

## Imagens melodramáticas de prostitutas e esposas em “Amorteamo”: por entre continuidades reforçadas e tentativas de ruptura<sup>1</sup>

Anderson Lopes da Silva<sup>2</sup>

Universidade de São Paulo

**Resumo:** Tendo como objeto empírico a minissérie brasileira “Amorteamo”, o artigo busca discutir os protótipos melodramáticos latino-americanos da prostituta e da esposa. O objetivo central diz respeito a identificar as continuidades reforçadas e as tentativas de ruptura que se estabelecem nas imagens melodramáticas analisadas a partir de uma perspectiva multimetodológica. Como achados do texto é possível destacar que as contradições intrínsecas do melodrama televisivo acabam por se encontrar justamente nas personagens de Dora (em seu suicídio como continuidade reforçada à punição moral e “merecida” na vida lupanária) e de Lena e Arlinda (na tentativa de ruptura simbólica com o tradicional “final feliz” das esposas e do casamento).

**Palavras-chave:** Excesso; Ficção Televisiva; Melodrama; Arquétipos; Mulheres.

### Introdução

As imagens melodramáticas, não raras vezes, tendem a ser lidas pelas lentes da cristalização dos protótipos representacionais de suas personagens. Mesmo a crítica ao uso de estratégias narrativas tidas como lassas mostra-se como algo recorrente nas leituras empreendidas sobre produtos ficcionais feitos sob o registro do melodrama. E, por conseguinte, no campo do consumo, o excesso melodramático costuma, ao menos em um sentido *lato sensu*, ser visto como algo “[...] que apela àquilo que há de mais vulgar na alma e no gosto dos espectadores” (THOMASSEAU, 2009, p. 15).

Dessa forma, é importante compreender como o melodrama constrói-se com base em uma linguagem duplamente anacrônica, nas palavras de Martín-Barbero (2009, p. 171), isto é, operações simbólicas que recaem na questão moralizante “[...] das relações familiares, de parentesco, como estrutura das fidelidades primordiais, e a do excesso”. Nesse sentido, é justamente a partir da segunda anacronia que o autor se volta ao destacar o que ele chama de retórica do excesso. “O anacronismo se torna, assim, metáfora, modo de simbolizar o social”, destaca Martín-Barbero (2009, p. 171). Ou, em outros termos, a retórica do excesso enquanto parte do narrar melodramático traz consigo o olhar social de maneira não meramente pontual,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Imagem, Comunicação e Consumo, do 8º Encontro de GTs de Pós-Graduação - Comunicon, realizado de 13 a 15 de outubro de 2021.

<sup>2</sup> Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Pesquisador do GELiDis (Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação), USP/CNPq, e do NEFICS (Núcleo de Estudos em Ficção Seriada e Audiovisualidades), UFPR/CNPq. E-mail: [anderlopps@gmail.com](mailto:anderlopps@gmail.com).

mas estrutural: “O social não surge somente como um problema de conteúdo, mas também como um estilo de contar [...]”, afirmam Martín-Barbero e Rey (2001, p. 172).

Tal afirmação desdobra-se em outra reflexão igualmente importante, a saber: o melodrama como modo de encenação. Assim, torna-se relevante compreender como essa atuação pela retórica do excesso permite ao melodrama expressar-se para além da textualidade escrita tradicionalmente presente, segundo o autor, no teatro culto “[...] isto é, cuja complexidade dramática está dita e se sustenta inteiramente na retórica verbal” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 165). Por sua vez, a corporeidade ganha destaque no melodrama, apresenta-se como encarnação de um modo de cena, projeta-se por meio de outra textualidade que não aquela aprisionada no registro literário formal já que “[...] o melodrama apóia sua dramaticidade basicamente na encenação e num tipo de atuação muito peculiar” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 165).

Dessa forma, o que este artigo pretende fazer, ao trazer um recorte pontual e diminuto de uma pesquisa doutoral, é colocar em destaque as zonas limiares pelas quais as imagens melodramáticas acabam por se encontrar na minissérie “Amorteamo”. Tal qual como fronteiras a indicar o dito e o interdito dos modos de encenação, as imagens das prostitutas e esposas na obra em questão são perpassadas por contraditoriedades que se distribuem do reforço de continuidades representacionais já há muito utilizadas no melodrama televisivo às tentativas de ruptura com estes mesmos padrões estéticos e narrativos de composição da imagem melodramática.

A minissérie “Amorteamo” (Globo) foi exibida entre 08/05 e 05/06/2015, somente às sextas-feiras, às 23h30, em cinco capítulos com duração média de 45 minutos cada. No que diz respeito ao enredo, dois triângulos amorosos estruturam a trama de “Amorteamo”, ambientada no fim do século XIX e início do século XX, na cidade de Recife (Pernambuco). O primeiro é formado por Aragão (Jackson Antunes), a mulher Arlinda (Letícia Sabatella) e o amante dela, Chico (Daniel de Oliveira). O segundo, por Malvina (Marina Ruy Barbosa), Lena (Arianne Botelho) e Gabriel (Johnny Massaro), fruto da relação extraconjugal de Arlinda e Chico, mas criado como filho por Aragão. Paralelamente, outras histórias e personagens compõem a construção da narrativa: no bar, as fofocas de Cândida (Guta Stresser) e o esposo Manoel (Aramis Trindade) revelam tramas e passados das personagens e do lugar; já no bordel de Dora (Maria Luisa Mendonça), as noites de luxúria matizam as relações de poder entre homens e mulheres; na igreja da cidade, surge a história de Padre Joaquim (Gustavo Falcão), que, sucedendo ao Padre Lauro (Gillray Coutinho) – um suicida glutão –, tem a difícil missão de lidar com a igreja quase sem fiéis; e no cemitério da cidade, Zé Coveiro (Tônico Pereira) sepulta

cadáveres e serve de ponte entre o natural e o sobrenatural. Como tema mobilizador, “Amorteamo” é um melodrama que aborda como as disputas românticas entre dois triângulos amorosos provocam, de maneira insólita, a volta dos mortos-vivos ao convívio da sociedade<sup>3</sup>.

