ao captar o olhar longe, seu ar pensativo e a maneira como o personagem repara na moça, sugere-se ao leitor que Marina já havia chamado sua atenção antes de um incomodar o outro, quando começam a dividir o mesmo espaço de trabalho.



Desta forma, quando a moça não menospreza a obra do escritor, ele provoca sua adversária de alguma forma. Nasce aí, a segunda provocação de Gary. Passado vários dias depois da primeira, o artista sente a necessidade de encontrar uma nova inspiração, Confirma-se, então, a hipótese de que um sentimento diferente estava brotando no coração dos concorrentes, pois o rapaz beija a escritora com o intuito de, mais uma vez, observar como ela reage.

O casal descobre que se ama depois do beijo: “Agora compreendo que o amo, Gary...” E Gary declara que sempre teve um forte sentimento pela moça: “Posso garantir que desde que a vi, tive desejo de beijá-la, Marina... Acho que gosto de você...” (SEDUÇÃO, 1961, p. 6). Surge agora a verdadeira inspiração para que o trabalho dos dois escritores fluísse. O leitor, neste momento da trama, nota que o amor é o elemento fundamental para que um escritor obtenha o sucesso do grande público. Esta hipótese é confirmada pelo receptor a partir das declarações do rapaz para sua amada: “Sabe, Marina? Você me é muito mais útil que Cícero” (SEDUÇÃO, 1961, p. 7).



Pode-se entender que o sinônimo de felicidade para o escritor é ter encontrado o amor, uma vez que o fotograma ilustrado com os dois protagonistas de mãos dadas, trocando um olhar apaixonado, vem acompanhado com o seguinte comentário do narrador: “Gary encontrara afinal o que sempre procurara para ser feliz” (SEDUÇÃO, 1961, p. 7). A hipótese de que o amor é um elemento fundamental para a inspiração e sucesso de um autor, verifica-se quando o leitor sabe, por meio dos dois escritores, que Gary finalmente conseguira terminar seu livro: “Já terminei minha novela. Graças a você, acho que fiz alguma coisa decente, pela primeira vez...” (SEDUÇÃO, 1961, p. 7) e mais do que isso, recebe os elogios de sua amada, já acostumada com uma grande aceitação, afirmando que a obra de seu amado será um sucesso: “Já li toda ela, Gary! Você vai ficar assombrado com o êxito que terá” (SEDUÇÃO, 1961, p.7). A partir das declarações do narrador e do casal, quem lê, interpreta que a chave para um escritor obter sucesso entre leitores considerados “comuns” é o

amor, já que, até este momento da trama, Gary era um artista fracassado e não havia conquistado a confiança de nenhum editor.



O leitor acompanha outras declarações do casal, deixando-o convencido de que Marina é a mulher responsável por fazer Gary conhecer o elemento essencial para inspirá-lo a confeccionar um trabalho digno de sucesso. A primeira assertiva acontece quando a moça aconselha o rapaz a entregar sua obra, que na opinião da autora, terá êxito e o escritor afirma que antes deseja “inspirar-se” com ela: “Não, antes quero ‘inspirar-me’ seriamente... com você...” (SEDUÇÃO, 1961, p. 7). Assim, depois de beijá-la, o moço apaixonado declara-se pela segunda vez, de forma que não se tem mais dúvida em relação ao amor como fonte de inspiração: “Cada beijo seu, tenho a impressão que é um novo livro que escrevo!” (SEDUÇÃO, 1961, p. 7)



O clima de romance, então, acentua-se entre o casal apaixonado. Porém, logo aparece o primeiro obstáculo impedindo-os de finalmente serem “felizes para sempre”. Enquanto os dois curtem a paixão, Cícero trabalha para que a obra de Gary seja publicada. O trabalho deste faz o leitor compreender que um escritor para obter sucesso necessita mais do que atender a demanda, ou seja, tem de trabalhar para fazer seu nome conhecido.

É o que acontece com Gary, assim, seu funcionário tem a preocupação de ajudá-lo. Por isso, mostra o manuscrito do escritor desconhecido a um editor que publica os livros de Marina. Cícero, já experiente, diz a ele que o material é da famosa autora, e o profissional, aceita publicá-lo imediatamente. A partir deste episódio, o receptor pressupõe que a atitude tomada pelo ajudante dos escritores, dá-se, devido à dificuldade que um autor encontra para se tornar conhecido e aceito pelos próprios editores, pois, mesmo Gary fazendo um bom trabalho, teria ainda de lutar para entrar no mercado.

O resultado da artimanha de Cícero é a separação do casal, pois, a princípio, Gary sente-se traído pela amada, já que, somente depois de muito tempo vai descobrir que Marina nem tinha conhecimento das armações do ajudante deles. Este, então, é o obstáculo que abala o relacionamento dos apaixonados.

O enredo se passa quase todo o tempo num terraço, ora de Gary ora de Marina. A princípio, este é apenas o local de trabalho do casal, depois, passa também a ser o cenário do romance entre os dois. O funcionário Cícero tem um papel fundamental na vida amorosa dos amantes, pois a primeira união deles ocorre por seu intermédio, no momento em

que é mandado embora por Gary e contratado por Marina. Quando passa a servir os dois no terraço da escritora, Cícero indiretamente obriga os adversários conviverem no mesmo espaço, o que proporciona o início do romance. A separação dos namorados também ocorre devido à tentativa de Cícero em fazer de Gary um grande escritor, pois ao colocar o nome de Marina no livro do escritor, este sem saber que a moça não tinha culpa, sente-se traído pela amada e, por isso, rompe o namoro. A reconciliação acontece porque o funcionário, mesmo tendo cometido um grande erro é amado pelos patrões. Assim, ameaça se suicidar, jogando-se de um dos prédios que moravam os escritores, enquanto os dois escreviam cada um em seu terraço. Cícero só desce quando o casal promete se casar, ajudando os dois se unirem novamente.

O fim da história é marcado com a promessa de casamento que os heróis fizeram ao funcionário e o no último quadrinho o casal troca um beijo apaixonado. Ao leitor cabe entender que a união dos escritores era o que precisava para se dar um ponto final à trama. Além disso, a partir da preocupação de Marina e Gary em atender a demanda, o receptor pode interpretar que os produtores de fotonovelas, por ter o mesmo objetivo de atingir um público alvo, utilizavam artimanhas semelhantes as que Cícero usava para seus patrões. Gary, finalmente, descobriu sua inspiração quando se apaixonou. De maneira semelhante, os editores de fotonovelas elaboravam suas tramas, geralmente, trazendo como tema principal o amor. Este enredo, portanto, é uma meta-fotonovela, pois representa como elas são produzidas, o trabalho de seus produtores, editores e escritores que o fazem com a preocupação de agradar ao público.



A dúvida, o amor e a felicidade

Outra fotonovela, agora publicada pela Revista *Capricho*, também tem como tema principal o amor romântico. “A luz dos meus olhos” foi publicada no ano de 1962. Seu enredo é construído no mistério que envolve o personagem principal, Oliver. Este se sente atraído por duas mulheres românticas e misteriosas: Lili, que é apenas uma adolescente e Morgana, uma mulher mais madura que sofre de deficiência visual. Durante grande parte do enredo, o herói sente-se confuso entre o amor das duas lindas mulheres e somente no final da trama entende que ama verdadeiramente apenas uma delas, que no caso, é Morgana.

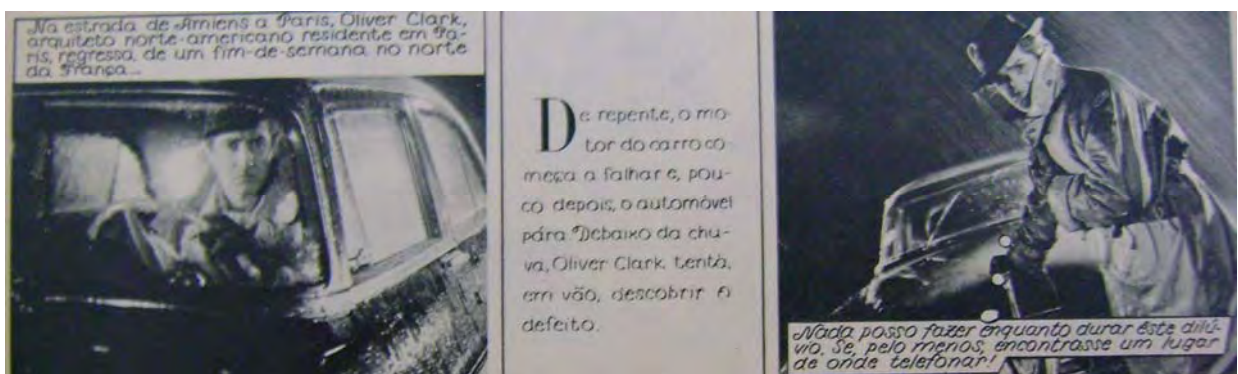
Antes de iniciar o enredo, apresenta-se a fotonovela com o título e as fotografias das personagens principais. O olhar das mulheres está voltado para o herói enquanto este também permanece com o olhar direcionado para elas, dando a possibilidade do leitor interpretar o título da fotonovela “A luz dos meus olhos”, pois, tanto as moças podem ser a luz dos olhos do moço, quanto elas podem ser a luz dos olhos dele.



Por outro lado, compreende-se que o sujeito, ou seja, a luz, neste enredo, será a personagem masculina, pois se visualiza a figura do herói acima da palavra “Luz” constante no título da fotonovela. Sendo assim, “a luz” se encontra abaixo do mocinho e quando o leitor termina de ler o nome da história, percebe estar ao lado dos “olhos” as duas mulheres. Com esta construção é possível entender que Oliver é o sujeito: “a luz”, por isso, talvez sua figura se encontre acima e não abaixo ou ao lado desta palavra; e as mocinhas são o complemento nominal: “dos meus olhos”, de modo que suas figuras se posicionam ao lado deste cognato, nem acima, nem abaixo.

Ainda a partir da disposição das fotografias que antecedem o enredo, entende-se que o herói durante a trama se envolverá com as duas mulheres. A impressão de união e companheirismo entre as personagens femininas se dá devido à posição em que se encontram, pois estão abraçadas e com as mãos entrelaçadas. O fato de a moça mais jovem, Lili, abraçar Morgana enquanto esta encosta a cabeça no ombro da companheira, permite interpretar que a segunda está sendo protegida e amparada pela primeira.

No início da trama, alguns elementos fazem intensificar o clima de mistério em que o herói se envolve: o motor do carro falha em um lugar isolado, tudo se passa durante a noite e este episódio ocorre debaixo de uma chuva que o leitor entende ser muito forte devido à forma que o personagem se refere a ela: “Nada posso fazer enquanto durar este dilúvio (...)” (1962, p. 15).



Mesmo encontrando uma casa, muitos fatores colaboram para que o clima de mistério e, até mesmo de medo, continue. Assim, o personagem caracteriza a noite como infernal, a casa é definida pelo narrador como isolada e quando o herói toca a campainha, ninguém atende. Por último, ao entrar no solar, a escuridão confirma o contexto misterioso da trama.

Os primeiros quadrinhos mostram o personagem na parte interna da casa. É possível se observar que ela é habitada por um grande número de estátuas. Até mesmo o abajur que não fornece luz, devido à ausência de energia causada pelo temporal, é segurado por um anjinho, dando a possibilidade para duas interpretações: o anjinho pode representar o papel de Lili, que ajuda a amiga se harmonizar com seu grande amor no final da trama, ou pode representar o próprio Oliver que, no fim do enredo, é responsável por levar luz aos olhos de sua amada. A ausência de luz no abajur, portanto, representa a falta de luz na vida de Morgana que, até encontrar Lili e Oliver, não encontra a felicidade que é o amor, ou seja, a luz de sua vida.



Quando o rapaz encontra-se só na casa, o único elemento que rompe a escuridão é a lareira acesa, quebrando por um instante, o ambiente de fantasmas que é sugerido pelo pensamento do personagem que aquece as mãos se aproximando do fogo: “Apesar de uma certa atmosfera de fantasmas, não se está mal aqui...” (1962, p. 16). O quadrinho que retrata o anjinho segurando o abajur, antecede o outro que mostra uma estátua que tem grande importância para uns dos principais acontecimentos do enredo. Sendo assim, logo após os dois fotogramas, o leitor pode observar Oliver diante desta estátua, como se um olhasse fixamente para o outro.



O mocinho personifica a estátua conversando diretamente com ela e a elogia, dizendo achá-la bonita. Depois, num clima de magia, o desejo que o rapaz tem de que o objeto se transforme em uma mulher real se concretiza instantaneamente. Assim, no quadrinho em que se declara para a moça de gesso, surge uma sombra humana que apenas o leitor observa, pois, o personagem ainda não a percebeu. Somente no quadro subsequente, Oliver desperta e completa a personificação da estátua.

Por meio desses dois fotogramas, pode-se enxergar o personagem por dois ângulos diferentes. No primeiro, visualiza-se a mulher esculpida de frente, enquanto no segundo, ela pode ser vista de costa. Dessa maneira, tem-se a ideia de movimento como se houvesse o olhar de um narrador sondando todos os passos dos personagens, de modo que, os fatos mais importantes sejam claramente demonstrados ao receptor.



Muitos elementos levam Oliver a confundir a moça com um fantasma. Primeiramente, ela é comparada à estátua viva pelo narrador que afirma: a “estátua está ali viva” e depois, a descreve dizendo que tudo na mocinha é idêntico ao “objeto mágico”. A menina misteriosa quase não fala, quando o faz, comenta que já esperava o moço há muito tempo. Além disso, sua curta fala, menciona que uma cigana lera seu futuro, o que explicava o fato de a garota saber antecipadamente da chegada do moço.

Até estes fotogramas, não se sabe o nome da personagem feminina, o que faz aumentar o clima de mistério, por isso, a moça é chamada pelo narrador de “a desconhecida” e Oliver também a denomina de diferentes formas por não conhecer seu nome. Ele, então, a chama: “aquela moça estranha”, criatura estranha; e mocinha sem nome.

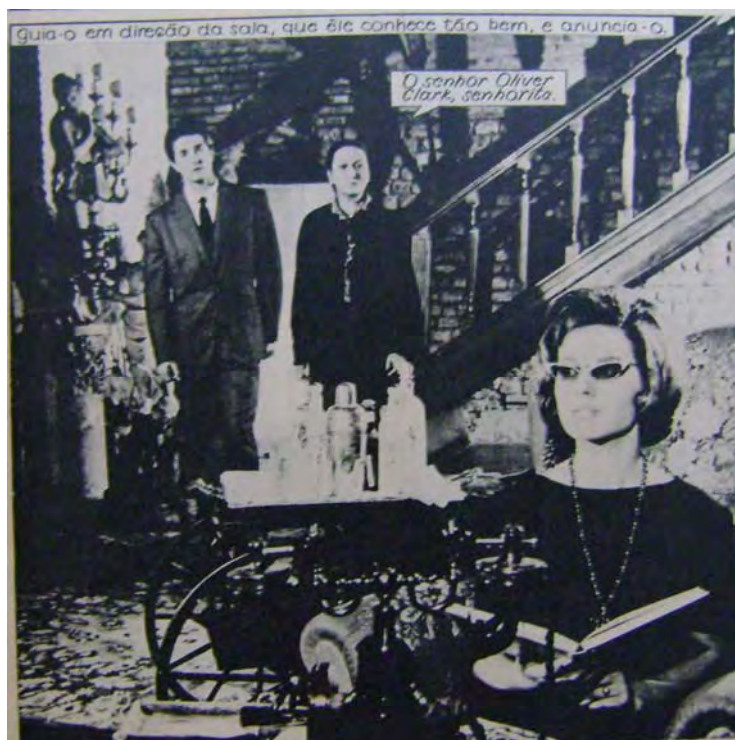
Todo o mistério se passa em torno desta personagem sem nome porque ela somente aparece para Oliver no período noturno, sumindo, quando amanhece. Depois, porque quando o moço a beija, ela desaparece da mesma forma secreta que apareceu, ficando leitor e personagem sem saber como a jovem surge e desaparece como se fosse um fantasma.

A estatueta tem uma forte ligação com a personagem misteriosa, tanto que enquanto Oliver observa a mulher de gesso, a moça aparece, mas, isso somente ocorre no período noturno. A segunda vez que se depara com a mocinha esculpida, o herói procura a “estátua viva”, mas não obtém sucesso, pois a noite já havia acabado juntamente com o temporal. O terceiro encontro acontece depois que o moço fixa seu olhar na estátua, e após conversar mais uma vez com a garota misteriosa, esbarra e quebra a estatueta. Neste momento, tem-se a impressão de que a estátua se despedaça porque a moça afirma que irá morrer. Assim, morrendo a mocinha “real”, morre também a esculpida. Com isso, o clima de magia, mistério e medo é rompido. A partir do momento do acidente com a escultura, leitor e

personagem conhecem a menina caprichosa, que passa a ter nome, findando os mistérios que a rodeiam, após ela mesma contar seu costume de entrar na casa desabitada à noite e declarar que copiou o modelo do vestido da estátua.

Neste período da história, o único mistério que ainda permanece é o fato de a mocinha conseguir entrar e sair da casa sem ser percebida. Enquanto isso, outra mulher misteriosa aparece na vida de Oliver que é a dona da casa desabitada. A princípio, o leitor fica tão confuso quanto o personagem principal, pois este se apaixona por Lili imediatamente. Da mesma forma, se sente balançado por Morgana desde o primeiro encontro. Devido a isso, pode-se observar a presença do amor romântico na história, já que a paixão sempre acontece à primeira vista. O rapaz se sente envolvido pelas duas e ambas se enamoram pelo mesmo homem, formando um triângulo amoroso, o que deixa o receptor, como no início da trama, em dúvida se a heroína da fotonovela é Lili ou Morgana.

As duas personagens têm muitas semelhanças. Isso explica o fato de Oliver ficar dividido entre elas. Até o clima misterioso também envolve a figura de Morgana. Este ambiente de mistério se inicia quando o herói espera encontrar a mocinha semelhante à estátua no momento em que retorna à casa desabitada e se depara com sua verdadeira dona.



O ambiente misterioso que envolve Morgana e a faz semelhante a Lili ocorre devido sua condição de cega. Desta forma, quando o leitor e o personagem principal a

conhecem, não percebem que ela sofre de deficiência visual por três elementos: o livro, o uísque e o cigarro. Quando Oliver chega à casa da moça, encontra-a com um livro na mão e apesar de ela usar óculos, tem-se a impressão de que este acessório é usado para que ela faça a leitura. Depois, porque com grande naturalidade, a personagem serve uísque para seu convidado e, logo após, também oferece cigarros, estendendo a ele uma cigarreira.



