

## 6. Conclusão

Ao fim do percurso de uma dissertação que se propôs a investigar a recuperação de traços do Romantismo pela cultura de massa, a lembrança de dois personagens cinematográficos aficionados por filmes nos quais a sensibilidade romântica aparece diluída a serviço do escapismo é uma forma de encaminhar os ganchos deixados em cada capítulo rumo ao final feliz pela conclusão de um trabalho, porém sem deixar de refletir sobre a importância da ficção, sobretudo, aquela que reúne histórias sempre tão deslegitimadas. Histórias de casais apaixonados, gêmeos trocados, vinganças, usurpações de fortuna ou identidade. Devaneios que alguns amam odiar e que outros, como Cecília – personagem de Mia Farrow no filme *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), dirigido por Wood Allen – e Molina – interpretado por William Hurt em *O Beijo da Mulher Aranha* (1985)<sup>50</sup>, por eles se deixam levar, mas não sem consequências.

Mergulhada no sopro de sonho oferecido pelo seu filme favorito que trazia as aventuras de um galã na África entremeadas por noites na boate *Copacabana*, por onde desfilavam glamourosas loiras platinadas ao som de números musicais, Cecília se esquecia por um instante da vida dura como garçonete e das constantes agressões do marido bêbado e violento que ainda era obrigada a sustentar, já que ele – como tantos outros norte-americanos durante a Grande Depressão – estava desempregado. Assim como ela, Molina, homossexual preso em uma república ditatorial da América do Sul por ter assediado um menor de idade, tornava a sua rotina menos insuportável, contando a seu companheiro de cela – o preso político Valentim – melodramas românticos, entre eles, a história de uma mulher aranha isolada em uma ilha tropical que, ao socorrer um naufrago, vive com este uma linda história de amor.

Tanto para Cecília, quanto para Molina a ficção romântica que lhes servia de antídoto para suas duras realidades também os levou a mudanças em suas vidas. Para grande surpresa da garçonete, numa das sessões do filme a que assistia sempre, seu galã predileto sai da tela e a convida para entrar de fato naquela realidade imaginada. Depois desse choque de fantasia, a garçonete volta para o

---

<sup>50</sup> O filme foi dirigido por Hector Babenco.

mundo real e reconstrói sua história em novas bases, afastando-se do companheiro opressor.

Já Molina – por meio de suas histórias – consegue fazer Valentin até se emocionar com os relatos de filmes massificados, que o militante, assim como outros intelectuais de esquerda até determinado momento histórico, costumava rejeitar por achar que tais produções funcionavam apenas como uma forma de desviar a população das questões políticas. Mais próximos pela magia da ficção, os companheiros de cela chegam a ter uma noite de amor, antes que Molina deixe a prisão em liberdade condicional.

Na despedida, Valentin pede ao amigo que lhe prometa jamais se deixar explorar novamente e, nessa recomendação carinhosa, Molina entende as razões da luta do homem pelo qual se apaixonou. Por amor, compromete-se a entrar em contato com a organização da qual o preso político faz parte e tal ação lhe custa a vida. Enquanto isso, na enfermaria da cadeia, Valentin se recupera de mais uma sessão de tortura e, para esquecer a dor, imagina-se em um dos cenários das histórias românticas que lhe eram contadas por Molina. Nesse sonho, liberta-se dos preconceitos e, finalmente, consegue dizer “eu te amo” para a mulher de sua vida.

As trajetórias de Cecília e Molina tematizam na ficção um dos eixos teóricos que nortearam essa dissertação, já que permitem discutir o Romantismo no que se refere a esta visão de mundo ter ou não um valor transformador. O efeito das obras românticas sobre esses dois personagens é mais um exemplo que confirma a hipótese inicial desse trabalho de que a sensibilidade romântica é uma moeda de dupla face, capaz de servir sim a uma consoladora fuga do real, mas também de levar a algum movimento ou reflexão.