### Os protótipos femininos no melodrama

No contexto do melodrama latino-americano, Oroz (1999, p. 50) faz sua contribuição a esse cenário ao trazer os quatro temas paradigmáticos principais do gênero, com base nas combinações possíveis entre os mitos advindos da cultura judaico-cristã e relidos no continente, isto é, o amor, a paixão, o incesto e a mulher. Para a autora a base desses quatro temas se justifica por perceber na proibição (do amor não correspondido, da paixão impossível ou do interdito do incesto, por exemplo) a forma de normatização e encaminhamento da moral nas relações sociais entre homens e, principalmente, mulheres. Oroz ressalta ainda a presença da mulher nesses temas paradigmáticos se dá pela existência do machismo hegemônico da cultura judaico-cristã sintetizado nos atravessamentos de “privilégios eróticos”, ou seja, aqueles que “residem no fato de que o prestígio erótico de um homem conduz a Dom Juan, e o da mulher, à perda. No primeiro caso há prestígio, no segundo, desqualificação” (OROZ, 1999, p. 71). Assim, a autora propõe pensar nos arquétipos (também chamados por ela de protótipos) femininos que compreenderiam os papéis da mulher no melodrama em seis manifestações: a mãe; a irmã; a namorada; a esposa; a prostituta (também chamada de “má”); e a amada. Ainda que a discussão de Oroz se centre no campo cinematográfico, para fins explicativos, apenas os protótipos da esposa e prostituta serão discutidos e realocados aqui sob o olhar das imagens melodramáticas televisivas.

Por isso, antes de tudo, é preciso situar que estes protótipos agem, em grande medida, por uma íntima relação entre os papéis de gênero e a ideia de amor romântico. Aqui, tal vinculação ganha contornos muito peculiares pela contraposição entre o romantismo idealista e a confluência amorosa, como os conceitua Giddens (1993, p. 50):

O amor romântico, que começou a marcar a sua presença a partir do final do século XVIII, utilizou tais ideais e incorporou elementos do ‘*amour passion*’, embora tenha se tornando distinto deste. O amor romântico introduziu a ideia de uma narrativa para uma vida individual – fórmula que estendeu radicalmente a reflexividade do amor sublime.

Logo, no contexto das discussões de gênero, percebe-se como o amor romântico está intimamente conectado a um tipo de lugar social pré-determinado à mulher e, mais ainda, “[...]”

---

<sup>3</sup> Para mais informações sobre a trama de “Amorteamo”, suas personagens, roteiristas, direção, contexto de recepção do público e crítica, visite: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/amorteamo/>.

à imagem criada de uma mulher pura, de uma mulher esposa/mãe, que impregnou os ideais de amor romântico [...] Maternidade e feminilidade foram integradas e passaram a fazer parte da personalidade da mulher”, relembra Bilac (2012, p. 95). Já o amor confluyente é aquele que consegue trazer ao centro da cena a “*ars erótica*”, isto é, a capacidade de tonar o prazer sexual recíproco como o ponto principal da manutenção ou da dissolução do relacionamento conjugal (GIDDENS, 1993, p. 73). Dessa forma, em outra via, o amor confluyente mostra-se “[...] mais real que o amor romântico, porque é um amor ativo que não se pauta nas identificações projetivas, fantasias de completude, ideia de único e para sempre” (BILAC, 2012, p.98). Contudo, como se verá adiante, são raríssimos (ou mesmo inexistentes) os momentos em que é possível vislumbrar o amor confluyente em alguns dos protótipos apresentados por Oroz (1999): a presença do amor romântico é o que alimenta não apenas a conformação dos modelos discutidos pela autora, como também é o que possibilita a manutenção, as ressignificações e a persistência destes protótipos consumidos ainda hoje nos melodramas contemporâneos.

O protótipo da esposa possui ligação com a mãe, pois, numa visão novamente machista, é dela a responsabilidade de cuidar e preservar seu lar, o espaço do privado (um confinamento). Paciência, compreensão, fragilidade, dependência econômica na relação conjugal, submissão ao marido, dedicação ao núcleo familiar, temor à autoridade que provém do homem são termos que se destacam na caracterização deste protótipo. De acordo com Oroz este arquétipo pode ser mostrado de duas possíveis formas: a da esposa-menina e a da esposa-responsável, todavia, o ponto em comum é que em ambos os casos o passado amoroso é marcado pelo amor a um só homem. “São papéis dramaticamente passivos, que não mudam a história. Por isto, na maioria das vezes, são personagens secundários”, aponta Oroz (1999, p. 66).