Estes mesmos elementos ajudam Morgana a representar para Oliver. Sua encenação começa quando seu convidado não nota a deficiência visual da dona da casa. Outro momento que a moça teatraliza sua performance é quando ela finge não mais querer ver seu convidado e depois de uma gargalhada confessa ser apenas uma brincadeira para “ver” a expressão que ele faria. Dois dos objetos já citados são responsáveis por fazer o rapaz desconfiar que a moça seja cega: ao pegar um cigarro e ao deixar cair o isqueiro não consegue resgatá-lo sozinho. Isso obriga a personagem fingir mais uma vez, dando um beijo no moço. E por meio desses mesmos utensílios, o herói finalmente descobre a teatralização da cega, quando esta estende a cigarreira vazia para ele e em seguida pega o isqueiro com a intenção de lhe acender o cigarro que ele não estava segurando. A última encenação da personagem fracassa, pois mesmo ela tentando dizer que estava fazendo apenas uma brincadeira com a

intencionalmente para assustá-lo, o rapaz descobre a verdade depois de sair. Volta para casa e percebe que Morgana não o enxerga.

Da mesma maneira, Lili também encena para seu apaixonado em vários momentos. Quando o encontrou na casa tentou se assemelhar à estatueta e deu um clima fantasmagórico. No encontro seguinte, a intenção da moça é fazer o ambiente ficar funéreo, já que, afirma que morrerá por saber que ele está enamorado por outra. Na próxima representação, a mocinha finge dormir com a intenção de se assemelhar à Bela Adormecida. E, finalmente, a menina finge estar desconsolada por saber que Oliver ama outra mulher, tendo a intenção de fazer Morgana escutar as declarações do amado, e acreditar que ele a ama independente de sua condição visual.



As encenações das duas mulheres as tornam semelhantes. Devido às interpretações, o personagem masculino sente um clima de estranheza que o faz sentir-se atraído e dividido pelo amor das duas. Este fato se comprova pelo beijo que o herói dá nas personagens femininas. Assim, o ponto máximo de atração, que é representado pelo beijo, ocorre no clímax da estranheza. De fato, o primeiro e único beijo trocado com Lili, acontece quando ele a confunde com um fantasma e não tem certeza se ela é uma criatura real. Já quando beija Morgana, o fato se dá depois de a moça ter afirmado que ela é uma mulher estranha. A iniciativa do segundo beijo parte da moça cega, exatamente na hora que Oliver se sente angustiado por causa do inusitado comportamento de sua amada.

O momento do primeiro beijo em Morgana é interpretado pelo leitor por meio de uma sequência de quadinhos. No quadro que antecede o beijo, o personagem masculino comenta que não se tem uma razão precisa para determinados acontecimentos, dando-se a ideia de que ele não sabe muito bem o motivo que o leva a beijar tanto Lili, quanto a própria Morgana. O leitor completa o movimento do personagem com a leitura do segundo fotograma, que por não estar acompanhado por nenhuma fala, sugere a aproximação do rapaz até a moça para a concretização do beijo, que somente é informado, por meio da fotografia do casal.



A atmosfera de estranheza está presente nas falas e pensamentos dos personagens e nos comentários do narrador em vários momentos da história. Lili é denominada pela personagem masculina como “criatura estranha” e “moça estranha”. O herói também pensa que a solidão de Morgana é “estranha”, que o sentimento que alimenta por ela é “bem esquisito”, que ela não deve ser a mulher ideal para se compartilhar a existência por sua “esquisitice” e “estranheza”. Além disso, o próprio narrador afirma que Oliver fica angustiado ao ver o comportamento “estranho” de Morgana. Esta também comenta sobre a

estranheza afirmando que ela mesma é uma mulher “estranha” e que sente estranheza na voz de seu convidado.

A prova de que a estranheza deixa o rapaz seduzido, é o fato de ele não ter mais dúvida de que seu verdadeiro amor é Morgana somente após descobrir o mistério que envolvia as duas mulheres. A partir daí, é revelado para o leitor que a verdadeira heroína do enredo é a dona da casa misteriosa. Ainda surge outro empecilho para a concretização do amor correspondido entre o casal: a deficiência visual da moça, pois ela não acredita ser amada devido a seu “problema” e teme que seu grande amor a queira somente por piedade.

Aparentemente, Lili, torna-se a rival de Morgana por coincidentemente amar o mesmo homem, mas, na verdade, transforma-se em sua verdadeira aliada, pois por meio dela a heroína descobre ser realmente amada por Oliver. Neste momento, o leitor confirma a hipótese que havia levantado nos quadrinhos de apresentação da fotonovela, de que as duas mulheres têm uma forte ligação. Somente com a ajuda de Lili, o amor de Morgana pôde ser concretizado.

Com a revelação de como a “mocinha misteriosa” conseguia entrar na casa da heroína sem ser percebida, o leitor entende que a aliança existente entre as duas personagens femininas é representada pela ligação entre a casa de Morgana e o castelo onde mora Lili. Perceber-se, então, por meio dos quadrinhos que a jovem protege sua aliada, pois a leva do castelo até sua casa pelo caminho subterrâneo que conhece desde a infância, guiando-a pela mão e dizendo para ela não ter medo.



Outro sinal de que há uma forte ligação entre as duas mulheres acontece quando Lili encontra sua felicidade no amor. No momento que a moça se descobre apaixonada e fica noiva, Morgana afirma sentir que Lili está feliz. A luz provinda do castelo representa a felicidade da mocinha, assim como a da heroína, já que ambas encontraram o amor verdadeiro. Ademais, a confirmação de que o sujeito, ou seja, a luz dos olhos de

Morgana é Oliver, encontra-se no quadrinho que Morgana afirma não ser mais cega por ter a impressão de enxergar pelos olhos dele.

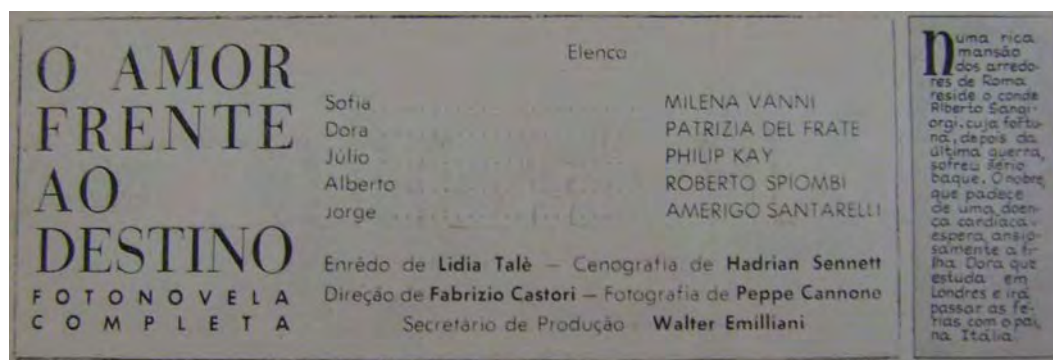


A heroína, o sacrifício e o amor

A próxima fotonovela a ser analisada foi publicada pela Revista *Grande Hotel*, no ano de 1963 e intitula-se “O amor frente ao destino”. Da mesma forma que este último enredo, na presente história existe um triângulo amoroso, no qual mocinha e rival acabam se unindo. Dora e Júlio são os protagonistas. A moça chamada Sofia também é apaixonada pelo herói e se torna rival da heroína em determinado período da trama. Jorge Ravier, pai de Júlio, é um homem rico, poderoso e domina seu filho. Já o pai da mocinha é um conde, e apesar de dócil e adorável, perde toda sua fortuna tentando multiplicá-la em jogos de azar.

A introdução da fotonovela se assemelha muito com o início das histórias de conto de fadas, pois, embora o narrador informe que os fatos se passam em Roma e depois da última guerra, não há uma exatidão sobre o lugar e o período que acontece a história. Assim, o quadrinho introdutório, que não é acompanhado por fotos, utiliza-se de expressões indeterminadas como: “numa rica mansão”, “dos arredores de Roma”, “depois da última guerra”. A indeterminação se encontra na palavra “numa”, e a outra, a palavra “arredores” dá a ideia de inexatidão enquanto o significante “depois” não define o tempo exato. Dessa

maneira, a rica mansão pode ser qualquer uma, não se sabe em que lugar exato de Roma e não é possível localizar o tempo, em que dia, mês e ano ocorreu a trama.



Ainda como nos contos de fadas, a história se passa num clima de companheirismo entre os atuantes e um sujeito malvado é responsável por toda a infelicidade da heroína. Portanto, com exceção do pai do herói - o vilão - o restante dos personagens, sejam protagonistas sejam secundários, são dotados de uma bondade quase sem limite. Em meio a essa atmosfera, o enredo inicia com a falência do conde Alberto Sangiorgi, que mesmo sem dinheiro para pagar os funcionários, é rodeado por eles, que não se importam em doar seus serviços por “amor” ao patrão.

Este mesmo clima de amizade e doação ocorre entre a protagonista e a antagonista. Assim como na fotonovela anterior, a rival se torna amiga da mocinha e colabora com a união do casal apaixonado. Outra relação com o enredo de 1962 seria a semelhança entre as duas personagens, pois, ambas renunciam a própria felicidade para ver o homem amado feliz.

A heroína, assim, sacrifica-se por amor a Júlio, o que o leitor fica sabendo por meio de duas atitudes. Uma delas ocorre quando se afasta do moço para que ele não soubesse que o conde havia morrido devido à crueldade de Ravier, que não perdoou a dívida de jogo. Neste trecho da narrativa, entre um quadrinho e outro, o leitor interpreta que a mocinha está em movimento, caminhando e pensando nas dificuldades que está enfrentando. Seu olhar triste e pensativo reforça a ideia de que Dora está sofrendo. A outra atitude se dá no momento em que os dois reatam o relacionamento e a heroína, embora saiba das dificuldades que encontraria com o pai de seu amado, resolve não mais se afastar porque percebe que a separação causa grande sofrimento a Júlio. Um dos quadrinhos retrata a ansiedade da personagem masculina por causa do rompimento do namoro. Em seguida, há um corte que deixa subentendido que alguns instantes se passaram e o fotograma posterior apenas sugere

que a moça deixou de ser virgem neste período de tempo por meio das afirmações do narrador e de Júlio: Narrador: [...] “Dora oferece ao homem de sua vida o penhor de seu imenso amor”; Júlio: “minha... Agora você é minha, querida” (GRANDE HOTEL, 1963, p. 36).



A antagonista também faz sacrifícios para manter a felicidade do homem que ama. Para isso, esconde sua enfermidade afim dele não se arrepender e se sentir infeliz por não haver casado com uma mulher saudável; e no seu leito de morte leva Dora com o filho, apresentando-os a seu marido, intencionando não deixá-lo sozinho e infeliz.



A personagem principal é envolvida em três momentos por um clima de funéreo: quando seu pai morre e seu sofrimento agrava não somente com a perda de seus bens financeiros como também pela dor por perder a figura paterna, quando a moça está para ganhar seu bebê e tem que escolher entre sua vida e a de seu filho por ter complicações na hora do parto e, por fim, quando sua rival e, ao mesmo tempo parceira, falece.

Alguns obstáculos também são enfrentados pela heroína para se encontrar definitivamente com seu verdadeiro amor. Todas as dificuldades surgidas para a união do casal são causadas pelo pai do herói, que representa a principal barreira entre o casal apaixonado. As barreiras iniciam no momento que a moça reconhece que o pai de seu amado é o mesmo homem que foi responsável pela morte de seu pai e resolve não mais encontrar-se com Júlio. Depois da reaproximação dos apaixonados, surge um novo empecilho, pois Jorge ameaça a namorada do filho. Quando a moça descobre que espera um bebê, percebe que Júlio é dominado pelo pai, pois este manda o moço fazer uma longa viagem de negócios nos empreendimentos que herdaria no futuro e seu amado obedece. O último obstáculo surge no momento do nascimento do filho da heroína, já que neste contexto ao ter de procurar o pai de Júlio, Dora descobre que seu amor casou-se com outra mulher.

Assim, logo depois do terceiro momento cercado pelo clima funéreo, o leitor tem a impressão de que haverá um desenrolar dos fatos com a morte de Dora,

imaginando que seu filho ficaria com Sofia para que esta realizasse o sonho de ser mãe, já que, não o podia por ser estéril. Porém, a situação é resolvida de maneira contrária, pois a rival da heroína falece e deixa o caminho livre para o casal apaixonado se unir e o filho poder ficar com sua verdadeira família.

O amor romântico está presente na relação do casal protagonista. Essa primeira característica se encontra logo no início da fotonovela que, por meio do quadrinho, o receptor observa que Júlio admira a moça olhando-a de longe.



Com a sequência dos quadros, tem-se a ideia de movimento, já que o personagem consegue alcançar a moça e os dois dialogam por um curto período. Deste modo, a iniciativa é tomada pelo mocinho, mas, a heroína também se apaixona à primeira vista. Este fato fica explícito ao leitor quando Dora, sozinha em seu quarto, surpreende-se pensando no rapaz desconhecido.



Outra atitude que evidencia o romantismo da personagem principal é sua entrega total ao homem que ama. A virgindade, nesta história, é vista como algo valioso, por isso, é comparada a uma joia pelo narrador que utiliza a palavra “penhor” para afirmar que a heroína ofereceu o que tinha de mais importante como prova de seu amor. Esta, então, é a mais forte prova de amor encontrada por Dora. Isso fica subentendido na afirmação do narrador: “[...] Dora oferece ao homem de sua vida o penhor de seu imenso amor” (GRANDE HOTEL, 1963, p. 36). Neste momento, o leitor compreende que a mocinha somente teve essa atitude porque amava muito o homem com quem perdeu sua “pureza”.

A partir dessas ideias, pode-se afirmar que são encontrados alguns padrões sociais no decorrer do enredo. Um deles seria o fato de a mocinha perder a virgindade com o homem que ama e considerar a “pureza” uma característica valiosa. Outro padrão é percebido na fala de Flávio que se interessa por Dora quando ela está longe de Júlio, seu verdadeiro amor. Mesmo se julgando velho demais para desposar a jovem, dirige-se a ela: “Sou muito mais velho de que você. Reconheço. Mas amo-a muito [...]” (GRANDE HOTEL, 1963, p. 42). Na sequência, o mesmo homem fica perplexo por saber que a mulher por quem tem interesse está grávida de outro. Isso fica claro na observação do narrador: “Aquela confissão perturba imensamente o rapaz, tanto que ele mal acredita no que ouviu” (GRANDE HOTEL, 1963, p. 42). Daí, a atitude de Flávio em insistir para casar-se com ela, mesmo sabendo de sua gravidez, comove a moça que o considera bondoso. Com isso, o leitor entende que nem todo homem teria a mesma reação.

Conforme as atitudes dos protagonistas, o leitor percebe que ambos agem de maneiras opostas diante dos problemas. A passividade é uma característica do herói e isso é bem retratado em alguns de seus comportamentos perante o domínio de Ravier. A primeira atitude acontece quando, mesmo contra sua vontade, Júlio aceita tomar conta da firma de seu pai, enquanto este permanece fora. Logo depois, a pedido do dominador, resolve esperar dois anos para se casar com sua amada. E mais, para obter o consentimento de Ravier para casar-se com Dora, distancia-se dela, fazendo uma viagem longa a negócios e, finalmente, aceita casar com Sofia, uma mulher que não amava, mas que satisfazia a vontade de seu pai.

Por outro lado, a heroína supera sozinha todos os obstáculos para se reencontrar com seu amor. Enfrenta Ravier, antes mesmo de conhecer seu filho, sendo que esta discussão entre os dois é a chave que leva a moça para todos os problemas que atingirão seu relacionamento no futuro. Depois com o mesmo homem desencadeia outra situação embaraçosa, já que, logo depois de afrontá-lo, a heroína descobre estar grávida e recebe o telefonema de Júlio dando a notícia de que vai fazer uma longa viagem de negócios. Seu filho nasce sem a presença do pai e ela o reencontra apenas com a ajuda da rival. No decorrer de todos esses fatos, Dora, mesmo sem saber, vai até o encontro de seu verdadeiro amor, enquanto o moço permanece intacto fazendo as vontades de Jorge Ravier, como se estivesse à espera da mocinha.

Pode-se afirmar que este enredo tem muitas características que coincidem com os contos de fadas. Assim, não somente a introdução do narrador se assemelha às historinhas de príncipes e princesas, mas também, a mocinha é rodeada de armadilhas que impedem sua felicidade, da mesma forma que as princesas; o responsável pelas armações, o vilão e pai do herói, equipara-se às bruxas malvadas. A heroína provém de uma família abastada e morava numa mansão, algo semelhante aos castelos em que vivem as princesas, e por último, a mocinha fica pobre, mas no final reconquista a riqueza unindo-se com o mocinho milionário.

No final da trama, o leitor consegue interpretar o título, pois se entende que o destino colocou empecilhos diante da heroína, como se tivesse a intenção de impedir a união do casal. Neste caso, o sujeito principal e mais forte foi o “amor” que se posicionou frente ao destino, conseguindo derrubar todas as barreiras. Desta forma, o sujeito que representa o “amor” citado na titulação da fotonovela, é a heroína que permanece ativa o tempo todo, enquanto o mocinho representa o “destino”, já que, em nenhum momento da trama, o personagem lutou contra as circunstâncias, ao contrário, foi levado por elas. Portanto, no *fim* da história, compreende-se que o “amor” venceu devido às dificuldades

enfrentadas pela moça, pois mesmo o “destino” levando o herói a se casar com outra mulher, a união do casal apaixonado sobressaiu e a luta da heroína termina. Assim, sua felicidade, finalmente, foi alcançada.

A heroína, a renúncia e o amor

Da mesma forma, na fotonovela da Revista *Capricho*, publicada em 1964, intitulada “Recorda, meu amor”, a heroína tem um comportamento ativo e luta para enfrentar as barreiras, porém estas, não se ligam à própria felicidade, mas sim, para salvar o homem que ama. A história se passa no período da Segunda Guerra Mundial. Juan e Maria Luísa se conhecem e se apaixonam no ano de 1939, em Buenos Aires. O mocinho por ser filho de um alemão se sente na obrigação de ir para a guerra, deixando sua noiva com a promessa de voltar para desposá-la. No entanto, isso não acontece e a heroína se casa com outro rapaz que se apaixona por ela.