Na busca de uma confirmação para tal indagação, entre as várias interpretações que o fenômeno romântico possibilita, colocamos a perspectiva de Michael Löwy e Robert Sayre em diálogo com a de Collin Campbell que, se num primeiro olhar, parecem completamente opostas, num segundo momento, até chegam a apresentar pontos de convergência. Assim, para Löwy e Sayre, mesmo na cultura de massa que, para ambos, representa o ápice do esvaziamento da sensibilidade romântica no que esta, segundo eles, significa de reação ao sistema capitalista, os dois teóricos admitem a presença do Romantismo em sua marca

autêntica, ou seja, como uma visão de mundo em tensão com aspectos da sociedade burguesa. Da mesma forma, Campbell, que vê o Romantismo como um movimento sociocultural funcionalmente interligado ao consumismo moderno, aponta nessa relação um caráter irônico bidirecional, pois, além de haver uma discrepância entre as intenções das ideias românticas e o estado de coisas por ela gerado, os devaneios para os quais os produtos culturais românticos conduzem os consumidores podem se transformar num idealismo genuíno.

Em seguida, essas duas visões continuaram a ser colocadas em diálogo, levando-se em conta as imbricações do Romantismo com o melodrama. A decisão de investigar o gênero teatral tomando como parâmetro a visão de Jean-Marie Thomasseau mostrou-se profícua para uma dissertação que indaga sobre o valor transformador da sensibilidade romântica. Isso porque o autor identifica conexões do melodrama com o drama burguês que deste incorporou uma missão pedagógica e tranquilizadora e, mesmo em espetáculos com tais aspectos, o fenômeno romântico não deixou de se manifestar de forma ambígua. Em outras palavras, Thomasseau mostrou que o gênero teatral no período que ele classificou como clássico tem uma relação estreita com o drama burguês que, de acordo com Peter Szondi, tratava-se de uma forma dramática datada e ideologicamente conformada. Entretanto o Romantismo – ainda sob a face da sentimentalidade – encontrou brechas para plantar uma semente revolucionária, principalmente, através dos dramas de Diderot e Mercier.

A fim de fazer do teatro um *tableau* de sentimentos no qual o espectador pudesse se refugiar da realidade, Diderot deu ao culto à virtude uma função social diferente do que este tinha nos dramas burgueses da Inglaterra, nos quais ser virtuoso significava não se deixar levar pelos instintos no uso do dinheiro. Além disso, o dramaturgo usava figuras públicas para expressar a dor privada. Ao separar a virtude do pragmatismo, associando-a a traços universais da natureza humana, Diderot possibilitou o nascimento de uma força crítica que foi amplificada no teatro de Mercier, no qual as lágrimas que caracterizavam o teatro de seu predecessor, mais do que tranquilizar, pretendiam gerar uma identificação que tirasse o burguês da inércia do egoísmo, levando-o à Revolução, que acabou por acontecer em 1789.

Apesar desse aspecto revolucionário apontando por Szondi no drama burguês francês, as apropriações do culto da virtude e da sentimentalidade pelo melodrama clássico serviram para torná-lo uma manifestação cultural otimista, que buscava exorcizar, via imaginário, justamente os transtornos causados pela Revolução. Ou seja, a criação estética era atravessada pelas intenções do Estado francês de reconciliar ideologias em torno de valores burgueses como a preservação da família, a honra e o senso de propriedade.

Tal estado de coisas só foi quebrado quando os autores românticos engendraram um teatro melodramático contrário a essa moral conservadora. Por isso, o palco passou a ser o lugar do exagero, da desmedida, de posições contrárias ao utilitarismo, do amor passionai, da fatalidade, da violência, de heróis que se suicidam, de mulheres adúlteras e de bandidos reabilitados. Essas últimas modificações relativas aos personagens do Justiceiro/Herói, da Moça frágil e virginal/Vítima, do Traidor/Vilão e do Bobo que, segundo Barbero (2008), formam o núcleo de tipos sobre o qual o melodrama se sustenta, mostram o quanto este esquema foi completamente subvertido pelo advento da literatura romântica. E é esse melodrama com características românticas que deslizou para o suporte impresso, transformando-se em folhetim.