Já a prostituta (ou “má”) é o mais complexo e o mais detalhado protótipo trazido por Oroz, porém, em decorrência do espaço, torna-se possível apenas algumas considerações acerca de sua configuração. A autora já inicia destacando que este arquétipo é o motivo do desequilíbrio de toda e qualquer estrutura dramática, “já que, ao contrário dos outros protótipos, é ela quem simboliza a mulher fora do espaço do privado” (OROZ, 1999, p. 63). E, como é possível compreender de forma rápida, ela é tida como má e perigosa justamente porque ousa “invadir” espaços que não são prescritos para a figura feminina. Interessante é notar que a mulher prostituta é julgada como errada e sem valores, mas é tida como “necessária” já que em vez das castas moças virgens e solteiras (e das mulheres casadas também) se perderem com a insaciável vontade sexual dos homens, fica destinado às prostitutas esta função. Uma das características que a define como má não é apenas pela visão da moral e quebra dos “bons costumes”, mas ela é vista como malvada porque pode se vingar daqueles que atravessam seu

caminho (as suas supostas ligações com o demônio e forças ocultas também podem ser vistas aqui). Ela é vingativa, é ousada, é rebelde, é odiada, é temida, é desejada, ela desafia a ordem. Por fim, um tipo específico de prostituta do melodrama latino-americano é a figura da “rumbeira”: é nela que se encontra a possibilidade de redenção mesmo após tantos “pecados” e tantos erros por intermédio de um casamento com aquele que a salva da “vida fácil” ou até pela morte ao fim das tramas.

Em um caminho próximo ao de Oroz (1999), vale destacar as contribuições de Cassano Iturri (2019) que apresenta uma discussão sobre gênero e melodrama televisivo delineando quatro possíveis arquétipos femininos: o modelo mariano, o modelo materno, o modelo da sedução e o modelo da prostituta. O primeiro modelo, o mariano, “[...] supõe uma superioridade feminina que se torna objeto de culto, transformando as mulheres em seres próximos da divindade, moralmente superiores e com uma força espiritual que as distingue dos homens”, afirma Cassano Iturri (2019, p. 86). O modelo materno, por sua vez, se subdivide em três possibilidades de leitura: a mãe mariana (que “[...] compartilha as características do modelo mariano [...]”), a mãe heroica (que “[...] é sustentada pela ideia de que a essência feminina reside na maternidade. Este modelo representa a mãe que luta, a trabalhadora incansável. Ela é uma mulher multidimensional que obtém reivindicações domésticas”) e a mãe moderna (que “[...] é esposa e mãe, mas também é profissional, é uma pessoa que tem objetivos próprios”), explica Cassano Iturri (2019, p. 87). Já o modelo da sedução diz respeito à “[...] mulher que exerce sua sexualidade à vontade, é definida por estar ciente do poder que lhe dá sexualidade. É um modelo associado à beleza física, paquera, consciência de seu corpo, sua sensualidade e o poder que esses elementos lhe dão para seduzir o homem” (CASSANO ITURRI, 2019, p. 87). Por fim, o modelo da prostituta está atrelado ao pecado, pois o corpo e a sexualidade da prostituta são meios de negociação possíveis. “Representa o perigo da sexualidade, geralmente ocupa um lugar marginal. A imagem da prostituta é sempre a referente dos sancionados, funciona como a fronteira que marca o bom e o mau comportamento feminino” (CASSANO ITURRI, 2019, p. 88). Abaixo, como forma de operacionalização empírica, as imagens melodramáticas da prostituta e da esposa representadas em “Amorteamo” são debatidas a partir de um foco analítico centrado nas personagens Dora, Lena e Arlinda<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Os procedimentos multimetodológicos adotados propiciaram investigar: a dimensão descritiva e analítica (oriundos dos estudos estilísticos televisivos); a dimensão verbo-visual televisiva (adaptada do Método de Análise de Imagens em Movimento); e a diegese com base na perspectiva narratológica (em perspectiva pós-estruturalista) aliada aos articuladores ficcionais televisivos por entre autores como Jeremy Butler, Yes Reuter, Diana Rose, Ana Maria Balogh, María Mercedes Borkoski etc. Foram realizadas cinco análises: 1) vinheta de abertura, 2) doze personagens centrais à trama, 3) sete sequências cênicas que destacavam o excesso como conteúdo representado, estrutura de representação e tematização e, secundariamente, 4) fios dialógicos internos (intertextos) e 5) fios

## **As punições à prostituta apaixonada: continuidades reforçadas**

Depois da felicidade de reencontrar Chico em seu bordel, já como morto-vivo, Dora acaba descobrindo que o caráter dúbio do antigo amado continua o mesmo: ela flagra o mulherengo na cama com outra prostituta chamada Maria (que é uma espécie de afilhada de Dora). Irradíssima, ela esbofeteia Maria que, nervosa, a relembra o primeiro ensinamento do prostíbulo: “Putas não se apaixonam”. Desiludida, ela discute com Chico e a questão da traição acaba se invertendo quando ele traz à tona o que Dora fez no passado, ou seja, ele se mostra ciente de que foi ela quem contou ao coronel Aragão sobre o caso extraconjugal da esposa com Chico. Desnorteada pelo segredo descoberto e pela sensação de não ser a única mulher na vida do rapaz, ela tenta esfaqueá-lo e ignora que o homem já havia morrido e voltado do mundo dos mortos, logo, um morto-vivo que não se pode mais matar. Enquanto Chico gargalha de maneira bem horripilante, ela grita em desespero. Mais tarde, Maria prepara-se para deixar o bordel e, ao se despedir de Dora, descobre que a madrinha amiga, após pentear-se à frente do espelho em seu quarto suntuoso, decidiu cortar os dois pulsos em um ato desprovido de esperança. Enquanto Dora agoniza em seus últimos minutos de vida, nos braços da outra meretriz, ela vai relembando o quanto amou Chico e como se sente agora sozinha, abandonada e punida por ter amado tanto. Ao fim, seu choro cessa, ela desfalece e uma poça imensa de sangue se dissipa por meio do longo vestido e ao redor de seu corpo inerte.