Da mesma forma que a fotonovela de 1962, há um quadro com uma fotografia que apresenta o enredo e, a partir dela, o leitor conhece os heróis. O olhar da mocinha se direciona ao rapaz enquanto ele, de costa para a heroína, mantém um olhar longe e pensativo. Esta disposição do casal leva a interpretar que a personagem feminina se dedica a seu amor, estando sempre direcionada a ele, que de maneira contrária, encontra-se ligado a outros propósitos que não estão relacionados à mocinha. O leitor observa que ambos têm uma preocupação no olhar. Portanto, entende-se que ela se importa com seu amado que, aparentemente, não ocupa seu pensamento com a mulher que ama.



O título do enredo (“Recorda, meu amor”) iniciado pela palavra “recorda” e a informação dada pelo narrador: “Buenos Aires, 1939” (1964, p.51) permitem a interpretação de que houve uma regressão no tempo, ou seja, que a história é contada posteriormente aos acontecimentos que se passaram há muitos anos.



Durante toda a história há um clima muito tenso, pois os fatos acontecem no período da Segunda Guerra Mundial. Percebe-se pelos diálogos dos personagens que se trata de um fato esperado por todos. Por isso, os atuantes falam de possibilidades. É o que se percebe na pergunta de um amigo de Juan: “Juan, se vier a guerra, você voltará para a Alemanha?” (1964, p. 52) Na afirmação de seu primo: “No próximo Natal estaremos no fronte” (1964, p. 58).

Posteriormente, os atuantes passam a viver no ambiente tenso em que se passa a guerra. A invasão de Hitler é anunciada ao leitor por meio de um quadrinho onde personagens desconhecidos, certamente amigos do casal apaixonado, lêem a notícia num jornal de que a Polônia foi invadida e Varsóvia estava em chamas. Com este fotograma, tem-se a ideia de que o fato ocorrido caía no conhecimento de todos.



Neste sentido, os personagens passam por três períodos de tempo: passado, presente e futuro. No início da história, Juan, com seus desenhos, imagina como seria seu filho com Maria Luisa no futuro. Por isso, os personagens fazem uso dos verbos no futuro do presente. Juan: “[...] este será o filho que teremos.” “Quer ver como será quando tiver dois anos?” “Sendo menino gostará mais da mamãe”. Maria Luisa: “Gostará igualmente do papai e da mamãe” (1964, p. 54). Em um segundo momento, o casal ainda pensa no que está por vir

quando explode a guerra, e mais uma vez, diante das fotografias desenhadas pelo rapaz que afirma: “um dia será um jogador de tênis, como eu.” A moça com receio pergunta: “[...] partirá, irá para a guerra [...]?” (1964, p.59) Este é o momento vivido pelos personagens antes do início da guerra em que o casal apaixonado sonha com um futuro próximo para suas vidas, tempo em que esperam encontrar suas felicidades concretizando o amor por meio da realização do casamento e o nascimento de um filho.

O tempo presente é representado pela heroína e pelos pais de Juan que vivem de longe a tensão da guerra. Assim, em seus diálogos e nas intervenções do narrador, os verbos são conjugados no presente do indicativo. O narrador afirma: “[...] o fim da decantada guerra relâmpago, não chega.” A mãe do rapaz lamenta sobre as cartas do filho: “[...] suas cartas estão estranhas [...] O pai rebate: “Juan [...] não é mais o rapaz despreocupado que partiu o há um ano”. Maria Luísa com suas preocupações em relação ao noivo diz: “Juan, sinto que o perdi... Não sei por que mais sinto!”(1964, p. 60) Este período se passa durante a guerra e é marcado pela separação do casal e uma preparação para um futuro não desejado pelos apaixonados, já que os noivos se reencontram em circunstâncias diferentes das imaginadas por eles que almejavam casar e ter um filho.

Num certo período da trama, os heróis são envolvidos por seus passados, sendo comum em suas falas utilizar verbos no pretérito perfeito do indicativo. Juan ao contar de forma curta sua história à sua amada diz: “Meu pai morreu há cinco anos [...]” “[...] ordenaram-me a comandar um pelotão de fuzilamento” “[...] compreendi que nunca mais seria o mesmo” (1964, p. 93). Em outro momento, o casal recorda o tempo em que namorava e retorna ao passado. Ela pergunta: “Lembra-se de um jantar em Buenos Aires, quando ninguém tinha dinheiro para pagar a conta? Ele responde: Francisco tocou o violão, você cantou...” (1964, p. 109) No momento pós-guerra, os personagens principais lutam contra seus sentimentos, pois já não têm esperança de concretizar o amor que eles viveram.

A heroína é cercada por pressentimentos como se soubesse que não realizaria o sonho de se casar e ter um filho com Juan. Nos três momentos em que é acometida por este sentimento, encontra-se diante do retrato do menino desenhado por seu amor. A primeira vez que vê os desenhos, a moça diz sentir ternura. Neste quadrinho, o leitor observa que a moça está posicionada ao lado do desenhista e com olhar voltado para o retrato. Estes gestos, juntamente com a expressão triste da moça, tornam seus sentimentos mais intensos. Ao lado do casal, a figura da criança em dois retratos diferentes dá a ideia de que o menino se encontra ao lado deles. Num quadro logo abaixo, o retrato de uma mulher ao lado de um menino em dois retratos diferentes também representam Maria Luísa e seu filho.



O segundo pressentimento da moça acontece quando se encontra sozinha no estúdio de seu noivo e em pensamento deseja que o garoto do retrato já tivesse nascido. O retrato da moça sozinha sugere que a personagem ficará sem o amor de sua vida. Enquanto permanece no ambiente de trabalho artístico do rapaz, a heroína sente por antecipação que Juan vai partir para a guerra. E a última vez que se depara diante dos retratos desenhados pelo moço, leva-os para si e, embora não saiba, encontra-se perto de realizar o desejo de ser mãe.





Assim, como na disposição dos retratos desenhados pelo mocinho, Maria Luísa realiza o que tinha planejado para seu futuro, porém, sem Juan. A moça se casa e tem um menino. Todos esses acontecimentos ocorrem rapidamente e isso é notório ao leitor devido a alguns elementos que o possibilitam observar o tempo da narrativa passando ligeiramente.

Partindo disso, a história se inicia quando os dois personagens principais são bastante jovens, o que pode ser identificado pelo comportamento dos dois que se encontram num cinema reunidos com amigos e não têm dinheiro nem para pagar a conta. O casal inicia o namoro, a guerra começa e o sinal de que o tempo está passando é reconhecido pelas intervenções do narrador: “No dia seguinte, Maria Luísa vai à casa de Juan”, (1964, p. 54) “Uma semana depois Juan está disputando a final do torneio universitário de tênis”, (1964, p.58) “Semanas depois...” (1964, p. 73) “Mas o tempo passa sem que a jovem encontre seu sorriso” (1964, p.73), “Começa para as duas mulheres a longa espera”, (1964 p. 60) “Passam-se os meses... e o fim da decantada guerra não chega.” (1964, p.60) “Partem no dia seguinte para a clínica [...]” (1964, p.73) “No dia seguinte [...]” (1964, p.74) “Certo dia, ao passar pelo terraço...” (1964, p 75) “Meses depois, na base canadense” (1964, p. 81) “Passam-se os anos. A guerra acabou-se [...]” (1964, p. 82).

Os acontecimentos também sugerem que o tempo da narrativa passa com rapidez. A moça sai pela primeira vez com Arthur, logo ele a pede em casamento. Depois de casados, têm um bebê e o filho cresce de um quadrinho para o outro. No primeiro fotograma o leitor observa Maria Luísa cuidando de seu filho que ainda é de colo. Mesmo que não houvesse a intervenção do narrador no quadro posterior, seria possível se interpretar que muitos anos se passaram apenas observando que a criança cresceu. Porém, o narrador informa

que chegou o fim da guerra e que, no ano de 1949, o menino havia completado seis anos, possibilitando ao receptor entender que desde o início do namoro de Juan e Maria Luísa até este momento da vida da heroína, correram exatamente dez anos.



Diferente das outras fotonovelas analisadas até aqui, neste enredo, a mocinha, de certa forma, encontra a felicidade conjugal e maternal, antes de chegar o *fim*. A afirmação de que a personagem principal está feliz parte do narrador: “No cenário primaveril de Paris, Maria Luísa encontra-se feliz” (1964, p. 82). A foto mostra o casal de mãos dadas com o filho na alegre estação do ano, ou seja, a primavera, que pode ser vista também pelas árvores que compõem o cenário onde se encontram os atuantes. As informações do narrador sobre o estado de espírito da heroína fazem o leitor concluir que a vida familiar, mesmo sem o grande amor de sua vida, fez da heroína uma mulher realizada. Há uma atmosfera pacífica rondando os personagens, já que, a guerra findou e um clima de romantismo se encontra entre o casal que viaja pela Europa.

Assim, a heroína no início da trama se encontra com Juan quando os dois começam o namoro. A guerra é o grande empecilho que a separa de seu grande amor para sempre, momento que surge a complicação da história. Depois os heróis se reencontram quando Juan pode ser condenado à morte por haver dado ordem de execução durante a guerra. E, por fim, o clímax acontece quando seu filho se encontra no leito de morte.

O único “problema” enfrentado pela mocinha que não foi solucionado foi o primeiro, pois ela não consegue se casar com o homem que ama realmente. Por outro lado, a vida de Juan é salva porque a heroína consegue provar sua inocência e seu filho, quando é atropelado e corre risco de morte, também é salvo depois que o herói doa sangue para o menino.

A personagem principal, durante toda sua jornada, passa por altos e baixos. Assim, a tranquilidade a envolve quando começa seu relacionamento com Juan, logo depois, ao começar a guerra, separa-se definitivamente do herói e ao findar o período bélico, a mocinha que coincidentemente também está em paz, juntamente com sua família, passa por um novo problema: o julgamento do homem que ama, pois ela está convicta da inocência do rapaz.

Em mais uma história, quem permanece ativa durante todo o enredo é a personagem feminina. Sua luta, no entanto, é diferente das heroínas dos enredos anteriores que têm de enfrentar os obstáculos que as impedem de se unir aos homens por quem são apaixonadas. O sofrimento de Maria Luísa começa com o início da guerra, juntamente com o herói que também passa por sofrimentos, afinal, ele foi lutar diretamente por seu país. Porém, ao leitor somente são apresentadas as dificuldades da mocinha que sofre por amor ao companheiro que esperava ser seu futuro esposo. Por outro lado, apesar de também se saber que o mocinho passou maus e dolorosos momentos durante a fase que permaneceu na guerra, o receptor somente teve a oportunidade de conhecê-los por meio das recordações do rapaz.

Desta forma, este é o primeiro ponto que contrasta as atitudes dos heróis. Enquanto o leitor sofre juntamente com a heroína, ele somente imagina as adversidades enfrentadas pelo moço. Outra situação importante, que demonstra a passividade do rapaz e a constante ação da moça, pode ser observada durante o julgamento de Juan, pois em nenhum momento o réu intenciona se defender enquanto Maria Luísa toma todas as providências para provar a inocência do acusado.

A busca por provas para livrar Juan da condenação de morte se torna uma das principais tarefas da personagem feminina, já que, ela conseguiu realizar com outro homem, os sonhos que almejava no passado, ou seja, uma vez casada, não podia mais lutar para se unir com quem realmente amava. Assim, além de ter se casado, o menino que seu grande amor havia desenhado, afirmando que aquele seria o filho deles, foi gerado por caminhos diferentes daqueles que esperavam, pois Maria Luísa não se casou com o desenhista e, conseqüentemente, deu outro pai para a criança que tanto desejava.

De maneira contrária, o mocinho não concretiza seus desejos pelo fato de se afastar da moça que ama por causa da guerra. Juan tem algumas atitudes contraditórias durante o enredo, ora fazendo se cumprir seu papel de herói, ora se distanciando desta condição. Seu primeiro comportamento heróico ocorre quando decide não mais se casar com a heroína, por acreditar que não merece mais seu amor, por não ter tido um bom comportamento com as vítimas da guerra. O segundo acontece quando doa sangue ao filho de

a mulher que ama e morre no final da trama. Por outro lado, antes de falecer, é possível observar que em seu caráter ainda permanece seu lado justo, pois ele próprio acredita que deve ser condenado à morte por não ter evitado o massacre na guerra. Por isso, não se defende durante o julgamento. Ademais, mesmo depois de ser considerado inocente, falta-lhe a paz, não esquecendo nem mesmo em sonhos, os dias passados em combate. Por último, antes de falecer, confessa ser merecedor da morte por não ter impedido o massacre.

Somente após dizer a verdade e salvar a vida do filho da mulher que ama, o personagem falece. Com esta atitude, Juan, que havia deixado a posição de herói, por ter desviado seu bom caráter durante a guerra, volta a seu lugar de direito quando se arrepende e luta pela sobrevivência da criança, como se este ato o justificasse. Retorna, assim, à condição de herói e deixa de ser um empecilho para que Maria Luísa continue sua felicidade conjugal e maternal. Deste modo, o grande amor da vida da moça é tirado de cena e ela retoma seu lugar, ficando ao lado do verdadeiro herói da trama, que é seu marido Arthur.

O esposo da heroína durante todo o enredo tem boas atitudes. Casa-se com Maria Luísa, mesmo sabendo que ela é apaixonada por outro. Depois, é um dos maiores responsáveis por ajudar Juan a não ser condenado. Logo após, afasta-se para deixar que sua amada decida se quer voltar a viver com seu grande amor. E no final da trama, embora saiba que o coração de sua esposa ainda é de outro homem, propõe-se a apoiá-la e amá-la. Seu bom caráter, portanto, justifica o fato de ter se casado com a heroína e ter permanecido com ela até o *fim*. O último quadrinho retrata o casal, com as mãos entrelaçadas dando a possibilidade de se interpretar que há uma forte união entre os dois. O moço a abraça, dando a entender que ele a protege. Ambos permanecem com os olhos voltados ao garoto, que no quadro anterior é citado por Arthur, dando a ideia de que o casal vive para a criança, reforçando então, o conceito de família unida.



A heroína e os sonhos versus outra heroína e o amor

Algo semelhante ocorre no enredo da fotonovela “Sempre no meu coração” publicada pela Revista *Capricho* em 1965, pois o *fim* é igualmente retratado por um quadrinho com o casal unido e abraçado com os olhos voltados para a criança, permanecendo a ideia de que a união familiar é responsável pela felicidade matrimonial.



Nesta história, Mário é envolvido pelo amor de duas mulheres: Ana e Laura. Uma das heroínas é uma mulher apaixonada por teatro e fiel às leis de seu povo. Quando deixa seu pai, conhece o herói, um ator bem conceituado, e vê nele a possibilidade de fazer sua carreira teatral. Esta se torna sua verdadeira razão de viver, enquanto, a vida conjugal passa a ser um martírio, pois a perda da virgindade e a gravidez rompem o seu ideal de pureza adquirido pelos seus costumes familiares.

Após estes fatos, resolve tirar sua própria vida, dando lugar para Laura lutar pela conquista do amor de Mário. A babá de seu filho é irmã de sua primeira esposa e se torna a vilã da trama, pois, por ter ciúme do pequeno sobrinho, tenta impedir de todas as formas a união do novo casal, temendo perder o seu papel materno.

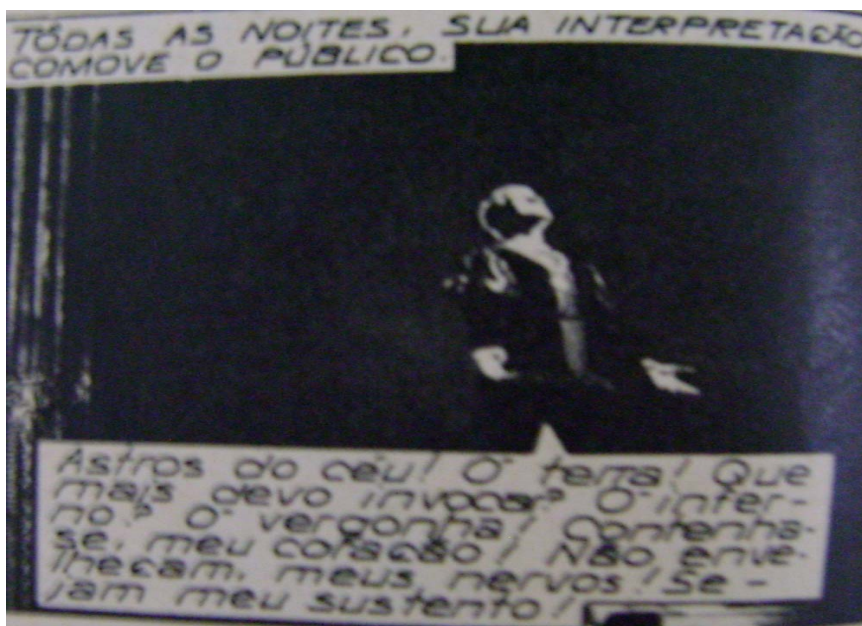
A partir do quadro de apresentação da fotonovela, pode-se entender que apesar de o herói ser envolvido pelo amor de duas mulheres, a primeira é a que permanece para “sempre no seu coração” como é anunciado no título. Nesta história, diferente das outras já analisadas, quem percorre todas as aventuras é o personagem masculino. Portanto, sua união com a primeira esposa, demonstrada na fotografia introdutória, possibilita ao leitor compreender que o sujeito da trama é o mocinho. Sendo assim, o “coração” citado no título, é dele, e quem permanece “sempre” nele é sua primeira esposa, que não vive uma verdadeira união conjugal com seu amado. A morte da moça deixa a impressão de que o personagem principal apenas viveu uma fantasia com a mulher amada, permanecendo somente as lembranças. Não há a concretização do amor por completo, pois o matrimônio foi rompido desde o nascimento do filho, que simboliza para a heroína, a perda da pureza. Devido a essa ruptura que impede o relacionamento do casal, o mocinho alimenta sempre em seu pensamento, o amor da mulher idealizada. O sujeito do título, então, é o herói que mantém essa mulher em seu coração, por não conseguir mantê-la em sua vida concreta e matrimonial.



Logo abaixo do fotograma inicial, tem-se a ideia de lendas e contos de fadas. Primeiramente, devido à narração que é feita de maneira impessoal quando o narrador não cita com exatidão quem são os músicos populares que andam pelo país: “[...] as canções dos Astecas são divulgadas por músicos populares que percorrem o País” (1965, p. 19). O clima de fantasia é enfatizado quando o narrador caracteriza a civilização como “antiquíssima” e as cidades que estão sendo erguidas no México, como “fabulosas”. Além disso, as histórias contadas são de “heroínas” e “lendas.”