Portanto, o folhetim nasceu romântico e essa visão de mundo, perpassada pelas regras de um mercado interessado em distrair o leitor não só para obter tiragens lucrativas, mas também para manter boas relações com os poderes públicos, forneceu mais subsídios para a discussão acerca da ambiguidade do fenômeno. Nessa parte da dissertação, a pesquisa de Marlyse Meyer sobre o folhetim foi de grande valia para que pudéssemos fundamentar teoricamente a hipótese que pretendíamos confirmar. Isso porque, no intuito de defender sua visão de que existe uma dialética folhetinesca, a autora dividiu a história do gênero na Europa em três etapas distintas e, em cada uma delas, elegeu os folhetinistas mais representativos, discutindo-os com teóricos que apontavam no trabalho dos ficcionistas tanto aspectos consoladores, quanto revolucionários.

Da primeira fase do folhetim que classificou como romântica, Meyer destacou Eugène Sue, cujo percurso como autor, de início compromissado com o projeto mercantil de Girardin, enveredou para criações de cunho político-social à medida que as classes populares por ele retratadas em *Os Mistérios de Paris*

aprovavam as histórias que pela primeira vez lhes conferiam o estatuto de sujeito. Entretanto, a despeito das boas intenções de Sue, Umberto Eco considera esse trabalho do autor dotado de uma estrutura de consolação que o impede de ultrapassar a esfera da reforma. A esse pensamento de Eco, Meyer contrapõe as ideias de Bory e também as de pensadores reacionários contemporâneos de Sue. Bory defende que as reivindicações expressas em *Os Mistérios de Paris* foram usadas como argumento pelo proletariado nas insurreições de 1848. Tal pensamento – baseado num estudo profundo da obra do folhetinista – explica por que os conservadores da época elevaram o trabalho de Sue à condição de literatura de *barricadeurs*.

Essa dupla face do fenômeno romântico que, de um lado, revela-se tranquilizadora e, de outro, expõe uma dimensão crítica, é apontada também por Meyer na obra de Ponson Du Terrail, autor que a pesquisadora destaca como o grande nome da segunda fase do romance-folhetim. Em diálogo com Sartre, que – ao comparar as aventuras de Rocambole com *Madame Bovary* – classificou a obra de Terrail como um vulgar divertimento a serviço da ordem vigente, Meyer defende que o Romantismo em registro de paródia presente na saga rocambolesca torna-a uma obra tão corrosiva quanto à de Gustave Flaubert. A autora argumenta que, além de o protagonista de caráter duvidoso ser um duplo do governante Luís Napoleão, a substituição de mocinhos e bandidos por trapaceiros e trapaceados não deixa de ser um retrato do circuito de ódio capitalista.

Já em relação ao folhetim da terceira fase, Meyer destaca os nomes de Emile Richebourg e Xavier de Montepin. Tendo Gramsci como interlocutor, a pesquisadora discorda do autor italiano quando este classifica o folhetim de Richebourg como democrático-sentimental e o de Montepin como conservador. Para a pesquisadora, ambos são conservadores, na medida em que seus personagens são construídos na direção da boa norma consoante com modelos burgueses de aspiração de vida.

Além disso, segundo a pesquisadora, o herói romântico de outrora aparece diluído na figura da vítima, seja de um erro judiciário ou de um crime de sedução. Contudo, em meio a esse conservadorismo, Meyer não deixa de apontar a dialética folhetinesca, porque a boa norma nos folhetins desse período, por vezes, era quebrada através da inversão dos papéis de vítima e algoz e também em razão

do fato de que muitas vítimas reais se re-encontraram nas vítimas ficcionais e, de certa forma, os poderes públicos franceses foram mobilizados através da ficção para corrigir algumas injustiças.