Os campos das visualidades e sonoridades nessa sequência cênica ganham um espaço de discussão muito singular em toda a obra de “Amorteamento”. Um desses motivos é que o bordel de Dora (único lugar onde o vermelho se manifesta nos cenários e figurinos da obra) e mesmo a sua representação são, de longe, as maiores exemplificações do excesso enquanto conteúdo representado. O quarto onde ocorre o suicídio da meretriz lembra muito o espaço do excesso no qual existe um amor pelo exagero, pelo demasiado. Por isso, sob essa ótica, o quarto da prostituta é o espaço do excesso enquanto conteúdo (pela exuberância desmedida do vermelho em todos os cantos do lugar, pelas rosas vermelhas dispostas sobre a penteadeira, pelas cortinas esvoaçantes, pelas paredes tingidas também de vermelho, pelas muitas almofadas espalhadas ao pé da cama, pelas estátuas de dois leões em posição de ataque dentro do quarto, pela cama em formato de um coração, pelas joias em excesso sobre seu corpo etc.) que sintetiza –

---

dialogicos externos (sentimentalização dos mortos-vivos) no diálogo da minissérie com outras obras. Para informações metodológicas mais aprofundadas, recomenda-se uma visita à tese “O excesso como simbiose entre melodrama, carnavalização e fantástico: análise das produções de sentido na minissérie ‘Amorteamento’” (2020), disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27164/tde-26022021-221949/en.php>



metonimicamente – o excesso presente na estrutura de representação da personagem e da sequência cênica analisada.

Já a sonoridade, para além da frequente música “Altas Madrugadas” que perpassa vários núcleos e situações da trama como a sequência analisada, tem no efeito sonoro do cortar dos pulsos um fator muito forte para demarcar aquilo que Williams (2018) compreende como um excesso pulverizado. Em outros termos, o barulho intencionalmente não natural do corte consegue enfatizar o *pathos* da sequência cênica do suicídio, ao passo que, o barulho da facada que Dora dá, momentos antes, em Chico rememora não apenas o *pathos* (do sofrimento dela), mas realça a sensação inerentemente cômica que se segue com o riso debochado de Chico ao afirmar que não se pode “matar duas vezes”. O grito de desespero de Dora, ao perceber a impossibilidade de matar Chico, em paralelo com o choro sufocado e as lágrimas que, mesmo reprimidas, teimam em cair no momento de seu suicídio, realçam, finalmente, como o excesso pervasivo opera de maneiras muito diferentes. Ou seja, o caráter pulverizante e modular do excesso está no entendimento do melodrama como um modo fluido de construção da dor, do riso, do prazer, da tristeza, enfim, das possibilidades humanas de se reagir às fases múltiplas da vida (dramatizadas pela ficção) e não meramente pode ser visto como um elemento pejorativo ou de demérito no consumo de tramas melodramáticas.

Por conseguinte, mesmo no plano mais apreensível superficialmente da trama, destaca-se o protótipo da prostituta como aquele que, no contexto do melodrama e do excesso, desenvolve-se pela ideia de um binômio que comunga inferioridade e periculosidade. Assim, ela é um protótipo, como Oroz (1999) relembra, inferior em relação à virtude dos outros corpos que fazem parte das narrativas melodramáticas e é perigosa porque desafia os padrões patriarcais da sociedade. Mais do que isso, a prostituta é vista como malévola porque desenvolve como ninguém a habilidade da sedução e o domínio sobre o próprio corpo. Ela também é perigosa, em outro ponto de vista, porque quando é desafiada ou magoada, não pensa muito para se vingar e aplacar o aborrecimento, ou seja, na trama, é justamente o desejo de vingança que motiva a delação de Chico a Aragão.

Ainda pela cosmovisão melodramática, torna-se muito nítido como sua morte, além da culpa, é vista como uma redenção: a autopunição, pelo suicídio, é um tipo de renúncia à vida e ao homem que ela nunca terá. Além disso, sua morte representa, por meio de uma simbolização exacerbada, a noção de que até mesmo a prostituta sofre por entregar-se à paixão. Todavia, diferentemente das virtuosas amadas, esposas e irmãs (OROZ, 1999), às meretrizes não é dado tal direito, mesmo que seu ofício esteja ligado simbioticamente ao desejo e ao pecado. Desse modo, a educação sentimental opera novamente junto à moral castigando Dora e deixando

evidente que o exemplo de sua vida não é aceitável. Vale lembrar que a prostituta fez da vida de Arlinda, quando de sua estada forçada no bordel por parte do marido, um verdadeiro inferno, ou seja, as ações moralmente equivocadas, em um momento final da narrativa, voltam-se contra Dora exigindo a punição certa dos atos perpetrados por ela. Logo, como afirma Sarlo (1985, p. 11), nos regimes de representação melodramáticas “[...] quando os desejos se opõem à ordem social, a solução pode ser exemplificadora: a morte ou a queda”. Dora é a uma continuidade reforçada das imagens melodramáticas sobre as prostitutas, seus destinos e suas punições.