Os dois personagens principais estão envolvidos neste clima, pois ambos fazem parte do mundo do teatro. Assim, a apresentação da heroína ao leitor acontece no momento de sua atuação. A moça se encontra diante do público, de braços abertos e nos degraus de pedra que servem de palco para sua atuação. Da mesma forma, o receptor conhece o mocinho que, também surge pela primeira vez na história, defronte ao público, em cima de um púlpito, de braços abertos, fazendo seu papel de ator.



Os personagens principais têm muita coisa em comum, pois ambos vivem em um clima teatral, usam este recurso para sobreviver e têm a fantástica habilidade de comover o público. Os dois se conhecem por meio do teatro como se o mundo da fantasia atraísse os dois. Por outro lado, a diferença existente entre eles os separa para sempre, pois Ana não consegue viver sem interpretar, enquanto Mário tem a necessidade de viver uma vida real, longe da ilusão de interpretar outra pessoa.

Desta maneira, muitas das características da primeira personagem feminina que aparece no enredo, tornam-na uma figura lendária tanto para o leitor quanto para o personagem principal que entende, depois da morte de sua amada, que a perda da virgindade para ela significava a violação de pureza. Esta é simbolizada por suas vestes, pois a moça está quase sempre vestida de branco.

Alguns fatores ajudam a construir Ana como uma figura lendária. Assim, a heroína se confunde com seus personagens pelo fato de estar sempre interpretando, mesmo quando se encontra fora dos palcos. O leitor também pode observar que suas declamações

teatrais coincidem com sua vida, sendo isso visível em alguns quadrinhos que demonstram as encenações da atriz. A moça declama em primeira pessoa e cita elementos que envolvem a personalidade da própria atuante: veste branca, pureza, eterno amor, escuridão e treva. O resumo da vida de Ana se encontra nesta pequena poesia que representa seu conceito de pureza, o amor que vive com Mário é eternizado com a sua morte e, por fim, encontra a “escuridão” e a “treva” quando tira sua própria vida.



Num outro fotograma, a moça também declama um poema em primeira pessoa, sugerindo que ela está falando dela mesma e cita mais uma vez a morte de maneira metafórica, como se esta estivesse rodeando sua vida: “Sinto uma sombra sobre mim com enormes asas negras” (1965, p. 28).



A morte é denominada por Ana e por suas personagens de diferentes maneiras. São elas: “escuridão”, “trevas”, “sombra”, “asas negras”, “sombra da noite” e “noite eterna”. Além disso, o clima funéreo está sempre cercado a personagem que constantemente a menciona quando está atuando, como já foi citado acima ou até mesmo quando não está nos palcos.

A figura lendária também é intensificada pelas atitudes da moça em relação ao casamento, já que não se rende ao marido com o intuito de preservar sua pureza. Devido a isso, o amor de Mário torna-se inatingível e sua mulher amada, por muito tempo, é apenas idealizada. Com isso, a magia que envolve a personagem é reforçada e somente consegue manter-se depois que sua pureza é violada, por causa de sua morte que impossibilita o personagem masculino de realizar uma verdadeira vida familiar com a esposa e o filho.

Em alguns momentos da narrativa, o leitor pode observar que a moça tem uma forte ligação com a natureza, pois em algumas das falas, tanto da atriz como da personagem que interpreta no teatro, estão presentes alguns elementos naturais.



Sendo assim, quando Ana faz o papel de uma de suas personagens, ela cita o mar, as tempestades, o oceano e as ondas. Em outro momento, o fogo é responsável por trazê-la algumas lembranças de seu passado com seus pais.



Na noite em que se entrega a seu marido, inicia-se uma grande tempestade que é descrita pelo narrador em um quadro que se encontra entre um que retrata o casal se beijando, e outro que demonstra a personagem feminina em prantos. Esta disposição de fotogramas leva o leitor a interpretar que, assim como a heroína sofre e chora por ter perdido sua pureza, também a natureza demonstra seu sofrimento pelo mesmo motivo, por meio da forte tempestade. A chuva, portanto, representa o choro da mocinha que se confunde com a paisagem em convulsão.



Também depois da morte de Ana, Mário confunde o ruído do mar com a voz da mulher amada. Neste mesmo quadrinho, o narrador compara o barulho do oceano com uma doce voz feminina, enquanto o personagem masculino personifica o mar. A voz da heroína, portanto, mistura-se com o ruído das ondas.



A criança tem um papel importante no desenrolar da história, pois, por meio dela, depois da primeira esposa, mais duas mulheres passaram pela vida do herói e fatos importantes relacionados às personagens femininas começaram a acontecer devido ao nascimento do menino.

Ana, após ter o filho, decide tirar sua própria vida por acreditar que havia manchado sua pureza. Esta decisão da heroína fica subentendida na sequência de quadinhos em que o casal discute sobre a gravidez da moça. No fotograma, Mário se aproxima de Ana, os dois conservam expressões sérias e preocupadas. A preocupação da heroína se intensifica na foto posterior e somente o leitor conhece seu pensamento, interpretando que seu desejo é tirar o filho, porque tem a intenção de morrer. A comprovação de que Ana tem realmente o intuito de interromper sua vida, surge na sequência de fotogramas, que unem sua fisionomia triste e preocupada com palavras de alerta sobre a futura morte da moça. Assim, ela afirma para Mário: “Nossos destinos irão separar-se!”, [...] (1965, p. 44) “nunca mais sentirei sua ternura” e, finalmente, no quadro que o leitor não tem mais dúvida e confirma suas hipóteses, Ana com um olhar longínquo, diz: “Preciso deixá-lo, meu amor. Não posso ficar, pois devo encontrar a sombra da noite” (1965, p. 44).



Entende-se que o tempo da narrativa passou e com a chegada da carta de Ana para sua irmã, o leitor compreende que a heroína mudou de ideia em relação ao filho, pois decide morrer somente depois de ter a criança. Sendo assim, com o nascimento do menino, Mário perde Ana, conhece Alice que se torna a vilã da história e se une com sua nova esposa que faz a ele uma proposta de casamento, oferecendo ser uma mãe ideal para o pequeno Alberto.

Percebe-se que as três mulheres presentes na vida de Mário têm um forte instinto maternal, pois de maneiras diferentes protegem e tentam fazer o melhor para a criança. Ana é a primeira a se sacrificar, já que, segundo a tradição de sua família, manchando sua pureza deveria morrer. Por isso, pensou em não ter o filho para que ele não ficasse sem mãe. No entanto, a solução que encontrou foi tê-lo e deixá-lo com sua irmã. Esta, por sua vez, dedica sua total atenção à criança, entrega-se a Mário por amor ao menino e se torna a vilã por tentar impedir que Laura conquiste o amor de seu patrão, por medo de perder sua função materna. Quando a nova heroína se casa com o herói, dedica-se intensamente ao papel de mãe, educando e cuidando de Alberto.

Dessa forma, duas heroínas passaram pela vida do herói. A primeira, por ter sido uma mulher, a princípio, inatingível e depois por haver se encontrado com a morte, tornou-se para Mário uma heroína irreal. Essa idealização rodeava Ana desde o começo da trama pelo fato de estar sempre representando mesmo quando está longe dos palcos. Portanto, a realidade que o mocinho queria oferecer a ela, ou seja, um lar, uma vida conjugal e um filho, não faziam parte do desejo da moça, uma vez que, sua vida era viver os sonhos representados pelo teatro. Devido a isso, o primeiro casal formado na trama não encontrou a felicidade e Ana, então, saiu de cena, dando espaço a uma nova heroína.

Laura se aproxima de Ana por duas coincidências existentes entre elas: ambas são atrizes de teatro e por meio dele se apaixonam pelo mesmo homem. No entanto, a nova intérprete que surge na vida de Mário, mesmo sendo uma boa atuante, não consegue representar como sua primeira esposa, pois seu desejo é conquistar o amor do homem que ama e fazer o papel de mãe para seu filho.

Assim, a personalidade de Laura coincide com os papéis representados por ela, pois ao interpretar sua personagem, cita elementos comuns no dia-a-dia de uma mulher casada como: casa, quadros, tapetes macios e beijos. De igual modo que a atuante, a moça que interpreta pensa ser possuidora de uma grande riqueza obtendo um lar e o amor do marido.



Em outra atuação pode-se observar que as ideias da atriz coincidem com a de sua personagem, pois Laura se sente constrangida por não conseguir, de acordo com o que espera Mário, ser tão boa atriz como Ana. Assim, declama o texto: “Creio ser antes de tudo, um ser humano como você. Preciso de ideias minhas...” (1965, p. 52)



Dessa maneira, tanto o herói quanto a segunda heroína tem dificuldades para a realização do casamento. A princípio, a luta pela conquista do amor era de Mário que não conseguia concretizar sua vida conjugal com Ana. Depois da morte da primeira heroína e com o surgimento da segunda, esta passa a enfrentar os obstáculos que a impedem de

concretizar seu casamento. O herói se casa com a primeira heroína e espera um grande período para consumir o matrimônio, o mesmo se repete com Laura que se une oficialmente com o herói e aguarda um logo tempo para receber seu amor.

Porém, a nova heroína alimenta ambições diferentes das de Ana, a qual não almejava se casar, ter filhos, ter um esposo e um lar. Para conquistar o homem que ama, Laura deixa sua carreira, casa-se e se dedica somente ao filho do amado, desempenhando o papel que a primeira esposa não fizera. Por isso, esta deixa a história e o “cargo” de heroína fica para a mocinha que busca a felicidade nos papéis considerados femininos.

A verdadeira felicidade de Mário, então, é encontrada no momento em que descobre amar Laura e esta também se sente inteiramente feliz quando, finalmente, conquista o amor do marido. Livre agora dos empecilhos armados em sua vida pela vilã, tia da criança. Como já foi colocado no início desta análise, o último quadrinho da trama reflete a harmonia da família unida, que é representada pelo casal abraçado com os olhos voltados para a criança que dorme tranquilamente.

Suspense e morte versus morte e amor

A próxima fotonovela tem como título “Uma mulher muito amada”, da Revista *Capricho* do ano de 1966. Nesse enredo também há a presença de uma criança com fundamental importância para a trama. A história da abastada família do Senhor Steiner se passa num rico e grande castelo. Adriano, um dos filhos do dono da mansão, teve uma misteriosa morte ao cair de um penhasco e, por muito tempo, não se soube se foi apenas um acidente ou se se tratava de um assassinato. Os irmãos do falecido são: Osvaldo, o segundo herdeiro de Raul; Antônio, o filho mais novo, e Júlio, o do meio.

A princípio, a única mulher presente na trama é a idolatrada Renata, viúva de Adriano e irmã da menina Belinda, que fica traumatizada depois da tragédia ocorrida na família, fazendo aumentar o clima de dúvida em relação à morte do primogênito. É por esse motivo que surge a boa samaritana Isa, uma moça que tem um ótimo relacionamento com as crianças e que se encarrega de descobrir os segredos da pequena menina.

A fotografia na introdução da história apresenta os dois personagens que correspondem a uma intensa paixão: Renata e Júlio. Não trocam olhares, pois ambos estão de costas um para outro, o que representa a barreira colocada entre eles no decorrer da trama. Antes de fazer a leitura da fotonovela, o leitor pressupõe que este seja o casal principal e que, provavelmente, ficarão juntos no *fim*. Somente após a leitura, sabe-se que isso não acontece.

O casal apaixonado compõe o cenário que antecipa a narrativa, e isso faz aumentar a intensidade do clima de dúvida em relação à morte do marido da moça, uma vez que, esta passa a ser uma das suspeitas pelo suposto assassinato do rapaz, justamente porque o amor alimentado entre os cunhados poderia ser um grande motivo que faria tanto Renata quanto Júlio cometerem tal homicídio.

O título, de certa forma, confunde o leitor, pois ao se fazer a leitura da fotografia juntamente com o nome da história, entende-se que o objeto de desejo é a mocinha que compõe o cenário, enquanto o sujeito, ou seja, quem ama é o rapaz que está próximo dela. Desta forma, texto verbal e não-verbal se complementam. Somente no decorrer do enredo, o receptor vai concluir que suas hipóteses em relação ao quadro de apresentação da trama não coincidem com os fatos ocorridos.



No primeiro quadrinho da história, o narrador descreve ao leitor o clima que envolve o castelo da família Steiner. O sol é pálido e tenta vencer a neblina do dia em que ocorre uma cerimônia fúnebre em memória de Adriano, marido de Renata. Dessa forma, o tempo cinzento, escuro, sem vida pela ausência de sol, representa a atmosfera pesada e

funesta em que vivem os personagens durante toda a trama que se passa num ambiente tenso, cheio de mistério e dúvidas.



Não se tem conhecimento sobre o que realmente matou o filho mais velho do Senhor Steiner. Desta maneira, todos ficam em dúvida se o rapaz caiu do penhasco por acidente ou se este foi uma simulação feita por alguém que planejou sua morte. Levantando esta hipótese, surge uma nova incerteza, pois sendo um homicídio todos se tornam suspeitos por não se saber quem foi o assassino.

Nos quadrinhos posteriores ao da descrição do clima e que informam que a trama se inicia com uma cerimônia fúnebre, uma sequência de fotogramas apresenta todos os componentes da família Steiner. O leitor, ao conhecer os moradores da casa e por saber que há uma igreja particular nos arredores do castelo, da mesma forma que os personagens, entra no ambiente de desconfiança por entender que ninguém mais além da família frequentava aquele espaço e tenta desvendar o enigma que envolve a morte de Adriano.

A criança, durante quase todo o enredo, é responsável por aumentar a tensão e o clima de dúvida. Como ela não tem um bom relacionamento com os adultos, demonstrando sentir-se ameaçada por eles desde a morte do primogênito da casa, seu silêncio desde o dia da tragédia, faz tanto os personagens quanto o leitor suspeitarem que a menina teria presenciado o suposto assassinato. Em suas brincadeiras, somente o receptor e Isa observam as conversas de Belinda com a boneca, quando a garota afirma que todos os habitantes da casa são maus e capazes de matar. E, por último, o clima de suspense em

relação ao suposto homicídio aumenta quando se percebe que em seus desenhos sempre estão presentes um cachorro.

O amor nesta fotonovela pode ser o motivo do crime. Então, a pessoa que passa a ser suspeita é a própria viúva, já que esta alimenta uma grande paixão pelo irmão da suposta vítima. Júlio, que corresponde ao amor de Renata, deixa pistas para o leitor interpretar que ele desconfia da moça, vendo-a como a provável assassina. Isso fica subtendido no diálogo entre os dois quando o rapaz afirma não acreditar que Adriano tenha sofrido uma morte tão banal, já que ele conhecia muito bem aquele lugar. A expressão irônica de Júlio encarando a fisionomia ameaçada de Renata aumenta a suspeita em relação à esposa do falecido.



Outras atitudes do rapaz, apaixonado pela viúva de Adriano, reforçam a suspeita de que ela mesma possa ser a responsável pelo suposto crime. A dúvida gira em torno do comportamento de Belinda, julgando que ela, provavelmente, guarda um segredo.



Depois, suas reações diante da mulher que ama lutando para resistir sempre aos seus encantos, mostrando a necessidade de encontrar uma resposta à pergunta que o atormenta e sua preocupação com a menina, a ponto de procurar a ajuda de uma estranha para curá-la, dá ao receptor, pistas de que o rapaz vê na moça a oportunidade de desvendar o segredo guardado pela criança e, assim, finalmente, conseguir saber se sua amada é ou não responsável pelo fim trágico do irmão.



Outro personagem que se torna suspeito para Júlio e, conseqüentemente, para o leitor, é Antônio, o filho mais novo de Raul Steiner. O motivo é o mesmo que o de Renata: o amor. Esta dúvida que se passa na cabeça do homem por quem a viúva é apaixonada, fica nítida ao receptor no momento em que os dois irmãos discutem. Quando

Antônio confessa que ama Renata, Júlio comenta que alguém ao amar demais é capaz de fazer qualquer coisa. No fotograma que tem o murmúrio deste último personagem, sua fisionomia preocupada, o olhar longínquo e a expressão “qualquer coisa”, deixam subentendido que o pensamento do rapaz é de que seu irmão mais novo também pode ter cometido um crime passionai, ou seja, que, possivelmente, tenha matado o esposo da mulher que ama.



A nova moradora da casa levanta outra suspeita. Desta vez, em relação a Júlio. Isso acontece no momento em que mostra o papel, no qual Belinda desenhou um cachorro sendo agredido por alguém com um pedaço de madeira, e o moço afirma não conseguir estabelecer uma relação entre a menina e seus desenhos. Surge, então, uma dúvida em Isa que pensa com convicção que o rapaz está mentindo. Neste momento da narrativa, há uma sequência de quadrinhos que retratam o movimento dos personagens. No primeiro, a moça está diante de um dos Steiner e expõe os rabiscos da garotinha. Nos próximos, o leitor entende que Isa caminha até os outros desenhos de Belinda e leva-os ao alcance de Júlio que faz o seu comentário e, finalmente, o último quadrinho em que ainda discutem sobre o mesmo tema. A expressão desconfiada da estranha da casa e seu olhar deixam subentendido que fita o personagem masculino novamente em sua frente, dando a ideia de que nasce uma dúvida em relação ao caráter de seu patrão.

O leitor conhece os pensamentos de Isa e estes o deixam também em dúvida sobre a morte de Adriano. No entanto, nos fotogramas posteriores são retratados os galanteios que Júlio oferece à moça. Esta atitude se torna incoerente, porque o leitor sabe da paixão do rapaz por Renata. Por isso, a princípio, pode-se interpretar que este personagem investe na

protetora de Belinda a fim de ela não alimentar a suspeita sobre ele em relação à morte do irmão. Entende-se a partir dos quadrinhos subsequentes, que Júlio constrói uma estratégia para mudar de assunto e seduzir a moça que está apaixonada por ele com a intenção de sair isento de culpa.



Raul Steiner também se torna suspeito, pois os filhos desconfiam que ele fora responsável por eliminar o corpo do cachorro encontrado no jardim por Isa. Com isso, os irmãos levantam a hipótese de que o homem teve a atitude de excluir a possível prova porque seria o culpado por ter matado o filho por ciúme da idolatrada nora.

A história que começara num clima de morte com a cerimônia fúnebre, continua nesta mesma atmosfera durante todo o enredo e termina com o falecimento de Raul Steiner, o progenitor da família. Assim, a primeira morte é responsável por criar todo o ambiente de suspense e dúvida e depois da segunda morte, todo o mistério é desvendado.

Um dos motivos que faz se intensificar este clima de suspense, gerado pela dúvida, em relação à morte de Adriano é o fato de os olhos dos personagens masculinos se voltarem para a única mulher que faz parte da família, ou seja, todos os homens da casa se encantam com a exagerada beleza de Renata. Para aumentar as suspeitas, os dois irmãos Júlio e Antônio alimentam uma grande paixão por ela.