Nesse percurso do drama burguês aos folhetins de vítima, um aspecto fundamental para a averiguação da ambiguidade romântica foi o recorte em torno do tema da força dissolvente do dinheiro. Vimos que, no Sentimentalismo, tal temática funcionava como um manual de boa conduta em relação ao controle racional dos gastos de forma a possibilitar a acumulação de capital, ou seja, os dramas burgueses, sobretudo, na Inglaterra, ao usarem a catarse aristotélica no sentido de correção e castigo através de personagens que se desviavam da boa norma em relação ao uso do dinheiro, buscavam reafirmar aspectos fundamentais para que a burguesia pudesse fazer a Revolução Industrial.

Mesmo na França, onde a função social do drama burguês desviou o culto da virtude dessa perspectiva pragmática, o *tableau* instituído por Diderot, ao representar a família patriarcal burguesa como uma possibilidade de refúgio da realidade perversa, não deixava de destacar entre os bons sentimentos do lar burguês a ponderação em relação aos gastos. Por isso, o dramaturgo francês opunha o *tableau* aos *coups de théâtre*, pois associava esses às reviravoltas no comportamento da nobreza em relação ao dinheiro.

Em Mercier, a temática do dinheiro aparece de forma mais explícita. No intuito de provocar lágrimas no público burguês de modo a incitá-lo a fazer justiça, o dramaturgo pretendia engendrar um teatro que mostrasse os burgueses como vítimas da exploração econômica não dos monarcas, mas de seus intendentess que abusavam do poder, para se apossarem de parte da renda destinada ao Estado.

O melodrama clássico herdou também do drama burguês esse manual de conduta no que concerne ao dinheiro, já que a burguesia que constituía parte do público procurava ali encontrar valores caros à classe. Desta forma, a ambição era sempre um dos motivos para a ação dos vilões, exemplarmente punidos no final como uma forma de mostrar o que acontecia àqueles que não conseguiam controlar os instintos. Tal quadro muda no melodrama romântico que, em oposição à moral burguesa, passa a mostrar o embate do herói contra as potências políticas e financeiras, refletindo, portanto, a reação romântica ao avanço do

capitalismo que começou a ocorrer na França a partir da segunda década do século XIX.

Como esse melodrama atravessado pela sensibilidade romântica é o que desliza para o suporte impresso do folhetim, na primeira fase das histórias seriadas, o herói luta contra o dinheiro no que este tem de força corruptora. Além disso, a riqueza também assume uma face benfeitora como, por exemplo, em *Os Mistérios de Paris*, obra na qual o príncipe Rodolfo usa sua fortuna para solucionar os problemas dos tipos populares que encontra em suas peregrinações pelos bairros pobres da cidade.

Na fase rocambolesca do folhetim, cujo cenário é a Paris dos novos ricos transformada pelo prefeito Haussmann à custa do afastamento dos operários para o subúrbio, rompendo-se assim laços de solidariedade que até então ainda havia entre membros das classes populares e burgueses, o dinheiro é o que impulsiona todas as ações, nas quais a palavra de ordem é a trapaça. Já nos folhetins da terceira fase, o dinheiro que abria as portas dos salões parisienses ao anti-herói Rocambole passa a ser a medida de tudo, refletindo a consolidação do capitalismo. Trata-se do dinheiro realista e moderno que todos os personagens desejam, inclusive, a vítima na qual o herói romântico foi diluído, pois esta é ajustada às convenções burguesas e, portanto, conformada com as regras do sistema do capitalista.

Esse tema da força dissolvente do dinheiro e outros aspectos românticos foram apropriados com toda a sua carga de ambiguidade no contexto da modernidade periférica, onde o Romantismo ganhou força, de modo geral, a partir de 1820. E, da mesma forma que na Europa, o fenômeno aparece imbricado ao melodrama e ao folhetim e também nos deslizamentos posteriores desses gêneros para o rádio, o cinema e a televisão.