Chappell e Young (2017) discutem que a representação de figuras femininas fortes aliadas à ideia de mulheres transgressivas é, especialmente, na cultura audiovisual ocidental uma correlação quase imediata. O motivo de tal associação, de acordo com as autoras, é que essas representações femininas (nas quais o protótipo da prostituta inclui-se) corporificam a mulher que desafia, ignora ou ultrapassa os limites patriarcais intencionalmente feitos para circunscrevê-la a determinados espaços e situações permitidas pela sociedade (CHAPPELL; YOUNG, 2017, p. 1). Assim, percebe-se que a personagem de Dora se encaixa nessa leitura proposta pelas autoras, principalmente, pela questão da ambiguidade predominante na representação das “mulheres más” que ora são vistas como fortes, perigosas e poderosas (potencialmente empoderadas), ora são vistas como sexualmente atraentes e meramente fetichizadas de maneira a não perturbar o *status quo* social no qual estão localizadas. Ainda sobre o modelo de sedução e o modelo de prostituta que conformam a personagem Dora, vale destacar como, antes de tudo, o sexo aparece enquanto um elemento transgressor em sua composição: “[...] O sexo é uma força perigosa. [...] a antagonista é a mulher que personifica essa devassidão, ela é a personagem que exerce livremente sua sexualidade”, relembra Cassano Iturri (2019, p. 88).

Em uma possibilidade de perceber as referencialidades evocadas na sequência cênica, é necessário frisar como as referências à moral judaico-cristã (que postulam o entendimento da sociedade sobre a prostituição) são empregadas no diálogo e na performance dos corpos em cena. A primeira referência de citação (literal e explicitamente) é a da fala de Maria que, ao perceber que Dora havia cortado os pulsos, entra em pânico e grita: “Meu Deus... Pelo amor de Maria Madalena, o que é que tu fez?”. Para além da referência à famosa prostituta perdoada por Cristo, no Novo Testamento, outra referência alusiva (de forma não literal e implícita) é observada pelo fim da sequência: enquanto Dora dá seus últimos suspiros, o sangue escorre pelo quarto, e seu corpo repousa sobre o colo de Maria que, chorando, fala uma frase de rara sororidade na trama: “Pois vá em paz, Madrinha, porque o meu amor a senhora sempre teve”. E, assim, em uma posição que rememora a *Pietà*, de Michelangelo, as duas prostitutas tomam



o centro da cena em uma tomada *plongée*. Logo, espera-se que o espectador que acompanha o fim da vida de Dora, ao mesmo tempo que escuta música elevando sua emoção, consiga se compadecer e “perdoar” (ou ao menos, compreender) a prostituta e seus atos (figura 1).

Figura 1: *Frames* do suicídio da prostituta Dora



Fonte: “Amor e Morte” (2015), Rede Globo ©.

Sob tal raciocínio, aliado à questão da quebra do princípio básico que rege a dinâmica da vida lupanária (não se apaixonar por ninguém), Dora rememora o passado, suas falhas e, em tom de desabafo, fala com Maria: “Minha hora chegou, Maria. [...] Puta se apaixona sim. E quando isso acontece, ela junta todo o amor que fingiu por tudo quanto é homem que se deitou e dedica a um só. Pois eu matei o meu amor... e agora eu morro por ele. Chico foi o meu único e agora vai ser o derradeiro”. Isso, por si só, é o maior exemplo de excesso como tematização e, ao mesmo tempo, como estrutura de representação na sequência em análise.

A confrontação entre a imagem gigante que se vê ao fundo da tela (algo próximo de um afresco) *versus* a imagem que se tem dela agonizando aos pés de Maria é algo a se destacar. Enquanto a pintura do quarto a mostra como uma prostituta dona de um olhar forte, altivo e ameaçador, com o cabelo em seu tom vermelho típico (num penteado extremamente volumoso); a imagem que se vê, agora, é a de uma mulher comum, ordinária, de olhar tristonho, que sofreu demais por amor e, desistindo da vida, inconsolável, encontra na morte o seu abrigo. Até mesmo sua voz e o ritmo da fala são atípicos: ela fala de maneira pausada, em tom quase sussurrante e movimenta-se pelo quarto em um andar cambaleante, isto é, algo muito diferente do tom firme de sua voz e do corpo ereto e sempre à mostra que a prostituta impunha frente às outras meretrizes e aos clientes. Em outros termos, por mais que a prostituta mostrasse-se, durante todos os cinco capítulos da minissérie, como uma mulher extraordinária na cidade, ao fim e ao cabo, o princípio moralizante volta para puni-la e sua transgressão não é perene. Volta-se o *status quo* (também pela visão melodramática) de que a virtude impera (pela moral) e os desregrados são punidos (nesse caso, pela morte, pelo amor não correspondido, pelo estilo de vida devasso que acarreta a sua perdição final). “Eu sinto muita tristeza de não ter quem chore



a minha morte porque eu não sou amada por ninguém”, lamenta a prostituta já ao revirar dos olhos em seu último fôlego de vida.