O sogro da moça parece ter uma grande admiração pela nora, que é demonstrada de forma exagerada em vários trechos da narrativa. O primeiro deles é quando ameaça deixar toda sua herança apenas para ela. Logo depois, proíbe seus outros filhos de se aproximarem da mulher do irmão e, por último, ao desconfiar que a moça seria responsável

pelo suposto assassinato, elimina o corpo do cãozinho de Belinda, encontrado por Isa, já que ele poderia ser a prova para incriminar sua principal suspeita.

Diante destas circunstâncias, como já foi comentado, pode-se entender que a mulher muito amada citada no título, é viúva da história. No entanto, com o desenrolar dos fatos, o leitor descobre que, na verdade, “a mulher muito amada” era a mãe de Renata, uma mulher por quem Raul fora apaixonado no passado, mas não pôde concretizar seu amor.

Este segredo revela o motivo da idolatria do sogro pela jovem nora e possibilita ao leitor interpretar o nome da personagem. Renata significa renascida. Portanto, a mulher por quem o dono do castelo fora apaixonado “renasce” para ele, uma vez que a esposa de Adriano tem uma impressionante semelhança com a mãe e ao estar perto da filha, Steiner se sentia próximo da mulher com quem nunca pôde realizar sua paixão. E também porque o amor de Raul Steiner renasceu, realizando-se de certa forma, por meio do casamento do filho. Mesmo com a morte de seu primogênito, Raul transferiu toda a proteção e amparo que gostaria de oferecer à mulher amada, para a filha dela.

No fim da trama, entende-se que a verdadeira “mulher muito amada” citada no título não é Renata, mas sim, sua mãe. Isso se comprova nas atitudes dos personagens masculinos em relação à moça. O amor de Raul Steiner era apenas uma transferência de sentimento, ou seja, amava a mãe da nora e dava a esta toda a proteção que não conseguiu dar à primeira. Antônio, em determinado momento da trama, entende que não é verdadeiramente apaixonado pela cunhada e acaba não tendo nenhum envolvimento com ela. Júlio descobre que está enamorado por Isa, a protetora de Belinda e por último, Adriano, somente se casa com Renata para fazer a vontade do pai e mantém seu casamento sem amor.

Desta forma, o encanto que os homens do castelo mantém pela moça dura enquanto ela é vista como um objeto intocável, pois o pai dos herdeiros quando está vivo, proíbe todos de se aproximarem dela. Ademais, o clima de dúvida em relação à morte de Adriano dá certo encantamento a Renata fazendo quase todos os homens da casa se apaixonarem por ela.

Por conseguinte, a hipótese levantada pelo leitor ao interpretar o fotograma de apresentação do enredo, torna-se apenas um elemento responsável para dar um clima de dúvida na trama que se passa em volta do mistério da morte do primogênito de Raul, pois Júlio se sente atraído por Isa, mas somente se tem certeza sobre seu real sentimento pela moça nos dois últimos quadrinhos.

Finalmente, após várias pistas falsas, descobre-se que a real heroína da história é Isa, pois Renata, embora tenha uma beleza encantadora, sua aparência é apenas a

cópia do que sua mãe foi no passado. Ainda por cima, não é amada por ninguém e sua relação com os irmãos de seu marido passa a ser apenas familiar. Não tem nenhuma aproximação com sua irmã mais nova, deixando-a sempre aos cuidados de pessoas estranhas, e por fim, de sua parte, seu casamento com Adriano também foi arranjado, já que, não se casa com ele por amor, mas por interesse financeiro.

Por outro lado, Isa é a mulher que tem todas as características de uma heroína. Realmente ama Júlio, não se preocupa com os bens da família e renuncia sua própria vida, deixando seu emprego para ajudar a criança que necessita de ajuda. Isa demonstra todo seu instinto maternal. Assim, pára de lecionar no colégio que trabalha para ajudar Belinda a se curar dos traumas. Depois, embora se sinta humilhada por amar Júlio e não ser correspondida, não deixa a casa por causa da pureza da menina que a motiva a ficar quando pensa que sua recompensa será vê-la curada. E por último, consegue descobrir o que atormentava a garota e volta para o colégio, levando-a consigo.

Os últimos quadrinhos mostram o final de Isa e Júlio e dão a possibilidade de o leitor interpretar que os dois concretizarão um relacionamento. Isso fica subentendido no penúltimo fotograma, no qual o personagem masculino toma a moça pela mão e promete visitá-la. A história, assim como muitas outras, termina com um casal e uma criança, e embora, nesse enredo essa não seja uma união familiar, o final fica em aberto para o receptor imaginar o futuro dos personagens.

De acordo com estas ideias, ao se pensar na atitude de Júlio em relação à criança, entende-se que seu caráter se aproxima do de Isa, pois a “culpada” pela morte de Adriano foi a inocente Belinda, que para vingar seu cachorro que foi assassinado por ele, empurra o agressor de seu cãozinho no precipício. Com este fato, confirma-se que o jovem, realmente, preocupava-se com a garota. Outro fator que demonstra seu bom caráter é o fato de não querer se envolver com Renata, mesmo pensando que a amava, por desconfiar que fora ela a criminosa que matara seu irmão. Devido a isso, o leitor pode imaginar o futuro dos três personagens, pois, quando Júlio promete visitar a moça que cuida de Belinda, um relacionamento mais sério pode nascer e se converter num casamento e, assim, ambos podem se dedicar à menina.



A heroína, a solidão e o amor

Na fotonovela chamada “A verdade que atormenta” publicada na Revista *Capricho* de 1967, da mesma maneira que o enredo anterior ocorre uma morte. Apesar de não ser tão misteriosa, envolve a personagem principal numa situação difícil de ser resolvida. Irene fica só na sua juventude, pois sua mãe Elisa morre de uma doença cardíaca. Nesse momento triste, a moça conhece o médico Marcos, um rapaz pobre que se formou em medicina, graças ao patrão milionário de seu pai que lhe oferece uma bolsa de estudos. A filha

desta família rica, Nora, torna-se a grande vilã da trama, pois apaixonou-se pelo herói e não suporta a ideia de ser trocada por uma mulher pobre, enquanto seu irmão, Rogério, que sofre de problemas mentais é apaixonado por Irene. Devido a isso, suicida-se no apartamento com a arma de fogo que ele mesmo havia dado à heroína, que passa a ser acusada por um “crime” que não cometeu.

O fotograma de apresentação da fotonovela mostra o vestido de noiva da heroína como metáfora de seu forte desejo de se casar, a fim de construir uma família e não mais viver na solidão. O título da história dá muitas possibilidades de interpretação, já que, a “verdade” é o objeto da oração. Paradoxalmente, a “verdade” atormenta alguém e a princípio não se sabe quem. No entanto, no decorrer da narrativa, entende-se que, a primeira “verdade que atormenta” está relacionada ao vilão, Rogério que não consegue aceitar a “verdade”, ou seja, que Irene não o ama e está apaixonada por outro e, por isso, decide tirar sua vida.



A segunda possibilidade seria a “verdade” relacionada à família de Rogério que para não manchar sua imagem e reputação, esconde de todos a loucura e a forte tendência que o rapaz tem para se suicidar. Esta atitude provinda dos Ottieri impede por um bom tempo que a situação de Irene se descomplique.

Enfim, a última “verdade” está relacionada à mãe da heroína e somente é desvendada no final da trama. Durante todo o enredo, Irene se sente rejeitada pelos pais porque sua própria mãe inventou que ela não era sua filha legítima; que tinha apenas cuidado dela com muito afinho e nunca comentou o paradeiro de seu pai. Com este fato, a moça passou a ter problemas de relacionamento, da mesma forma que a mãe por não acreditar no amor e na fidelidade do marido, tanto que resolve se afastar dele fazendo-o acreditar que ela havia morrido num bombardeio durante a guerra. Assim, a crença da mocinha de que nunca foi amada por alguém, foi um dos empecilhos que a separou por um tempo de seu grande amor.

O enredo inicia num clima tenso que envolve a mocinha. Vários elementos deixam o ambiente em que a heroína está vivendo ainda mais pesado: a internação de sua mãe por causa de uma doença a leva à morte; o fato de não ter mais mãe faz com que a heroína viva na solidão e, enfim, está caminhando sozinha no período noturno. Estes reforçam o clima negativo sofrido pela protagonista.

Alguns maus acontecimentos da vida da moça se passam no período da noite, como se a escuridão representasse seu estado de espírito. No início da narrativa está absorta em seus pensamentos, anda sozinha pela noite e quase é atropelada. Na noite que comemora seu aniversário, recebe a notícia da piora de saúde da mãe e por último, encontra o corpo do amigo suicida, em seu apartamento quando já está escuro. Em dois destes momentos, o leitor sabe que esses fatos não ocorrem à luz do dia apenas observando as fotografias, em um deles há a intervenção do narrador.



*P*ASSAM-SE SEIS MESES. A MÃE DE IRENE CONTINUA HOSPITALIZADA. NA NOITE DE SEU ANIVERSÁRIO, A JOVEM RECEBE AMIGOS, QUE LHE TRAZEM PRESENTES.





Enquanto a escuridão representa os momentos de sofrimento da vida da personagem principal, a “manhã clara” retrata a tranquilidade e felicidade da moça, pois quando o narrador informa ao leitor sobre a segunda vez que Irene está junto de Marcos no automóvel, afirma ser “manhã clara”. Dessa forma, a primeira vez que o rapaz oferece para levar a moça, seu destino era o hospital, momento triste da vida de Irene que coincidentemente se passou na escuridão da noite. Por outro lado, quando a heroína se sente segura e confiante, a manhã está clara, segundo o narrador: “Pela segunda vez, estão juntos num automóvel. Agora a manhã é clara e Irene sente-se segura, confiante” (1967, p. 72).

Sempre a vida da personagem e seu estado de espírito passam por altos e baixos. A narrativa já se inicia num clima tenso e num ambiente de morte, momento em que sua mãe acaba de ser hospitalizada. A notícia da recaída da saúde de sua mãe traz de volta a tensão da heroína que somente é aliviada depois da perda da figura materna. A esperança de ser correspondida pelo homem que ama lhe dá tranquilidade, no entanto, sua insegurança o afasta e, mais uma vez e a mocinha se envolve com a solidão e o sofrimento. Ao enfrentar seus desafios internos se depara com o mais difícil obstáculo que enfrenta durante a trama: a morte de Rogério e a acusação de assassinato que somente consegue ver-se livre e feliz por completo no final da história.

Pode-se entender que o sinônimo de felicidade para a moça é se casar com seu grande amor. Primeiramente, porque não se sente feliz somente exercendo sua profissão de modelo, na qual é bem sucedida. Assim, seus pensamentos enquanto fotografa vestida de noiva estão sempre voltados ao homem que ama e, por isso, tem dificuldades de transparecer felicidade diante do fotógrafo.



Ademais, sente-se feliz quando tem o pressentimento de que Marcos é sincero ao afirmar que quer se casar com ela; ao dar esmola a uma senhora desconhecida está demonstrando sua felicidade interior por acreditar que seu amor é correspondido e a criança que encontra na rua, para ela, é um sinal de felicidade, representando seu desejo de ser mãe.



Muitos obstáculos são enfrentados pela heroína até ela concretizar seu desejo de se casar com Marcos. Uma das dificuldades é sua barreira interior, ou seja, a desconfiança que alimenta por pensar que ninguém é capaz de amá-la verdadeiramente. Outro empecilho é a morte de Rogério que a torna uma das principais suspeitas do “crime”. Uma nova separação ocorre quando a moça acredita que seu amor a entrega para a Justiça para ter a liberdade de se unir com Nora. E, finalmente, a grande luta para provar sua inocência em relação à morte de Rogério.

Assim, somente acreditam que Rogério foi assassinado pela heroína, alguns personagens secundários como: seu pai que, coincidentemente, é o promotor do caso, a zeladora do prédio onde mora Irene e o taxista que levou o moço até este local. Os demais personagens como Nora e sua família, têm total consciência da fragilidade mental do rapaz e têm certeza de seu suicídio. Em consequência disso, o leitor também não alimenta dúvidas sobre a inocência de Irene, principalmente por ter conhecimento da primeira vez que a vilã da história compreende a tendência que o irmão tem para suicidar-se.

Neste período da história, os quadrinhos retratam a lembrança de Nora. Num dos fotogramas, a moça se distrai e deixa, mentalmente, o ambiente que está vivendo naquele instante e faz uma volta ao tempo. Embora isso ocorra, a atmosfera tensa que envolve a personagem continua, pois os acontecimentos do “flashback” têm o mesmo tema vivido no presente da narrativa: a ameaça de suicídio de Rogério. Os fotogramas subsequentes dão a possibilidade de o leitor viver os momentos que a personagem está revivendo e conhecer os segredos da família, os quais são informações necessárias para a construção da trama. Somente no último quadrinho da página, a vilã volta ao tempo presente da narrativa.



De acordo com estas circunstâncias, os dois irmãos se tornam os principais vilões da história porque são os grandes responsáveis pelos sofrimentos da heroína e pelo adiamento da união do casal apaixonado. Rogério é o vilão masculino, pois ao não conseguir conquistar o amor de Irene, planeja sua própria morte, deixando um bilhete à irmã, dizendo que seu desejo era que a primeira pessoa a encontrá-lo morto fosse a mulher que ama. Pode-se interpretar de duas maneiras: o moço tinha a intenção de incriminá-la como vingança por ela nunca ter lhe dado esperanças de amor ou queria fazê-la sentir-se culpada por ele ter cometido suicídio. Por outro lado, a vilã feminina é Nora, já que, é apaixonada por Marcos e usa como arma a carta do irmão para chantagear o herói, tentando impedi-lo de se unir com a mocinha, obrigando-o a se casar com ela.

Ainda surgem dois elementos importantes para a narrativa: a arma de fogo dada de presente pelo vilão para a mocinha e o diário deixado pela mãe da heroína. O primeiro é responsável pelo clímax do enredo, pois o principal sofrimento enfrentado pela mocinha é a acusação de assassinato. Durante seu julgamento, o promotor descobre que é pai de Irene, por meio do caderno no qual a mãe da moça deixou seus mais importantes segredos.

Portanto, sem o revólver não haveria esse obstáculo e sem o diário não seria possível se obter a descoberta de que Irene tinha um pai. Este, por sua vez, não teria tanta preocupação em provar sua inocência.

A partir dessas revelações, a história se descomplica e neste momento, uma informação fica pendente. Depois de Marcos contar a Henrique, o promotor, que Nora o chantageia dizendo ter uma prova de que o irmão cometeu suicídio, o leitor somente fica sabendo que se trata de uma carta, no tribunal, juntamente com os outros personagens. Dessa forma, tampouco se sabe como este objeto foi conseguido pelo pai da moça. Sendo assim, o receptor imagina quais foram as artimanhas realizadas pelo profissional de Justiça para conquistar o principal símbolo de inocência da ré.







O PRESIDENTE DO TRIBUNAL LÊ UMA CARTA QUE O PROMOTOR LHE ENTREGA. É A CARTA QUE ROGÉRIO ESCREVEU À IRMÃ POUCAS HORAS ANTES DE SUA MORTE: "CHEGOU O ÚLTIMO ATTO DO ESPETÁCULO" - ESCREVEU ELE - "QUERO QUE A PRIMEIRA PESSOA A ME ENCONTRAR MORTO SEJA IRENE."

A heroína aparece vestida de noiva em três momentos. No primeiro como já foi analisado, o traje representa o desejo que a moça demonstra ter de casar com seu amado. No segundo, a heroína está apenas fingindo uma felicidade para exercer bem seu papel de modelo, porém, para ela, o vestido representa sua tristeza e amargura por ser uma pessoa solitária e não estar junto de quem verdadeiramente ama para concretizar o sonho de ser realmente uma “noiva”. Já no terceiro, o traje representa sua pureza, seu amor e sua felicidade finalmente encontrada depois de enfrentar tantos obstáculos.

A partir das atitudes dos personagens principais, pode-se entender que o símbolo de felicidade para eles é a realização no amor, pois tanto a moça quanto o rapaz

tiveram oportunidade de se unirem com pessoas imensamente ricas como Rogério e Nora, mas em nenhum momento pensaram em deixar de casar com quem amavam para contrair um matrimônio por interesse financeiro. Isso é confirmado nas intervenções do narrador: “[...] Irene e Marcos conseguem realizar seu sonho, após a cerimônia, uma recepção muito simples [...]” (1967, p. 109) Em outro quadrinho: “[...] Não são ricos, mas estão imensamente felizes” (1967, p. 109). Com essas informações, o leitor entende que, para os heróis, o dinheiro não era sinônimo de felicidade, mas sim, a união com quem se ama.

Em mais um enredo, a união familiar é retratada no final da história. Se não fosse a trama que envolveu toda a vida da personagem principal, o quadrinho que retrata a união “eterna” do casal, que tanto lutou para ficar junto, poderia ser o último do enredo. No entanto, uma das mais importantes causas da infelicidade da mocinha foi a solidão causada por não saber que tinha uma família. Por isso, o *fim* acontece quando a heroína está próxima das duas únicas pessoas que ama.





A personalidade de Irene é muito parecida com a de sua mãe que se torna conhecida pelo leitor quando Henrique, com o diário da esposa em mãos, lê as mais importantes informações. Porém, o fim da mãe da mocinha é a morte e para que a heroína não tivesse o mesmo destino, esta conseguiu se libertar da desconfiança, herdada da figura materna, que a afastava das pessoas, especialmente, do amor de sua vida.

O amor entre a realidade e a irrealidade

Na fotonovela intitulada “A casa da colina” publicada na revista *Capricho* de 1973, a personagem principal, assim como a heroína da última história analisada, veste-se de noiva também. No dia das bodas de Érica e Mário, um misterioso imprevisto impede a moça de ir à Igreja e o casamento não se realiza. Durante toda a trama, o casal tenta descobrir o mal que atormenta a mocinha que sonha todas as noites com um homem desconhecido. Este é responsável por deixá-la confusa em relação a seu verdadeiro amor, ou seja, durante muito tempo não sabe se ama o homem real ou o irreal. Por isso, os heróis somente se unem

matrimonialmente no final do enredo quando a heroína, finalmente, descobre que seu noivo sempre foi o único homem que amou.

O título “A Casa da Colina”, juntamente com o quadro de apresentação da fotonovela, que ilustra os heróis de frente a um portão, dão a possibilidade de o leitor interpretar que a aventura vivida pelo casal se passará na casa. O portão aberto dá a impressão de que alguém está os esperando. No decorrer do enredo, pode-se constatar que a mocinha se envolve intensamente com o local e todas as dificuldades vividas pelos heróis se passam dentro da “Casa da Colina”.