Na análise dessa permanência do Romantismo no contexto da cultura de massa latino-americano, continuamos a fundamentar a argumentação a partir dos postulados de Thomasseau, Szondi e Meyer. Sem desconsiderarmos a importância dos estudos de Jesus Martim-Barbero que apresentam o massivo como um fenômeno que se constituiu a partir de manifestações da cultura popular, a opção por utilizarmos esses autores ao deslocarmos o eixo teórico da dissertação para a América Latina justifica-se pelo fato de que suas ideias possibilitam uma melhor

conexão entre o fenômeno romântico com ênfase no tema do dinheiro e a cultura de massa, ou seja, com a questão que norteia esse trabalho.

Em outras palavras, embora concordemos com Barbero que o melodrama é uma mediação que, no plano das narrativas, passa pelo folhetim, e no dos espetáculos pelo *music hall* e o cinema, não pudemos deixar de observar que o autor elipsa nesse processo o drama burguês e, principalmente, a literatura romântica, ou seja, elementos que, ao longo dessa pesquisa, revelaram-se – ao lado dos aspectos das apresentações das feiras populares como, por exemplo, a oralidade – também fundamentais para a constituição do gênero teatral melodramático e de seus desdobramentos.

Levando-se em conta a estética do ir e vir apontada por Marlyse Meyer e Vera Dias como determinante nas relações entre melodrama e folhetim, vale então reiterar que foi a literatura romântica em sua face de reação ao capitalismo que conferiu novas características ao gênero teatral. E é este melodrama romântico, subvertido, que se transforma em folhetim e não o canônico, ou seja, o de Pixérécourt, que Barbero toma como objeto de análise. Além disso, desse melodrama canônico, os produtos de massa latino-americanos guardam, principalmente, o caráter pedagógico, o culto da virtude, a privatização da vida e a sentimentalidade, isto é, os folhetins, o cinema de lágrimas, as radionovelas e telenovelas resgatam e transformam aquilo que o gênero teatral em seu período clássico havia incorporado das características que, segundo Szondi, particularizam o drama burguês.

Assim, na primeira geração romântica de autores brasileiros, pudemos constatar que essa preocupação edificante, bem como a erradicação da figura do mal, aparecia nos melodramas de Gonçalves de Magalhães, a fim de transformar o teatro numa espécie de refúgio, já que suas peças seguiam o modelo de Pixérécourt no que este tinha de influência de Diderot. Entretanto essa fuga do real não era o comum no teatro brasileiro da época, pois os contemporâneos de Magalhães – mais próximos do melodrama romântico – costumavam fugir das estruturas de consolação, promovendo finais infelizes com o intuito de levar os espectadores à reflexão. Em contrapartida, nas peças desse mesmo grupo de autores havia aspectos do drama burguês como a privatização da vida. Em dramas

baseados em fatos reais, os dados históricos eram preteridos em favor dos aspectos privados que envolviam os personagens.

Um ponto em comum entre esses autores do primeiro Romantismo brasileiro, além das apropriações de matrizes europeias, era a preocupação em adequá-las à realidade brasileira de modo a constituírem uma identidade artística nacional. Tal característica foi perpetuada por Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar – autores da segunda geração romântica – e os maiores nomes do folhetim em terras brasileiras.

Alencar, a fim de conferir aos seus romances urbanos uma cor local, mantinha os grandes temas europeus que o inspiravam no centro do enredo, enquanto o traçado periférico era povoado por figuras e anedotas cotidianas. Estas, além de darem a base realista à obra, também serviam como contraponto ao tom dramático restrito à história principal. Ou seja, o autor de *Senhora*, no século XIX, instituiu um modelo de topografia do enredo até hoje presente na telenovela brasileira. E não fez isso apenas no sentido de entremear a forte carga dramática com o *comic relief*, mas também no que concerne a usar o dinheiro como um critério definidor do grau de dramaticidade, fazendo, assim, dos ricos, personagens conturbados, e dos pobres, tipos com uma existência mais rotineira.

Outra preocupação de Alencar que também aconteceu no rádio e na televisão foi a luta por uma fala brasileira. Assim, no Brasil, diferentemente do que aconteceu em outros países latino-americanos, os profissionais do rádio procuravam eliminar os “cubanismos” das radionovelas importadas. Além disso, as emissoras procuraram formar equipes com autores brasileiros, o que acelerou a produção de textos genuinamente nacionais, entre os quais o pioneiro foi *A Predestinada*, de Oduvaldo Viana.