### **“A esposa, o casamento e o final sempre feliz... será?” – tentativas de ruptura**

Depois que Malvina é enterrada (pela terceira e última vez), todos os mortos-vivos fazem uma procissão rumo ao cemitério e às suas covas. Finalmente, tudo volta ao normal e o amor de Gabriel e Lena é concretizado pelo casamento que atrai quase toda a cidade à igreja. O sino badala na torre da igreja, anunciando o casório, e as pessoas fazem um corredor para recepcionar os noivos jogando jogam pétalas de flores sobre suas cabeças. Os dois jovens trocam juras de amor eterno e a cena é cortada para o telhado do casarão na fazenda. Então, por entre as frestas de telhas quebradas, aparece o coronel Aragão, deitado sobre um leito solitário no sótão, com um olhar aparentemente perdido. Todavia, quando a câmera se aproxima, vê-se que o homem olha para a fotografia retratando o seu casamento com Arlinda (nesse momento da narrativa, ela já se encontra morta pelo tiro de Chico que, por sua vez, estava intencionado a matar o coronel). A fotografia ganha vida e o espectador é levado, por um *flashback*, para o dia do casamento entre Aragão e Arlinda. Como em uma repetição adaptada, os sorrisos e a alegria de Gabriel e Lena parecem ser as mesmas características que se sobressaem também nos rostos e corpos do coronel e sua esposa. Nesse instante, Aragão beija a amada e os dois, de modo efusivo, prometem ser felizes para sempre — algo que, como se viu, transformou-se em um relacionamento marcado pela dor, tragédia e traição. A imagem sai da festividade e acompanha novamente a torre da igreja que ecoa o badalar do sino (dessa vez, de modo sinistro) e, de repente, o céu se escurece abruptamente. Por entre raios e trovões, o dia vira uma noite assustadora e a palavra “Fim” desenha-se na tela com a mesma tipografia e cor que o nome “Amorteamo” aparece na vinheta de abertura. E a minissérie, assim, tetricamente termina.

De imediato, é preciso notar que no melodrama o casamento apresenta uma ideia profundamente arraigada aos preceitos morais e cristãos. A família e a religião são parte dos elementos centrais da trama e, junto ao ideal de amor romântico, corroboram o casamento de Lena e Gabriel como algo sem contaminação, legítimo e abençoado por estas duas instituições (OROZ, 1999). Na cena do casamento dos jovens, traz-se à memória também o casamento de Arlinda e Aragão: com as mesmas juras de amor, mas com destino diametralmente oposto à felicidade prometida. Esse paralelo sintetiza o duelo entre destino e livre arbítrio como fator primordial do melodrama.

Todavia, de modo muito peculiar, na sequência cênica final acontece uma tentativa de ruptura muito relevante em relação aos tradicionais finais felizes do melodrama televisivo. Por

extensão, as simbolizações exacerbadas (as flores do casamento, o próprio casamento, o primeiro badalar do sino da igreja etc.), a antecipação (do final vitorioso do amor romantizado e puro sobre a vilania) e a obviedade (o bem vence o mal, logo, o terreno do melodrama mantém-se intocado pela moralização oculta) do excesso melodramático (BALTAR, 2007) criam uma “falsa pista” ao espectador que, pensa, assistir a um final de minissérie no qual a esposa, enfim, realiza seu maior desejo de casar e o amado, guerreiro durante toda a narrativa, finalmente pode descansar nos braços daquela que ajudou a salvar. Na diegese televisiva, como afirma Jost (2016, p. 22), a ficção de TV tem a peculiaridade de trazer ao receptor, por exemplo, “falsas pistas” que podem levar a conclusões precipitadas (e erradas, como a que se vê na análise) sobre os rumos narratológicos no melodrama em consumo. Mais do que isso, a desconstrução dessa sequência cênica quebra com a continuidade da “pilhagem narrativa” tomada de empréstimo, como lembra Meyer (1996, p. 165), de tantas outras narrativas melodramáticas televisivas que se utilizam do mesmo artifício estratégico do “final feliz” para encerrar os nós e as tramas que foram construindo ao longo da história. Até mesmo o uso de elementos do excesso melodramático vinculados à ideia de obviedade (que, em tese, representam uma “cartilha” de produções de sentido, costumeiramente, demonstrativa e clara da moralização normativa) torna-se ambíguo.

Consequentemente, o que se observa nessa sequência é a discussão sobre como não há, necessariamente, verdades inquestionáveis embutidas nas frases “Até que a morte nos separe”, dita por Gabriel, ou “Espero que a nossa felicidade dure para sempre”, dita por Lena. Ao contrário, a tematização do “final feliz” com um excesso presente nas tramas melodramáticas é posta sob dúvida quando o *flashback* demonstra a falibilidade das mesmíssimas juras amorosas desejadas nas frases de Aragão (“Até que a morte nos separe”) e Arlinda (“Espero que a nossa felicidade dure para sempre”) no dia do casamento destes. Há um riso irônico que desmascara a ideia de que só a morte pode terminar com a vida dos amantes e, de maneira mais profunda, é um riso irônico que questiona, inclusive, toda a temática da minissérie sobre o amor ser mais forte até depois da morte. Vê-se que, mesmo cuidando do marido — agora convalido, mas antes, um contumaz agressor —, Arlinda não parece ter mantido a mesma chama daquele amor do início de sua vida conjugal no passar dos anos de opressão, medo e humilhação que viveu com Aragão. Assim, entra em evidência o papel da ironia na construção melodramática como característica relevante de expressão das suas próprias contradições intrínsecas a este tipo de relato ficcional, como o trabalho de Ang (2007), em outros contextos, também já sinalizou.