Dois casais apaixonados são envolvidos na trama. O primeiro é o casal de heróis que enfrenta dificuldades logo no início da história. O segundo pode ser chamado de “casal lendário”, já que, por causa dele nasce uma grande lenda em relação à “Casa da Colina”, local onde todos que moravam na pequena cidade de San Fernando tinham medo de entrar por crer que a moça morrera devido seu eterno amor e permanecia esperando-o até o tempo presente da narrativa.

No primeiro quadrinho, já é refletido o clima tenso em que se inicia o enredo. O ambiente de nervosismo é percebido, primeiramente, pela intervenção do narrador

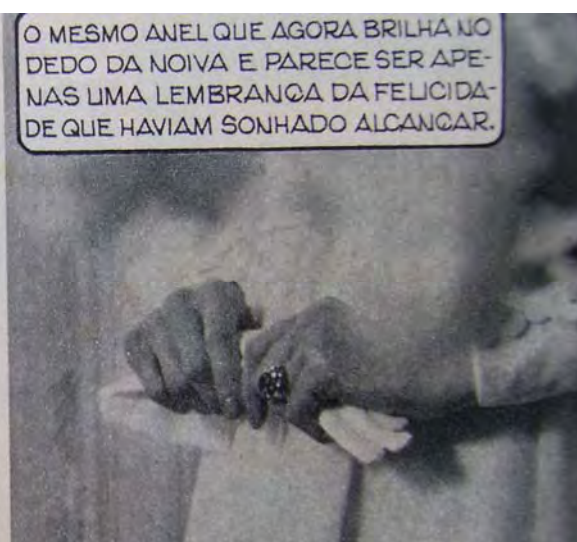
ao afirmar que o noivo está impaciente por causa da demora da noiva; e devido ao fato de a mãe do personagem principal tentar acalmá-lo.



A trama da história é arquitetada logo no primeiro quadrinho e o desenrolar somente ocorre em um dos últimos, quando o herói destrói o elemento que ele julga ser o principal empecilho para que o casal encontre a paz: o anel.



Portanto, esta joia tem fundamental importância na vida dos personagens principais. Primeiramente, ela representa o compromisso assumido pelos noivos e passa a ser a responsável pela estranheza no comportamento da personagem feminina. Em determinado momento, ela intensifica o clima de dúvida, pois, Mário percebe que a joia foi utilizada por outra mulher séculos antes. Por fim, a relíquia traz novamente a lucidez da heroína.





A narrativa se passa no plano do real e do irreal. A dúvida e o mistério surgem com a lenda de que na cidade de San Fernando havia uma casa, onde ninguém tinha coragem de entrar, pois acreditavam que a moça que morou naquele castelo, morreu e permaneceu lá. Este ambiente assombroso aumenta quando a heroína confessa sonhar com um homem desconhecido e o clima misterioso se intensifica ainda mais. O comportamento estranho da heroína se concretiza em suas atitudes: vai para lugares desconhecidos como se os conhecesse intimamente, fala de pessoas estranhas como se tivesse contato com elas, perturba-se por causa de um homem que aparece em seu sonho. Em seguida, Mário descobre algumas “coincidências”, como o fato de a moça que vivia na casa da colina por volta de cem anos antes destes acontecimentos, assim como sua noiva, chamava-se Érica e usava o mesmo anel de noivado.

Em vários momentos os personagens voltam ao passado por meio de lembranças, tornando possível ao personagem masculino e ao leitor entender melhor os acontecimentos. O primeiro *flashback* acontece com a heroína quando ela explica a seu noivo como iniciaram suas perturbações. Conforme um fotograma que antecede as lembranças da protagonista, o leitor visualiza suas recordações por meio dos quadrinhos, entrando na memória da personagem e conhecendo o homem que se apresenta nos sonhos da mocinha. Num dos sonhos esse homem se transforma em tempestade; surge um rochedo e uma mulher

que olha para as águas, retrata-se como a heroína se sente durante o sonho e como desperta assustada. O receptor vive, no mesmo momento, as emoções revividas pela personagem.





"VEJO UM ROSTO DE HOMEM. UM ROSTO QUE NUNCA VI E NÃO PARECE COM NENHUM CONHECIDO."





A mesma personagem, pela segunda vez, retorna ao passado por meio de lembranças. No quadrinho que antecede a recordação, seu olhar é longínquo e sua expressão preocupada. Nos posteriores, pode-se presenciar o diálogo que a moça mantém com seu colega de trabalho, num tempo anterior aos acontecimentos ocorridos no presente da

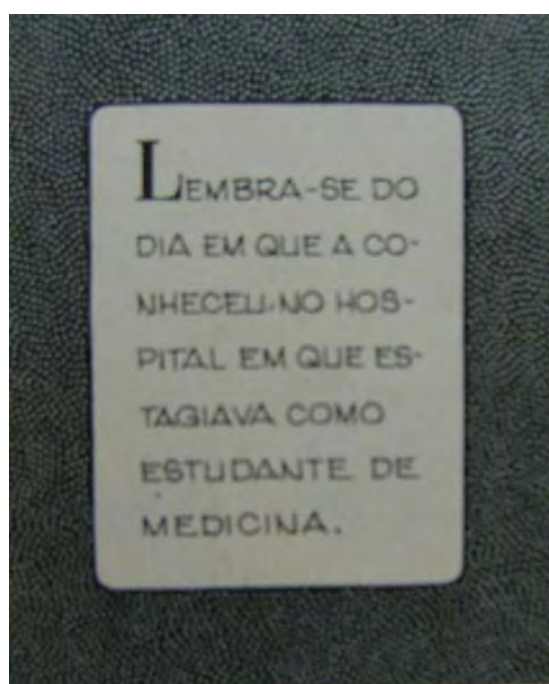
narrativa. Nos fotogramas que seguem, o leitor entra novamente junto com a personagem na memória da moça, voltando ao seu passado e participa do momento que ela está revivendo, tendo, assim, a oportunidade de conhecer os lapsos de memória da mocinha. No sexto quadro da página, a heroína deixa as lembranças e volta ao presente. Assim, podem-se observar, por meio da fotografia, os atuantes no momento real da narrativa.

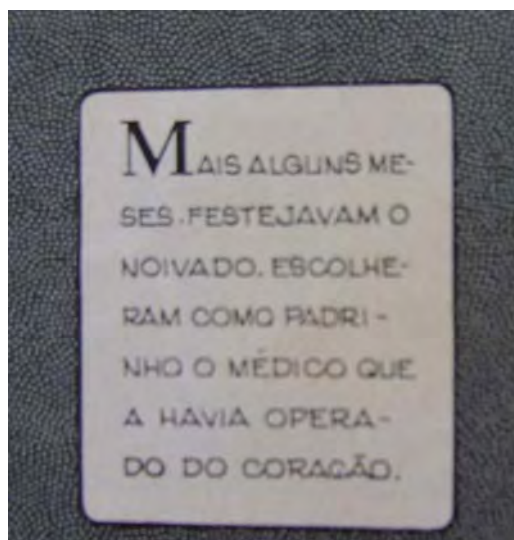




Outro flashback ocorre e o herói retorna ao passado revivendo as emoções sentidas quando conheceu sua noiva. O quadrinho que antecede a lembrança tem somente a intervenção do narrador e não é acompanhado de foto. Por isso, retrata a memória do rapaz que deixa de se concentrar no presente e se volta a um tempo anterior como tivesse se desligado do momento em que estava vivendo e passasse a reviver o passado. Assim, mais uma vez, o leitor participa daquilo que o personagem revive.

Dentro desta vivência do passado, há uma sequência cronológica de tempo, pois, sabe-se, por meio dos diálogos que retratam a memória de Mário, como o casal se conhece e como, logo depois, iniciam o namoro: “Três meses depois trocavam o primeiro beijo” (1973, p. 61). A passagem cronológica do tempo continua na memória do herói quando recorda que depois de meses festejavam o noivado: “Mais alguns meses, festejavam o noivado [...]” (1973, p. 62). Entende-se, portanto, que o narrador é onipresente e onisciente porque ele sabe o que se passa no pensamento dos personagens e está presente em todos os lugares. Isso fica explícito quando faz comentários em meio aos quadrinhos que retratam as recordações dos heróis.





Em alguns momentos do enredo há o retorno ao período de 1882: Este *flashback* ocorre pela intervenção do padre da cidade de San Fernando, que conta para Mário a história do casal que viveu na “Casa da Colina”, por volta de cem anos antes da época vivida pelos personagens principais do enredo. Portanto, nestes trechos, a história deixa de ser contada pelo narrador onisciente e onipresente, e surge um narrador observador, que somente conhece a trama que envolve o casal. De acordo com o registro deixado num diário, descobre-se que o padre prometera casar os noivos do século anterior. Assim, tanto o herói quanto o leitor, têm a possibilidade de viver a história do casal lendário.





Um novo retorno à época de 1882 acontece por meio da intervenção do narrador onisciente e onipresente que conhece a história dos casais das duas épocas. Isso pode ser constatado na comparação que ele faz entre as duas moças que procuram um rosário, no mesmo ambiente, no mesmo móvel, porém, em tempos diferentes. Essa informação somente é possível de se conhecer por meio do comentário feito pelo narrador, afirmando que Érica procura um rosário entre outros objetos da penteadeira: “Exatamente como fez a outra Érica, num dia de medo e ansiedade” (1973, p. 84). E, além disso, o narrador também afirma que o rosário que a noiva de Mário segura é o mesmo de quase cem anos antes.



Assim, primeiramente, observa-se a mocinha que vive no tempo presente da narrativa e de um quadro para outro, faz um retorno ao tempo e visualiza os acontecimentos que envolveram a moça que viveu num distante passado. Essas informações, somente o leitor

toma conhecimento, pois o narrador comenta diretamente para ele e nenhum outro personagem, nem mesmo Mário entende que ligação tem Érica com o rosário.



A partir dessas circunstâncias, pode-se afirmar que os fatos passam, ora pelo plano do real, ora pelo plano do sobrenatural. O casal de herói representa essa divisão, pois Mário é formado em medicina e sempre procura soluções científicas para os problemas da noiva, enquanto Érica em nenhum momento duvida que seus sonhos sejam fundamentados numa “realidade” sobrenatural.

A mocinha, portanto, encontra-se no plano do sobrenatural e algumas de suas atitudes comprovam isso. São elas: deixa seu noivo a esperando na porta da Igreja por causa de um homem que conhece em seus sonhos, decide ir até a aldeia de San Fernando para tentar descobrir a verdade sobre suas perturbações; ao chegar a seu destino, avista a mulher que aparece em seus sonhos e o próprio narrador afirma que ela a reconhece; quando encontra a “Casa da Colina” se emociona como se recordasse algo do passado; ao entrar na antiga casa que pertencia à falecida Érica, visualiza os quadros da família e tem a impressão de conhecer todos que estão presentes nas fotografias, tem uma afinidade com os objetos da antiga casa de

Érica que viveu no passado, toca com perfeição o piano encontrado na mesma casa sem ter conhecimentos profundos de música, veste-se de branco e se posiciona no alto das pedras da colina, assim como fazia a falecida, que esperava em vão, a volta de seu amor; conversa com um ser sobrenatural, ou seja, com o homem, noivo da outra Érica, que morreu por volta de cem anos antes, e todos estes comportamentos finalizam somente quando o anel que pertenceu à outra Érica sai de seu dedo.

Por outro lado, Mário se posiciona no plano da realidade. Por isso, afirma ser loucura o fato de Érica procurar a “Casa da Colina” e, assim que chega a ela, reconhece a mulher dos seus sonhos; por não acreditar em fatos sobrenaturais, procura saber se existe alguma lenda ligada à “Casa da Colina”; julga ser ingenuidade do povo que vive em volta da aldeia de San Fernando, acreditar nas histórias contadas sobre o casal que viveu no passado; procura pesquisar em materiais concretos, os fatos acontecidos com o casal. Para isso, vai à igreja de San Fernando para consultar seus registros; busca esclarecimentos em livros de psiquiatria para entender os fenômenos ocorridos com sua noiva; constata em determinado período, que a única explicação cabível para os problemas de Érica, de acordo com seus livros de parapsicologia, seria a moça sofrer de mudança de personalidade; procura um psiquiatra especializado para ajudá-lo a entender os estranhos fatos e resolve curar a “insanidade” da moça com um remédio receitado pelo especialista.

A relação entre o mundo real e o sobrenatural se torna visível quando Érica é vista por dois pescadores no pico da colina. A lenda que envolve a casa onde os amantes moraram, o dia de neblina e a moça vestida de branco fazem os personagens secundários acreditarem que estão enxergando a alma da Érica morta. Assim, eles juntamente com a heroína entram no plano do sobrenatural. Já o leitor, neste momento, envolve-se tanto com o plano do real quanto do irreal. O envolvimento com o primeiro acontece por saber que se trata da imagem da moça que está viva. Porém, entra no segundo porque fica em dúvida sobre o comportamento da mocinha, ou seja, não sabe se está sendo influenciada pelas forças sobrenaturais ou se sofre de uma doença psiquiátrica.



Ademais, em determinado momento da narrativa, a divisão dos noivos, um no plano da irrealidade e outro no plano da realidade, torna-se ainda mais clara, pois o rapaz pensa confirmar sua hipótese de que o problema da mocinha é psiquiátrico, logo depois de ter conversado com o médico e ter encontrado sua amada em prantos afirmando que alguém sobrenatural queria levá-la. A partir deste episódio, o jovem acredita que Érica está tendo uma crise violenta já prevista pelo especialista. Com este fato, pode-se afirmar que o jovem baseia suas crenças na ciência. Ao mesmo tempo, a heroína fala de Manuel, o homem que ia

se casar com a Érica do passado, como se o estivesse vendo, ou seja, como se tivesse contato com o morto. A personagem feminina, portanto, está no plano do sobrenatural.



Um elemento importante na história é o anel de noivado, já que, depois da presença dele na vida de Érica, começaram suas perturbações. Da mesma forma, no momento que a joia sai do dedo da moça, ela finalmente volta à sanidade e todos os problemas do casal se resolvem. Este objeto, portanto, também passa por dois planos durante a narrativa. O anel representa o objeto que dá abertura para o sobrenatural, sendo responsável por relacionar a mocinha do passado com a heroína do presente. Esta relação dá a ideia de que se trata da mesma pessoa que vive em épocas diferentes, ou seja, em determinado momento, entende-se que a Érica do passado é a mesma que revive no presente da narrativa. O leitor levanta essa hipótese quando a heroína se encontra com o “ser irreal”, em outras palavras, com a “alma” de Manuel que pede para a moça não tirar o anel do dedo, afirmando que ele os liga para a vida e para a morte.



Neste momento da história, surge uma dúvida, porque não se sabe se a heroína está realmente conversando com a “alma” de Manuel, ou se todo o diálogo que mantém com “o rapaz falecido”, é apenas fruto de sua imaginação. Essa incerteza é gerada pela intervenção do narrador que não afirma que Érica está ouvindo passos, mas que apenas *parece* os ouvir: “sufocada pela emoção, a moça parece estar ouvindo passos sobre o pedregulho da alameda” (1973, p. 89).



Outras afirmações sugerem que os acontecimentos que envolvem os personagens principais são apenas fantasia. Assim, o noivo de Érica “tem a impressão”, e não certeza, de que ouve “passos sobre o pedregulho da alameda” e “Érica conversa no jardim com uma figura irreal” (1973, p. 90). Não se sabe se a “figura irreal” é um ser sobrenatural ou apenas imaginação da mocinha.



Ao se voltar novamente à importância do anel de noivado na narrativa, entende-se que ele representa, por outro lado, também o plano do real, pois, de acordo com o ponto de vista científico explicitado pelo médico, a relação que a mocinha tem com o objeto não é sobrenatural, mas devido à joia ter pertencido a outra pessoa, a influência dela sobre Érica ocorre por meio da utilização de sua força mental.

Desta forma, entende-se que o anel é responsável pelas perturbações da personagem principal. Assim, dá-se a devida explicação de um especialista em psiquiatria, pois se sabe das coincidências existentes entre as personagens femininas durante todo o enredo, cabendo ao leitor escolher se a influência sobre o comportamento da mocinha é de origem sobrenatural ou apenas fruto de sua imaginação.

O último quadrinho retrata a felicidade completa e o cessar do sofrimento. Aquela é representada pela união do casal que troca um beijo apaixonado, e este é retratado pela eliminação do anel que foi jogado no fundo do lago pelo herói. A partir da afirmação metafórica do narrador de que “no fundo do lago ficou sepultado todo um passado de horror e angústia”, tem-se a confirmação de que com o fim do anel, acabou também o sofrimento. Por

outro lado, pode-se interpretar que a Érica do passado foi sepultada, juntamente, com a joia e mais um *fim* é marcado com um casal que se une eternamente.



O passado, os heróis e o amor

De forma diferente, o passado também envolve os heróis da fotonovela da Revista *Capricho*, intitulada, “Recomecei a viver”, de 1974. Três personagens importantes constroem a trama: Carla, a heroína que vive uma história triste no período da adolescência e ao perder a mãe e a irmã mais nova fica traumatizada e revoltada. Por este motivo, torna-se prostituta. Daniel, o herói é um milionário que também sofre por haver perdido sua amada noiva e Diogo, o vilão, é um guia turístico interesseiro e aproveitador.

Os personagens principais têm algo em comum: os dois sofrem pela perda de pessoas queridas e ambos deixam de viver normalmente por causa de seus tristes passados. Por isso, a heroína não se permite amar e com sua profissão, diverte-se com homens variados, enquanto o herói se enterra no trabalho e, diferente da personagem feminina, não se envolve com nenhuma mulher.

As características da heroína, neste enredo, são diferentes das outras, já que, não mantém sua pureza e trabalha como prostituta. Porém, justificam-se suas atitudes no

decorrer do enredo, pois, conforme suas lembranças, o leitor entende o que levou a mocinha escolher essa profissão. Dessa forma, há na trama, justificativas para a escolha da personagem. Entende-se precipuamente que por haver perdido a mãe muito cedo, foi obrigada a encontrar uma forma para se sustentar sozinha. Depois, também se supõe que a moça encontrou uma maneira de não criar vínculos sentimentais com os homens, devido à revolta que passou a ter quando soube que sua irmãzinha sofreu uma tentativa de estupro.