Na TV, a pioneira nesse sentido foi Ivani Ribeiro, mas o passo dado pela autora encontrou forte resistência na figura de Glória Magadan. Desta forma, diversos novelistas da época que estavam sob o comando da escritora cubana eram obrigados a ambientar suas histórias em lugares exóticos e dotar os personagens de um linguajar que nada tinha a ver com o Brasil. Isso só mudou definitivamente a partir da novela *Beto Rockfeller*, cuja grande repercussão levou a Globo a uma mudança radical no sentido de modernizar a sua teledramaturgia, adequando-a às questões cotidianas do país, inclusive o modo de falar.

Entretanto essa mudança não significou uma ruptura com as apropriações das matrizes europeias que havia desde as peças do primeiro Romantismo brasileiro e continuou nos folhetins e nas radionovelas. Por isso, nas telenovelas brasileiras, é possível encontrar, por vezes numa mesma história, entretchos que remetem ao folhetim político social de Eugène Sue, à malandragem do Rocamboles de Terrail, ao socialismo bondoso de Richebourg ou ao conservadorismo dos romances de vítima de Montepin, bem como aos mistérios do Romantismo Negro, aos amores infelizes dos melodramas românticos e à pedagogia dos dramas burgueses. Nessa mistura, o que permanece inalterada é a ambiguidade do fenômeno romântico que atravessa todas as produções.

Nesse grande manancial de gêneros, onde o Romantismo se faz presente e que é um enorme convite à pilhagem narrativa, Gilberto Braga elegeu temas, personagens e intrigas os quais recriou ao seu modo e, assim, constituiu a sua marca como autor. Dito de outra forma, ele se apropriou de matrizes dramáticas do melodrama, do folhetim, das radionovelas e da própria telenovela quando esta já possuía uma linguagem própria e brasileira. Atualizou todo esse material e criou seu próprio estilo.

Sob esse aspecto, o *corpus* da pesquisa permitiu um percurso de análise no qual pudemos acompanhar essa assinatura desde sua fundação até o ponto em que Braga estabelece uma relação de reconhecimento dessa marca com o espectador, ou seja, quando o novelista passa a ter o que Umberto Eco (1989), em *A Inovação do Seriado*, classifica de duplo leitor modelo. O primeiro seria aquele que vê a novela como um dispositivo semântico e é vítima das estratégias do autor que o conduz passo a passo ao longo de uma série de previsões e expectativas, o outro encara a obra como produto estético, avaliando as estratégias postas em ação pelo autor, as referências, as citações e as recorrências à literatura, ao modelo alencariano, ao trabalho de Janete Clair, ao cinema e as suas próprias criações.

A presença do dinheiro nas relações humanas é uma dessas recorrências que conferiram a Braga um estilo passível de reconhecimento. Embora tenha se valido desse tema romântico desde sua estreia com a comédia *Corrida do Ouro*, foi na adaptação de *Senhora* que o novelista instituiu a sua marca. Isso porque o romance de José de Alencar – obra já adequada à realidade brasileira de modo que as ideias importadas do modelo europeu não ficassem fora do lugar –, além de

possibilitar a Braga a construção de uma narrativa dramática que passou a caracterizá-lo, tem o dinheiro como mola propulsora da ação, gerando um tecido ficcional povoado por tipos e situações sobre os quais o teledramaturgo não mais deixou de trabalhar, sempre os atualizando de acordo com os diferentes momentos políticos, econômicos, sociais e culturais. Assim foi em *Vale Tudo* e *Celebridade*. Numa, as intrigas geradas pelo dinheiro foram atualizadas de acordo com as informações sobre corrupção que puderam vir à tona com o fim da ditadura e, na outra, a riqueza aparece amalgamada à fama como fator de distinção social na sociedade de consumo.