No campo das visualidades, a presença das flores (no buquê, nos arranjos que decoram a igreja e nas pétalas que são jogadas sobre os recém-casados) é outra possibilidade de leitura

que atesta a fragilidade do amor romântico expresso nos melodramas. A perenidade é inexistente nesse amor romantizado. Tal qual uma flor murcha, perde sua vivacidade e acaba decompondo-se, assim, também, as juras de amor vão caminhando para uma finitude inescapável. Não é por acaso o motivo de as flores fazerem parte de toda a trama da minissérie (da sua vinheta de abertura até a sua sequência final) como um lembrete de que a beleza, a juventude e a leveza do amor de Lena e Gabriel podem se transformar em amargura, tristeza e desolação de um amor putrefato como o é aquele vivenciado por Arlinda e Aragão. Por isso, a fala de Williams (2018, p. 216) encaixa-se perfeitamente nessa desconstrução da ideia de que um melodrama sempre terá sua finalização pela felicidade do casamento e amor eterno a partir da tentativa de ruptura do famigerado “final feliz” em “Amorteamo”.

No campo das sonoridades, por sua vez, é preciso se atentar para como o barulho do sino é relido de maneira muito particular nesse fragmento da obra, a partir do movimento em *tilt* e do plano *contra-plongée* que abre a sequência em uma tomada mostrando a torre da igreja. Como se pode ver pelas outras sequências cênicas analisadas, o barulho temeroso do sino da igreja era um prenúncio de tragédias ou de assombros que permeavam a cinzenta e lúgubre Recife. Agora, no dia do casamento dos jovens, a personagem Zefa, mãe de Lena, expressa um grande alívio ao ouvir o típico barulho do sino por motivos distintos dos anteriores: “Desde a morte de Padre Lauro, essa é a primeira vez que esse sino toca e meu coração não perde o prumo”, ela diz. Todavia, como se vê, a “falsa pista” da felicidade dos amantes é desvelada quando as imagens migram para o sótão onde Aragão se encontra e o *flashback* de seu casamento é trazido à tona. Percebe-se, então, que o barulho sinistro do sino na torre eclesiástica já dava sinais de que o insólito e a estranheza aterrorizariam a cidade (mesmo antes de acontecer o suicídio do sacerdote Lauro na própria igreja). Ainda na combinação das dimensões estéticas sonoras e visuais, nota-se como a polaridade é marca constante desse processo de releitura do “final feliz”. Se no dia do casamento de Lena e Gabriel o dia é brindado por um céu aberto e azul, por outro lado, depois do casamento de Aragão e Arlinda, vê-se que o tempo fecha, trovões ressoam no ar e o dia torna-se uma noite escurecida onde a única iluminação possível é aquela oferta pelos relâmpagos amedrontadores.

O ritmo da sequência cênica inicia-se pela vivacidade acelerada do primeiro casamento (Lena-Gabriel) junto às palmas, as pétalas que caem sobre os noivos e pela música que acompanha os corpos em tela. A desaceleração rítmica ocorre, por intermédio do corte que mostra, tal qual nos capítulos iniciais, a visão aérea de Recife próxima ao telhado do casarão de Aragão: ali a música é mais lenta, o corpo do coronel moribundo em seu leito é quase inerte e a movimentação aproximativa da câmera até o quadro com a fotografia em sépia é vagarosa. A

desaceleração só é quebrada para remeter à vivacidade do passado no casamento de Arlinda-Aragão quando o *flashback* entra em cena.

Assim, vê-se também que a música que se inicia tão logo a imagem de Aragão aparece na tela é a mesma canção que abriu a sequência cênica da minissérie, ou seja, “Farol”, de Juliano Holanda. Dessa vez, relidos, os versos “Desde que você partiu / Espero / Do jeito mais sincero / Que me é possível / Do jeito mais visível [...]” não mais rememoram a saudade de Arlinda pelo amante Chico, mas, sim, a saudade de um amor longínquo de Aragão e Arlinda. E, como um movimento a fechar o ciclo iniciado pela trama, novamente o olhar cúmplice do espectador acompanha o que a câmera tem a descobrir no sótão. A entrada pelo buraco esguio no telhado junto ao movimento da câmera na direção daquilo que Aragão parece observar de forma obcecada (a fotografia emoldurada) reafirmam como o espectador visualiza a cena de modo coparticipante na dramaticidade que ali se encontra exposta (figura 2).

Figura 2: *Frames* do casamento de Lena e Gabriel e de Arlinda e Aragão



Fonte: “Amor à Vida” (2015), Rede Globo ©.

Acerca dos protótipos femininos colocados na trama, é importante destacar como o modelo mariano de Cassano Iturri (2019) não se aproxima de nenhuma das mulheres da sequência cênica (Lena e Arlinda). Todas elas, com suas qualidades e imperfeições, representam possibilidades humanas de ser mulher. Dessa forma, o que se percebe é como Arlinda passa do protótipo da esposa perfeita de Oroz (1999) representado no *flashback* de seu casamento para, no decorrer da obra, ser uma mulher que combina em si os modelos da maternidade (mãe heroica) e da sedução (CASSANO ITURRI, 2019). Mesmo após a ira de Aragão, Arlinda (que é colocada para viver no bordel de Dora à força) transita, momentaneamente, pelo modelo da prostituta (como definição moral de mau comportamento, logo, merecedora de escárnio e punição).