Em vários momentos da narrativa há um retorno ao passado. Isso ocorre ora com o herói, ora com a heroína e, dessa maneira, o leitor conhece detalhes da história triste dos personagens. O primeiro *flashback* acontece com Daniel e sua memória é ativada quando seu amigo pergunta se ele ainda pensa na noiva que morreu. Neste momento, age o narrador onisciente, mostrando ao leitor as lembranças do personagem.

No fotograma anterior às recordações, os dois rapazes se encontram dialogando dentro do carro e assim que o amigo do personagem principal pergunta: “Continua pensando em Linda?”, Daniel volta ao passado. A partir do quadro subsequente há uma interrupção no presente da narrativa e o leitor conhece os pensamentos do herói. Também é possível verificar que o narrador acompanha suas lembranças fazendo pequenas intervenções e comentando as qualidades que ele admirava em sua amada, como se estivesse dentro de seus pensamentos. Cada momento lembrado por Daniel é retratado em um fotograma diferente e acompanhado com a introdução do narrador. Este sabe que o moço se lembra das virtudes de sua falecida noiva na seguinte sequência: primeiramente, sua pessoa por completo, que é definida pelo narrador com seu nome: “Linda”. Logo depois “seu sorriso”, “sua alegria” e “sua meiguice” são as características admiradas e lembradas pelo personagem.



No fotograma que retrata Daniel voltando ao presente da narrativa, comprova-se que o narrador permanece em seus pensamentos, pois ele mesmo responde para o leitor a pergunta que o amigo havia feito: “sim, Daniel continua se lembrando dela” (1974, p. 67).

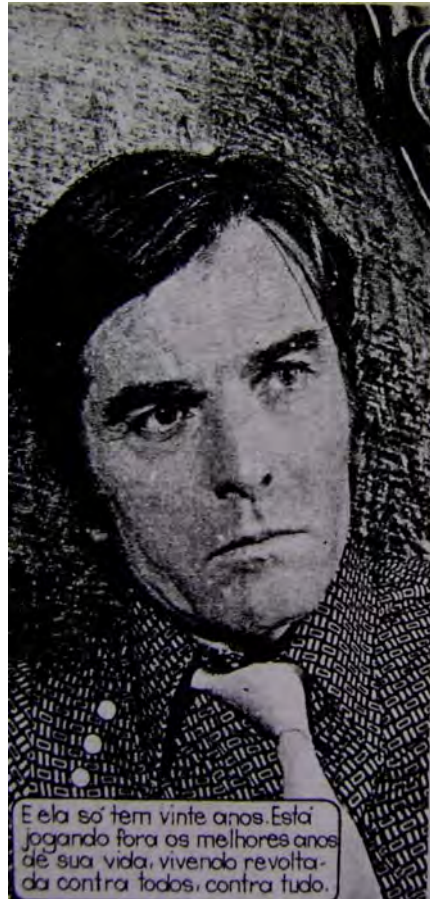


A memória involuntária é ativada nos personagens principais quando se deparam com situações ou palavras que os levam a lembrar de seus passados. Com Daniel, isso acontece pela primeira vez, como já foi comentado, quando seu amigo pergunta de sua falecida noiva. Num segundo momento, o rapaz retorna no tempo quando fala em tirar férias. Neste fragmento, há mais uma interrupção no presente e o passado toma conta da narrativa. Quando o herói recorda que Linda se queixava porque não queria ficar longe de seu amado, entende-se que ele é possuído pelo arrependimento por não ter atendido o seu desejo de não partir, pois, supõe-se que se separava temporariamente da noiva por motivos profissionais.



É possível se chegar a essa conclusão, depois de juntar essas lembranças com as informações sobre Daniel dadas pelo narrador no início da narrativa. Este apresenta o herói como um homem muito ocupado: “Daniel é um homem muito ocupado e, poucas vezes, tem tempo para algumas horas de lazer” (1974, p. 65).

Algumas situações trazem o passado à memória do personagem principal. Ao observar que Carla tem apenas vinte anos, retorna ao dia de aniversário de vinte anos de Linda. Quando pergunta à moça, por quem se apaixonou no presente da narrativa, se ela gosta de crianças, retorna ao tempo em que sua antiga noiva e ele sonhavam em ter muitos filhos. No instante que Carla comenta sobre a dança mazurca, o moço revive o momento em que dançou este ritmo com sua amada e, finalmente, quando pensa que corre risco de morrer por causa do ferimento que sofreu ao ser atacado por um leão em sua viagem para África, sofre novamente pela morte de Linda, relembrando o momento em que recebeu a notícia.







O mesmo procedimento ocorre com Carla que ao se deparar com determinadas situações, lembra de seu passado. Dessa forma, quando comenta com Daniel que não tem estudos, mas que aprendeu muito com a escola da vida, retorna ao instante que sua irmã mais nova conta que foi agredida por meninos de rua. Ao voltar à casa onde morou durante a adolescência revive o momento em que presencia o falecimento da irmã. Ao observar pela janela as crianças brincando no pátio vive novamente o dia terrível em que perdeu Geraldina. Pode-se perceber que esta mesma situação faz os dois personagens retornarem a seus passados, ou seja, as crianças brincando trazem a ela as lembranças terríveis que envolveram o destino cruel de sua pequena irmã, e a ele os bons momentos que viveu ao lado de Linda. Neste período da narrativa, os personagens permanecem mais tempo no passado, retornando poucas vezes ao presente da narrativa.





As características de Carla não são próprias de uma heroína tradicional. Diferentemente da maioria das mocinhas, não preservou sua “pureza”, não é dócil, tem um temperamento forte e não deseja amar e ser amada por ninguém. Porém, mesmo diante dessas circunstâncias, não se tem dúvida de que ela seja a heroína. Primeiramente, porque ela é a única mulher do enredo, pois Linda somente existe nas lembranças de Daniel; depois porque os fatos tristes ocorridos em sua vida, que vão sendo conhecidos pelo leitor, justificam suas atitudes. Por conseguinte, quando ela poderia ser considerada uma vilã, passa a ser vista como vítima de um terrível passado.

Como os protagonistas durante grande parte da narrativa deixam de viver o presente e revivem o passado, ele se torna um grande empecilho para a conquista da felicidade, que também neste enredo, é sinônimo de realização no amor que somente acontece no *fim* da história. Dessa forma, o passado durante grande tempo impede ambos de se apaixonar por alguém. Ela tem traumas por haver perdido sua família e ele por não ter se casado com seu grande amor.

Para se chegar à verdadeira felicidade, os heróis enfrentam alguns obstáculos. Em determinado momento da história, somente a heroína é um elemento ativo enquanto o herói faz um papel passivo. Torna-se explícita a passividade de Daniel quando ele percebe certo interesse de Carla por Diogo, o guia turístico, e não impede o relacionamento dos dois, mesmo tendo total poder sobre a moça que havia sido contratada para fazer companhia a ele durante sua viagem para a África.

O impedimento interior de Carla, ou seja, as lembranças e traumas do passado levam a moça a encontrar um novo empecilho: Diogo. A perda das pessoas que amava cria uma barreira sentimental fazendo a mocinha evitar a criação de vínculos amorosos. Por isso, por muito tempo, despreza Daniel e se envolve com o guia turístico, já que, com o primeiro a relação seria mais que uma aventura superficial.

No entanto, mesmo tendo a intenção de evitar se entregar ao amor de Daniel, a moça destrói o principal obstáculo, pois acaba matando com um tiro acidental, o rapaz com quem se envolve, quando este tenta assassinar o dono do testamento com o objetivo de se unir à herdeira da fortuna. Essa atitude leva o leitor a suspeitar sobre os verdadeiros sentimentos da moça em relação a Daniel e a reavaliar seu caráter que, a princípio, parecia duvidoso, devido ao interesse que aparentava ter pelo dinheiro do herói. Portanto, Carla comete um ato heróico quando impede Diogo de sabotar o carro utilizado para a viagem de volta da África para Itália, pois, percebe que o rapaz tem o intuito de deixar seu contratante ainda mais debilitado levando-o à morte.

Além disso, algumas atitudes de Carla em relação a Daniel dão sinais ao leitor de que a moça está apaixonada, mas não quer se entregar a esse sentimento. Portanto, quando Daniel se fere e perde muito sangue, demonstra uma preocupação excessiva, passa noites acordada velando o sono de seu contratante, não deseja sua morte mesmo depois de saber que seria a única herdeira de toda sua fortuna, sente-se constrangida quando o herói diz saber sobre seu relacionamento com Diogo e se propõe a fazer-lhe companhia no meio do deserto, mesmo sabendo que estava correndo risco de morte.

Da mesma forma, podem-se identificar algumas provas de amor por parte de Daniel. Dessa maneira, mesmo apaixonado pela heroína e pagando por sua companhia, a deixa livre para se envolver com Diogo, como se quisesse apenas a felicidade de sua amada; assina um testamento deixando Carla como a única herdeira de toda sua fortuna e se declara muitas vezes para a moça, mesmo sabendo que não será correspondido.

A partir dessas ideias, entende-se que a mocinha, durante quase toda a trama, foi uma peça ágil. Enquanto Daniel apenas observava o relacionamento entre Carla e Diogo, a heroína, mesmo sem ter a intenção de matar, acaba eliminando um dos mais fortes obstáculos que impedia a união com seu grande amor. Já no final da história, os heróis invertem os papéis. A personagem feminina passa a ser passiva, pois deixa de lutar para a concretização de seu amor. Daniel, por sua vez, passa a ser ativo; não mais aceita ficar longe de sua amada e faz de tudo para encontrá-la. A última barreira que impede a união do casal

apaixonado é o passado da heroína. Por isso, a moça resolve desaparecer da vida do homem que ama por saber que não guardou sua pureza.

Nos últimos quadrinhos, pode-se interpretar o título do enredo, chegando à conclusão de que o sujeito pode ser tanto a heroína quanto o herói, pois, os dois resolvem deixar o passado e viver o presente. Portanto, o “eu” oculto do título “Recomecei a viver” pode ser Carla ou Daniel, pois, de acordo com a afirmação deste, ambos renasceram e deixaram de ter passado: “Nós dois não temos passado Carla. Nascemos na selva, há três meses. Nascemos juntos” (1974, p. 111).

Embora a personagem feminina seja diferente da maioria das heroínas de fotonovelas, o amor romântico esteve presente entre o casal. Algumas atitudes dela comprovam seu romantismo: renuncia a própria vida para não deixar seu amor morrer sozinho na selva, rasga o testamento assinado por ele como prova de que seu interesse não era financeiro e foge renunciando seu grande amor por pensar que não seria justo se unir ao homem que amava por causa de seu passado. As características de amor romântico também estão presentes nele que: assina um testamento deixando toda sua herança à moça quando pensa que vai morrer, não mede esforços para reencontrá-la quando ela foge e se propõe a esquecer o passado da heroína para ficar ao seu lado.

Além disso, o último quadrinho também representa o amor romântico e simboliza a união eterna dos protagonistas que se propõem a viver juntos para sempre. Isso fica claro na afirmação do herói no antepenúltimo quadrinho do enredo: “Nascemos na selva, há três meses. Nascemos juntos, para viver juntos, e sempre” (1974, p. 111). Até este momento, ou seja, antes do *fim* da trama, o casal era infeliz e encontrou a verdadeira felicidade quando conseguiu encontrar o amor verdadeiro. Este é selado com um beijo no último quadrinho.



A partir destas análises, pode-se observar que as fotonovelas têm uma construção simples. Porém, ao unir curtos diálogos com fotografias, dão ao leitor a possibilidade de interpretar cada episódio de forma diferente e de maneira prazerosa, pois sua estrutura prende a atenção do leitor que, sem sentir, pode ficar horas diante deste objeto de leitura que apresenta as longas aventuras das personagens em inúmeras páginas.

A junção da imagem com a escrita, também, dá a possibilidade de o leitor enriquecer as informações que constrói no decorrer do enredo. Deste modo, o texto não se esgota sozinho, mas conta com a interpretação do leitor para atribuir um significado próprio a cada quadrinho, entre um quadrinho e outro e, conseqüentemente, à história por completo.

Além disso, foi possível observar que os narradores dos enredos, embora tenham uma curta participação na construção da trama, muitas vezes, são oniscientes e onipresentes. O estado de espírito de muitas das heroínas pode ser comparado com os elementos da natureza; a fala dos personagens, mesmo que sejam representadas por diálogos, estão dentro de uma linguagem padrão. Ademais, em muitas das tramas, ainda que sejam narradas no tempo cronológico tradicional, ocorre um *flashback*, havendo um retorno ao passado pelas recordações dos personagens.

Pode-se observar que uma característica própria das fotonovelas é o amor romântico e a busca da felicidade. Esta somente é encontrada quando se consegue o grande e verdadeiro amor. Por isso, quase sempre o *fim* dos enredos é marcado por um quadrinho que retrata os apaixonados se beijando ou o casal unido à sua família com a observação do narrador de que os heróis conseguiram ser felizes.

Dessa forma, assim como as histórias de contos de fadas, o *happy end* acontece quando o casal termina junto, revisitando a ideia do “unidos para sempre” presentes nos contos infantis. A eterna ventura está ligada à união do casal que se ama. Muitas vezes, quando os apaixonados não terminam casados, fica subtendido que se casarão, terão filhos e constituirão uma família inabalável.

Os finais das histórias das fotonovelas pouco variam, o que as tornam diferentes umas das outras, geralmente, são os obstáculos enfrentados pelos heróis para alcançar o objetivo de ser feliz. Conforme os enredos analisados, muitos apresentam temas semelhantes como a magia, o suspense, dúvidas, incertezas e mistérios, enquanto outros seguem uma estrutura mais simples, apresentando um triângulo amoroso, um vilão ou uma vilã que podem ser o principal empecilho para a realização do amor.

Partindo disso, o que torna a leitura interessante são as várias surpresas que o leitor encontra e interpreta no decorrer da narrativa, levando-o ao *fim* esperado que embora

quase sempre seja o mesmo, afinal, o que se espera é que os personagens principais sejam felizes para sempre, os significados são construídos pelo receptor em cada fotograma de forma que ele vai descobrindo como os heróis ultrapassam as barreiras para ficar juntos ou para se realizar no amor, no casamento, enfim na união familiar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É inegável que se olha com certa desconfiança um trabalho acadêmico que verse sobre a leitura de fotonovelas. Tradicionalmente, as dissertações da área de Letras discutem autores e obras consagradas pelo cânone, ao contrário das fotonovelas, muitas vezes vistas como passatempo para pessoas com pouca cultura e que acedem aos apelos do mercado editorial. Portanto, a presente dissertação se diferencia da maioria dos trabalhos acadêmicos. Primeiramente por ter como *corpus* revistas que publicavam as fotonovelas. Não se pode ignorar, no entanto, que já foram feitos alguns estudos sobre as mais variadas revistas femininas do século XX, inclusive de fotonovelas, porém este tipo de leitura, com rara exceção até o momento, não foi considerado como produto da “Indústria Cultural”. E em segundo lugar, a pesquisa aqui proposta analisa as fotonovelas pelo viés das práticas culturais. Poucos estudos colocam, como na presente pesquisa, as leitoras de fotonovelas como produtoras de significados e não apenas como uma massa alienada pelo mercado da “Indústria de cultura”.

Sabe-se que estas leituras podem ser feitas em momentos de lazer, nos intervalos de trabalho ou mesmo em casa. O lugar preferido fica a critério do leitor que também escolhe ter em mãos um objeto de leitura que lhe dê prazer, pois não se pode negar que não somente as histórias de fotonovelas, como a revista por completo, são uma grande fonte de entretenimento.

No entanto, é importante destacar algumas características próprias desta fonte de lazer. Uma delas é o tempo que o leitor tem de dedicar para fazer suas leituras. Não é possível percorrer as páginas de uma revista como essa em menos de duas horas. Observando, por exemplo, cada página de uma fotonovela, deduz-se que por haver a combinação de fotos e curtos diálogos, a leitura pode ser feita com rapidez, porém para se chegar ao último quadrinho e descobrir que *fim* levará a heroína, é necessário o receptor investir um pouco de seu tempo.

Assim, mesmo sendo uma leitura considerada de fácil entendimento, é capaz de fazer o leitor ficar horas e horas diante de suas páginas, entretido nas aventuras de heróis e heroínas que passam por tantas lutas e que quando o leitor pensa que finalmente o protagonista receberá seu prêmio, outro obstáculo aparece.

Devido a essas características, principalmente, por se tratar de uma combinação de foto e diálogo, poderia se afirmar que estas revistas realmente não passam de

produtos da “Indústria Cultural”, como já foi afirmado em alguns trabalhos acadêmicos¹⁰. Mas pensando assim, também o leitor seria visto como alienado e não se consideraria suas capacidades interpretativas.

Julgar o leitor como sujeito alienado não foi o foco do presente trabalho que nesse ponto também se diferencia de outros que estudaram produções comerciais. Mesmo ao praticar estas leituras, o leitor tem um importante papel. Este começa quando ele escolhe o que quer ler. Não é à toa que algumas revistas permanecem no mercado por muitos anos, enquanto outras são efêmeras e logo desaparecem do comércio; isso também explica porque algumas revistas são mais vendidas do que outras.

Mas, a tarefa dos leitores não termina no breve ato de escolha de leitura. Eles dão um sentido próprio, individual e preenchem vazios em cada texto lido. O leitor de fotonovelas, assim como o de “gibis”, tem uma tarefa especial: imaginar os quadrinhos que não “aparecem” durante a história. Nas fotonovelas, muitas informações são ocultadas por não haver a possibilidade de descrevê-las por completo ao leitor. Se todos os detalhes ou movimentos de um personagem fossem “descritos” por meio das fotografias que compõem o enredo, quarenta páginas para se narrar as aventuras seriam insuficientes. E este é um dos momentos em que se faz necessária a intervenção do leitor. Se em um fotograma, um personagem está correndo e no próximo ele é retratado na porta de uma casa, o leitor completa os quadrinhos que não mostraram o herói correndo até chegar ao lugar desejado. Entende-se com isso, que os enredos foram montados contando com a participação de quem lê.