Portanto, em *Senhora* – exceto pela ausência do *whodunit* – já estão presentes diversos aspectos que hoje são associados às novelas de Gilberto Braga, tais como: os alpinistas sociais, as festas luxuosas, os eventos sociais que avançam a narrativa – campos de batalha onde o que importa é ver e ser visto, onde se estabelecem contatos e conchavos –, a elite carioca, a importância dada às aparências, a ânsia por notoriedade, o bovarismo, o tráfico de influências, a troca de favores, o embrutecimento em virtude do dinheiro que leva a vinganças, a topografia do enredo definida pela condição financeira e, por fim, o personagem que concentra toda a riqueza. Este, além de fundar a intriga, sintetiza a ambiguidade da visão romântica em relação ao poder do dinheiro que perpassa todos os personagens. Aurélia, por exemplo, mesmo vendo o que tal poder na mão do avô foi capaz de fazer em relação aos seus pais, valeu-se da mesma engrenagem em seu plano contra Seixas.

A esse tema característico da literatura romântica, Braga aplicou o esquema melodramático e folhetinesco. Daí, a presença em sua obra da demarcação maniqueísta em consonância com a premissa da novela, a pedagogia, o amor-sacrifício, perseguições, reconhecimentos, *coups de théâtre* e dos ganchos que são um convite a não perder o próximo capítulo. Mas essa estrutura também pode ser afetada pela conjuntura social e o momento histórico.

Em função disso, o bem e o mal podem não ser tão claramente definidos e os finais nem sempre trarão soluções consoladoras de acordo com a conjuntura. Daí que, em *Vale Tudo* – novela, por meio da qual, verificamos uma modernização do modelo da telenovela brasileira instituído a partir de *Beto Rockfeller* – o tradicional final feliz foi suplantado por destinos mais condizentes

com a realidade, na qual os ricos não são punidos por seus crimes e a trapaça é um caminho possível. Em vez de uma resposta, Braga acrescentou ao título da novela uma interrogação, gerando uma pergunta que até hoje não se cala.

Em contrapartida, após experiências malsucedidas em termos de audiência, Braga – admitindo que pesou a mão no retrato folhetinesco do descaso da elite para com o país e também na discussão sobre se valia a pena viver no Brasil, apesar de tudo – recuou a um modelo mais conservador de telenovela ao reassumir sua posição no horário nobre com *Celebridade*. Assim, Laura – ao contrário de outras vilãs de Braga que, em tempos pré-politicamente corretos, não foram punidas – acabou assassinada por Renato Mendes. Este foi preso por seus crimes e virou capa de revista, fotografado atrás das grades bem no clima sensacionalista que ele sempre gostou de explorar.

Contudo – mesmo em meio a uma rigidez maniqueísta maior e a um final que traz soluções compensatórias – a ambiguidade romântica encontrou espaço na novela para se manifestar, já que o autor desvendou os mecanismos da fama, principalmente, sob a perspectiva de quem não a conquistou, de quem, em vez de pelo menos 15 minutos de sucesso, amargou 15 anos de cadeia mesmo sendo o verdadeiro compositor, de quem morreu mesmo sendo a real inspiração.

Ou seja, como disse Umberto Eco – ao tentar desvendar o fascínio que um romance como *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, ainda é capaz de exercer: “uma grande máquina da mentira, de algum modo, diz a verdade” (1989, p. 151). Embora o pensador italiano tenha usado essa frase no sentido de explicar por que a ficção romântica é capaz de apaixonar até quem conhece as regras da narrativa popular e a engenharia folhetinesca, acreditamos que, para encerrar uma dissertação, cujo objetivo foi apontar as tensões entre a consolação e a mobilização para a mudança presentes no ideário romântico, seja melhor dizer: uma grande máquina de sonho, por vezes, pode acentuar as inquietações decorrentes de uma realidade cotidiana opressiva, mesmo que se trate dos filmes água-com-açúcar a que Cecília assistia, dos mais melodramáticos que encantavam Molina ou de uma história de amor contada por um menino do Rio ao som de *Dancin’Days*.