Lena, por sua vez, passeia por entre os protótipos de amada e noiva (OROZ, 1999) e, pela suposição de incesto, também pelo protótipo de irmã. O curioso é pensar que, mesmo sendo a representação máxima da mocinha que sofre durante a narrativa melodramática e demonstra lealdade ao amado, ela não se deixa enquadrar pelo modelo mariano que exige pureza (e quase



divindade) da figura feminina: ao contrário disso, ela se deita com Gabriel antes do casamento (ao descobrir que ambos não são irmãos) e, assim, compartilha, de forma efêmera, do modelo de sedução como parte das tentativas de ruptura das imagens melodramáticas sobre a (futura) esposa (CASSANO ITURRI, 2019).

### Considerações finais

A proposição primeira deste artigo foi tentar identificar os protótipos da prostituta e da esposa, dentro do contexto do melodrama latino-americano, por meio da análise das personagens Dora, Lena e Arlinda na minissérie brasileira “Amorteamo”. Como aparato teórico a estruturar o olhar analítico de base, foi possível perceber que as discussões de Martín-Barbero (2009) localizam o caráter compósito-anacrônico do melodrama tanto nas relações familiares, quanto na retórica do excesso, ou seja, elementos de extrema importância para se entender como as imagens melodramáticas dão vida aos seus personagens, seus modos de encenação e, acima de tudo, as contradições intrínsecas presentes nas estratégias criadoras do relato ficcional.

Já por um viés de operacionalização empírica, as reflexões de Oroz (1999) e Cassano Iturri (2019), primordialmente, foram capazes de pavimentar o caminho analítico por intermédio dos protótipos e modelos reservados às constituições do feminino, seus papéis de gênero e a conformação do amor romântico representado nas narrativas melodramáticas. Assim, para entender como a prostituta e a esposa são lidas em “Amorteamo”, duas sequências cênicas são destacadas dentre os cinco capítulos da obra como *loci* de enunciação complexos e ricos na constituição dos sentidos que se ali se entrelaçam.

Como achado relevante, destaca-se que o destino reservado à prostituta Dora reafirma os quadros característicos formadores do protótipo da prostituta. É dizer que, nas imagens melodramáticas pelas quais a figura de Dora transita, há uma continuidade reforçada como a demarcar que a vida lupanária da personagem não apenas é moralmente inaceitável, como “merece” uma punição à altura da sua transgressão das normas morais. Logo, a sua trajetória na trama, a sua culpa, o peso pela quebra do paradigma profissional tácito de que “puta não se apaixona” e todas as idiossincrasias próprias da meretriz, acabam por levá-la ao suicídio dentro do próprio bordel. Um exemplar desfecho da educação sentimental melodramática.

Todavia, na outra ponta, as cenas finais do casamento de Lena e Gabriel (atravessadas pelo rememorar do casamento de Arlinda e Aragão) apontam para uma tentativa de ruptura com os tradicionais conteúdo e estilo do contar melodramático (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001). Ou seja, a quebra com o padrão quase cristalizado do “final feliz” como prêmio à esposa amada e moralmente acercada aos bons costumes sociais, denota um papel irônico na formulação do





relato. Como uma “falsa pista” a causar sobressaltos em leituras açodadas sobre o fim das personagens, a tentativa de ruptura aqui se materializa justo em uma minissérie que, até então, reafirmava o melodrama como uma grande força motriz. Da mesma forma que as juras de amor de Arlinda e Aragão ruíram com o amargor da vida, possivelmente, também o frescor dos jovens amantes terá seu fim. E, assim, “Amorteamo” acaba por imprimir na tela a dúvida sobre a pretensa perenidade do amor e dos enamorados tão fortemente replicada nas imagens melodramáticas das quais, inclusive, a obra reiteradamente lançou mão.

## Referências

ANG, I. Television Fictions around the World: Melodrama and Irony in Global Perspective. **Critical Studies in Television**, v. 2, n. 2, 2007. Disponível em: <<http://migre.me/w3MpK>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

BALTAR, M. **Realidade lacrimosa**: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói. Disponível em: <[encurtador.com.br/hrzNT](http://encurtador.com.br/hrzNT)>. Acesso em: 22 jul. 2021.

BILAC, D. B. N. Transformação da intimidade: homens e mulheres na contemporaneidade na perspectiva da estruturação de Giddens. **Revista Travessias**, v.6, n. 2, 2012. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/5722>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

CASSANO ITURRI, G. **Representaciones de género y melodrama televisivo en el Perú**: una mirada al siglo XXI. 2019. Tese (Doutorado em Sociologia) – Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Disponível em: <[encurtador.com.br/jNOY4](http://encurtador.com.br/jNOY4)>. Acesso em: 22 jul. 2021.

CHAPPELL, J; YOUNG, M. **Bad Girls and Transgressive Women in Popular Television, Fiction, and Film**. New York and London: Palgrave Macmillan, 2007.

GIDDENS, A. **As transformações da intimidade**. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.

JOST, F. Repenser le futur avec les séries. Essai de narratologie comparée. **Télévision**, n. 07. Paris: CNRS Éditions, 2016, p. 13-29.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 6a ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Ed. Senac, 2001.

MEYER, M. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OROZ, S. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

SARLO, B. **El imperio de los sentimientos**. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927). Buenos Aires: Catálogos Editora, 1985.

THOMASSEAU, J.M. **Mélodramatiques**. Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes, 2009.

WILLIAMS, L. “Tales of Sound and Fury...” or, The Elephant of Melodrama. In: GLEDHILL, C.; WILLIAMS, L. **Melodrama Unbound**: Across History, Media, and National Cultures. New York: Columbia University Press, 2018.