¹⁰ O primeiro livro sobre fotonovelas foi o da autora Angeluccia Bernardes Habert, publicado em 1974 pela Editora Vozes. *Fotonovela e Indústria Cultural: Estudo de uma forma de Literatura Sentimental fabricada para milhões*, foi bastante citado em outros trabalhos acadêmicos que estudaram o mesmo objeto. Em 1992, Miriam Paula Manini, desenvolveu a Dissertação de Mestrado *O verbal e o visual no caso do foto-romance*. Apesar de não tratar propriamente sobre fotonovelas, a estudiosa analisa a produção e a forma de linguagem do foto-romance. Este tem uma proximidade com as fotonovelas, pois são montados com a junção de diálogos e fotografias. Em 2007, Edgar Bohn desenvolveu a Dissertação *Revista Capricho: imaginário, ficção e realidade* com o objetivo de analisar os discursos ficcionais das fotonovelas em comparação aos não-ficcionais das matérias que compunham os editoriais da Revista *Capricho*. Em 2009, Raquel de Barros Pinto Miguel, em sua Tese, também toca na teoria de práticas de leitura. No entanto sua visão é um pouco diferente da trabalhada no presente trabalho. Como seu objetivo é demonstrar como as revistas femininas podem ser identificadas como um “lugar de memória”, a autora entrevista leitoras das décadas de 50 e 60. Estas declararam ser as fotonovelas o grande motivo que as faziam comprar a Revista *Capricho*. Assim, fazendo a relação entre as leitoras e as fotonovelas, a estudiosa descobre que o maior desencadeador de “memórias” foram estas histórias sentimentais. No ano de 2008, a Tese de Doutorado intitulada *Para uma memória da leitura: a fotonovela e seus leitores*, de Isabel Silva Sampaio foi desenvolvida abordando temas que muito se tocam com os trabalhados na presente Dissertação, pois a autora cita estudiosos como Chartier e Certeau visando a condição dos leitores como usuários e não mais como consumidores. Da mesma forma que a Dissertação citada anteriormente, a Tese de Sampaio, busca a “memória” das leitoras por meio de entrevistas de mulheres que liam fotonovelas.

Neste sentido, o “prazer” da leitura não está só em quem a pratica, mas também em quem a confecciona, justamente, com o intuito de entreter seus leitores desde a primeira página. Por isso, o suspense, as dúvidas, os obstáculos, o amor são elementos necessários para a composição de um enredo de fotonovela. Eles são responsáveis por fazer o leitor se interessar pela leitura do início ao fim, enquanto seus produtores utilizam estes artifícios para conquistar os receptores com aquilo que os atrai.

Produtores e editores deste tipo de leitura têm o objetivo de atingir o maior número de leitores. Para isso acontecer é necessário fazer uso de uma linguagem que aborde indivíduos de diferentes níveis de escolaridade e variadas classes sociais.

Seguindo esta linha de raciocínio, mais uma novidade foi colocada em evidência neste trabalho, pois se considera o fato de os leitores de revistas de fotonovelas não fazerem parte de um público homogêneo, sendo comprovado que as revistas femininas, mesmo que tivessem por finalidade atingir, por exemplo, mulheres de uma determinada classe social, eram lidas por um público diversificado. Isso demonstra que estas produções agradavam mulheres de todas as classes sociais e de diferentes níveis de escolaridade. Ainda ressalta-se que o fato de serem voltadas para mulheres, não impedia que homens as lessem também.

O fato de estas revistas serem lidas por um público tão diversificado, de certa maneira, pode se explicar por um estudo, que talvez nunca tenha sido aplicado em outros trabalhos, que enfoquem essas produções: a união de “culturas”, ou seja, faz-se presente na composição das revistas de fotonovela tanto a “cultura erudita” quanto a “cultura popular”. Isso pode ser verificado, por exemplo, em algumas reportagens que retratam desde costumes, tradições, pontos turísticos de países europeus, até a vida de artistas famosos nas mais simples entrevistas.

Partindo desses pressupostos, um dos objetivos da primeira discussão sugerida neste trabalho sobre o que é ou não literatura, foi demonstrar como o conceito de literário se modificou de acordo com os teóricos e no decorrer do tempo. Se estudiosos não entram em acordo para a definição deste termo tão polêmico, os leitores podem também ter seus próprios conceitos sobre literatura.

Muitos são leitores assíduos de obras canonizadas, enquanto outros têm o hábito de ler com o único objetivo de se divertir, sendo assim, recorrem a leituras mais simples, de fácil entendimento e que são comuns no mercado editorial. Porém, estes produtos não são de uso exclusivo de leitores que não se identificam com as obras consideradas mais “pesadas” e que exigem uma concentração mais intensa, mas também podem ser utilizadas

como objeto de leitura nos momentos de descanso de um leitor considerado mais “intelectual”. Lewis comenta que: “Una joven confesaba contrita a un amigo mío que la ‘tentación’ que más le obsesionaba era el deseo sacrílego de leer revistas femeninas” (2000, p. 16).

A partir dessas considerações, surgiu o conceito de campo também discutido no presente trabalho. Demonstrou-se, com a teoria do campo artístico de Bourdieu, como as “obras” foram divididas entre canônicas e comerciais. Não se pode desconsiderar que as obras canonizadas existem em oposição às produções confeccionadas com o objetivo de vender.

Dessa forma, esta dissertação foi elaborada seguindo uma linha teórica que busca mostrar um caminho diferente dos já estudados pela “Indústria Cultural”. Basicamente, nos dois primeiros capítulos, colocou-se em evidência a não passividade do leitor, sua participação no momento da leitura, seu papel como construtor de sentidos e a diversidade do público receptor de produções comerciais. No último capítulo, foram feitas as análises das fotonovelas buscando descrever suas estruturas. Porém, a principal intenção foi demonstrar como os leitores participavam da construção dos enredos preenchendo as lacunas, interpretando e dando sentido a cada um deles.

Entende-se, por fim, que as revistas de fotonovelas eram objetos de leituras que agradavam preferencialmente as mulheres, ou seja, elas gostavam de ler suas reportagens, dicas, entrevistas, receitas, contos e as próprias aventuras de herói e heroínas dispostas em quadrinhos.

O fato de um indivíduo fazer uso desse tipo de leitura não o deixa num patamar inferior, pois como já foi comprovado, mesmo os leitores que se identifiquem somente com os objetos de leitura considerados mais simples, têm que ativar suas capacidades interpretativas para dar um sentido ao texto.

Portanto, não se pode controlar a recepção desses objetos de leitura. Mesmo que o mercado editorial enfoque um determinado público, desejando atingir exclusivamente a classe média alta ou a classe média baixa ou homens ou mulheres ou adolescentes, nunca terá total controle sobre seus leitores. Não se pode afirmar, assim, que somente as mulheres “pobres” e com baixo nível de escolaridade tenham afinidade pela leitura de fotonovelas, pois muitas ricas e estudadas têm suas dúvidas registradas nas páginas das revistas voltadas especialmente para a mulher de classe média baixa. Isso quer dizer que independente da posição social e grau de cultura, o público feminino divide, muitas vezes, os mesmo anseios, as mesmas angústias, dúvidas e quem sabe até os mesmos gostos. Este fato, talvez explicasse o sucesso estrondoso das fotonovelas nos anos 60 e 70.

O crédito, então, da presente pesquisa reside no fato de ter voltado os olhos para um objeto de leitura que teve seu auge nos anos 60 e 70, portanto, digno de ser estudado, pois se tantas leitoras se interessaram por estas publicações, isto demonstra que elas constituíram uma importante peça no cenário vivido por estas mulheres. Períodos de transformações, abertura de mercado de trabalho, casamento, divórcio, métodos contraceptivos que afetavam diretamente a mulher e seu papel na sociedade, o que criou, de certa maneira, um mercado voltado diretamente a este público, inclusive o editorial que passou a confeccionar revistas para mulheres, a fim de explorar este novo filão. Este contexto proporcionou novas práticas de leitura, que permitem hoje explorar como o público feminino participava da construção do novo paradigma do papel da mulher na sociedade, por meio da leitura das revistas que publicavam as fotonovelas.

REFERÊNCIAS

Corpus do Trabalho

- CLAUDIA*. São Paulo: Editora Abril, número 108, Ano IX, setembro de 1970.
- CLAUDIA*. São Paulo: Editora Abril, número 129, Ano XI, junho de 1972.
- CLAUDIA*. São Paulo: Editora Abril, número 130, Ano XI, julho de 1972.
- CLAUDIA*. São Paulo: Editora Abril, número 139, Ano XII, abril de 1973.
- GRANDE HOTEL*. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, número 446, Ano X, 07/02/1956.
- GRANDE HOTEL*. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, número 842, Ano XVII, 24/09/1963.
- GRANDE HOTEL*. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, número 846, Ano XVII, 22 de outubro de 1963.
- GRANDE HOTEL*. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, número 896, Ano XVIII, 06/10/1964.
- GRANDE HOTEL*. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, número 898, Ano XVIII, 20/10/1964.
- GRANDE HOTEL*. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, número 1591, Ano XXXI, 24/01/1978.
- REVISTA CAPRICHOS*. São Paulo: Editora Abril, número 97, Ano IX, março de 1960.
- REVISTA CAPRICHOS*. São Paulo: Editora Abril, número 99, Ano IX, maio de 1960
- REVISTA CAPRICHOS*. São Paulo: Editora Abril, número 104, Ano IX, outubro de 1960.
- REVISTA CAPRICHOS*. São Paulo: Editora Abril, número 108, Ano X, fevereiro de 1961.
- REVISTA CAPRICHOS*. São Paulo: Editora Abril, número 109, Ano X, março de 1961.
- REVISTA CAPRICHOS*. São Paulo: Editora Abril, número 120, Ano XI, fevereiro de 1962.
- REVISTA CAPRICHOS*. São Paulo: Editora Abril, número 126, Ano XI, agosto de 1962.
- REVISTA CAPRICHOS*. São Paulo: Editora Abril, número 148, Ano XIII, junho de 1964.
- REVISTA CAPRICHOS*. São Paulo: Editora Abril, número 160, Ano XIV, junho de 1965.
- REVISTA CAPRICHOS*. São Paulo: Editora Abril, número 167, Ano XIV, janeiro de 1966.
- REVISTA CAPRICHOS*. São Paulo: Editora Abril, número 171, Ano XV, maio de 1966.
- REVISTA CAPRICHOS*. São Paulo: Editora Abril, número 173, Ano XV, julho de 1966
- REVISTA CAPRICHOS*. São Paulo: Editora Abril, número 179, Ano XV, janeiro de 1967.

REVISTA CAPRICHOS. São Paulo: Editora Abril, número 319, Ano XXI, janeiro de 1973.

REVISTA CAPRICHOS. São Paulo: Editora Abril, número 345, 30 de janeiro de 1974.

REVISTA CAPRICHOS. São Paulo: Editora Abril, número 494, 2ª quinzena de outubro de 1979.

REVISTA CAPRICHOS. São Paulo: Editora Abril, número 535, Ano XXVIII, 13 de maio de 1981.

SEDUÇÃO. Rio de Janeiro: Editora de Revistas Sociais Ersol, número 31, Ano III, 1961.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Cultura letrada literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALENCAR, José. “Como e porque sou romancista”. In: *O Guarani*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1955.
- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: DEL PRIORE, Mary (Org.); Carla Bassanezi (Coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- BASTOS, Maria Helena Camara. Leituras das famílias brasileiras no século XIX: O jornal das famílias (1863-1878). *Revista Portuguesa de Educação*: Universidade do Minho. Braga, Portugal, v. 15, n. 2, p. 169-214.
- BERND, Zilá e MIGOZZI, Jacques. (Orgs.) Dez anos de pesquisas em literaturas populares: o estado da pesquisa visto de Limoges. In: *Fronteiras do literário*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995.
- BOHN, Edgard. *A revista capricho: imaginário, ficção e realidade*. Dissertação (Mestrado) - São Paulo, 2007.
- BOSI, Eclea. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. 5. ed. Petrólis: Vozes, 1981.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BUITONI, Dulcília Schoeder. *Mulher de Papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. 2 ed revista atualizada e ampliada. São Paulo: Summus, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e história literária. 5 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves 2ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre Práticas e representações*. Rio de Janeiro: editora Bertrand Brasil, 1990.
- _____. (Org.) *Práticas de leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 2 edição revista. São Paulo: Liberdade, 2001.
- COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1997.
- COHN, Gabriel. (org.). *Comunicação e indústria cultural*. 4 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2 reimp. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CORREA, Thomaz Souta. Segunda parte de uma breve história sobre as revistas. In: *Cursoabril.com.br/coluna/materia-89358.shtml*. Acessado em 07 de dezembro de 2010 às 13h15min.

COSTA, Shirley. Editorial. In: *Grande Hotel*. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, número 1591, Ano XXXI, 24/01/1978.

COSTA, Maria Paula. “*Da mulher para a mulher*”: uma análise historiográfica do correio dos leitores da revista O Cruzeiro (1950-1963). Dissertação de Mestrado, Assis, 2003.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FISCHER, Steven Roger. *História da Leitura*. São Paulo: editora UNESP, 2006.

FONSECA, Claudia. Ser mulher, mãe e pobre. In: DEL PRIORE, Mary (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2002.

FOTONOVELA, moda, beleza e trabalho. In: *www.abril.com.br/institucional/femininas.html*. Acesso em: 7 dez. 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade a vontade do sab*. 14. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GONÇALVES, Andréa Lisly. *História e gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

HABERT, Angeluccia Bernardes. *Fotonovela e indústria cultural*. Estudo de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões. Petrópolis: Vozes, 1974.

HIGONNET, Anne. Mulheres, Imagens e representações. In: DEL PRIORE, Mary (org.); Carla Bassanezi (Coord.). *História das mulheres no Brasil*. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2002.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Seleção, tradução e introdução: Luiz Costa Lima. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2001.

_____. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 1.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Seleção, tradução e introdução: Luiz Costa Lima. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2001.

JOANILHO, André Luiz; JOANILHO, Maria Ângela Peccioli Galli. Sombras Literárias: a fotonovela e a produção cultural. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 28, n.56, p.529-548, 2008.

- KENTOR, Robert Hullot. Em que sentido a indústria cultural não mais existe. In: DURÃO, Fabio Akcelrud; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre Fernandez (orgs.). *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- LAJOLO, Marisa. *Literatura: Leitores e Leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.
- LARA, Antonio. *O mundo das histórias em quadrinhos*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 1971.
- LEWIS, C. S. *La experiencia de leer*. 3. ed. Barcelona: Alba Editorial, 2000.
- MANINI, Miriam Paula. *O verbal e o visual no caso do foto-romance*. Dissertação (Mestrado) - Campinas, 1992.
- MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura?* São Paulo: Brasiliense, 2004.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MIGUEL, Raquel de Barros Pinto; PEDRO, Joana Maria. Narrativas e Memórias de Leitoras da Revista Capricho (décadas de 1950-1960). In: *Anais eletrônicos do IV Encontro Regional Sul de História Oral*, 2007.
- _____. *A revista Capricho como um "lugar de memória" (décadas 1950-1960)*. Tese (Doutorado) - Santa Catarina, 2009.
- ORTIZ, Renato. O mercado dos bens simbólicos. In: *A moderna tradição brasileira*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PASSERINI, Luisa. Mulheres, consumo e cultura de massas. In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle (dir.). *História das mulheres no ocidente*. São Paulo: Ebradil, 1991.
- PELEGRINI, Tânia. O mercado. In: *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.
- RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary (Org.); Carla Bassanezi (Coord.). *História das mulheres no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- REVISTA LITERATURA. São Paulo. Editora Escala. N° 5, 2010.
- SAMPAIO, Isabel Silva. *Para uma memória da leitura: a fotonovela e seus leitores*. Tese (Doutorado) - Campinas, 2008.
- SILVA, Maria Aparecida Moraes. De colona a bóia-fria. In: DEL PRIORE, Mary (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org.); Carla Bassanezi (Coord.). *História das mulheres no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. Natureza da literatura. In: *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

ZAPPONE, Miriam Hisae Yaegashi; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Afinal, o que é literatura? In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Editora UEM, 2005.

ANEXOS

ANEXO A
Claudia - setembro de 1970



ANEXO B

Claudia - junho de 1972

ANEXO C
Claudia - julho de 1972

CLAUDIA

**A MODA QUE
VOCÊ VAI USAR
NO PRÓXIMO VERÃO**

**DIETA PARA
TODA A SUA
FAMÍLIA**

**OS NOVOS
ENXOVAIS DE CAMA,
MESA E BANHO**

**MODA INFANTIL,
TRABALHOS MANUAIS,
RECEITAS DOCES
E SALGADAS**

GRÁTIS!
UM DESENHO DE ALDEMIR MARTINS
ESPECIAL PARA VOCÊ

ASSOCIADO
DE
CASA
DE
CASA

GRUPO
150°
ANIVERSÁRIO

ANEXO D
Claudia - abril de 1973



CLAUDIA

EXIBIDA SEMI
ANO XII
N.º 129
C.R\$ 5,00
ABRIL

**MODA PARA
TODAS AS HORAS,
MESAS QUE
AUMENTAM O
ESPAÇO DE
SUA SALA,
AS MELHORES
RECEITAS**

**CADERNO ESPECIAL :
BORDADO**
PARA QUEM
NUNCA PEGOU
NUMA
AGULHA

GRÁTIS
UMA GRAVURA DE TERU
PARA SUA SALA

ANEXO E
Sedução – 1961



ANEXO F

Capricho – fevereiro de 1962

CAPRICHÔ

Revista Mensal da Mulher Moderna — ANO XI — N.º 120

A MAIOR
REVISTA FEMININA
da América do Sul

547.000 EXEMPLARES

FOTONOVELA COMPLETA
3 CONTOS ROMÂNTICOS

**MODA:
CONJUNTOS
DE PRAIA**

**TESTE:
VOCÊ É
INFLUENCIÁVEL?**

**O ATLÉTICO
BURT
LANCASTER**

**108 pgs.
Cr\$ 40**



ANEXO G

Grande Hotel – novembro de 1963



ANEXO H
Capricho – junho de 1964



ANEXO I
 Capricho – julho de 1965

CAPRICHIO
 A MAIOR REVISTA FEMININA DA AMÉRICA DO SUL

CONTO
 HORÓSCOPO
 CINEMA

2^a
 EXTRAORDINÁRIAS
 FOTONOVELAS

ANGÚSTIA
 RENÚNCIA E DESESPERO
 DE UMA MULHER SOLITÁRIA

**SEMPRE
 NO MEU
 CORAÇÃO**
 O DRAMA DE UM HOMEM
 QUE MUITO AMOU

CIS 300
 JUNHO

ANEXO J
Capricho – janeiro de 1966



CAPRICHÔ
A MAIOR REVISTA FEMININA DA AMÉRICA DO SUL

fotonovela: **UMA MULHER
MUITO AMADA**

horóscopo: **AS
TENDÊNCIAS
DO SEU
SIGNO**

GRÁTIS
Série VERDE
UM
ANEL
DE BRILHANTES
PARA VOCE!
VEJA DETALHES NA PÁGINA 82

CS 358
JANEIRO 1966

ANEXO K
Capricho – janeiro de 1967



ANEXO L

Capricho – janeiro de 1973



ANEXO M
Capricho – janeiro de 1974

