UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

LUÍS FERNANDO FERREIRA DE ARAÚJO

TELENOVELA & CONTO: UM ENCONTRO NOS CAPÍTULOS.

São Paulo

2006

LUÍS FERNANDO FERREIRA DE ARAÚJO

TELENOVELA & CONTO: UM ENCONTRO NOS CAPÍTULOS.

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Jane M. P. de Almeida

São Paulo

2006

LUÍS FERNANDO FERREIRA DE ARAÚJO

TELENOVELA & CONTO: UM ENCONTRO NOS CAPÍTULOS

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Aprovado em novembro de 2006.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Jane de Almeida – Orientadora
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profº Drº Martin Cezar Feijó
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profº Drº Paulo Daniel Elias Farah
Universidade de São Paulo

RESUMO

A telenovela, embora não seja ainda unanimidade aos olhos e ao gosto do público brasileiro, tornou-se, ao longo das três últimas décadas, um marco na história da televisão e da cultura de nosso país. De tão inserida que está em nosso contexto sociocultural, impossível não ser vista hoje como um referencial da arte de representar no Brasil. E pelo valor artístico de nossos atores e a qualidade técnica apresentada a cada produção, é mundialmente reconhecida como um produto autentico brasileiro, reveladora de muito de nossos costumes e de nossa competência de fazer televisão.

Pretendemos com este trabalho apresentar um estudo como a narrativa do capítulo de uma telenovela assemelha-se a estrutura de um conto. O conto e a telenovela têm um compromisso selado com seu leitor e telespectador: o da história. E o modo de se contar a história, cada qual a sua maneira. O conto tem uma unidade de ação e o fascínio de contar e flagrar momentos de nossas vidas, enquanto a telenovela é um hábito e muitas vezes contribui para amenizar a rotina do telespectador.

Que este trabalho possa motivar outros, à criatividade de expressões, transformações e recriações, em um mundo cada vez mais exigente em eficiência e competitividade, valorizando o homem que se faz valorizar pelo trabalho e pela comunicação criativa.

Palavras-chave: telenovela, conto, capítulos, comunicação, imaginação e criatividade.

ABSTRACT

Over the last three decades, the soap opera became a landmark in the history of television and culture of our country. It was not by unanimity, but the soap opera is so inserted in the context of our way of living that it is impossible not to be seen today as a reference to the art of acting in Brazil. And by both the artistic value of our actors/actresses and the high quality presented in every production, it is recognized worldwide as an authentic Brazilian product, disclosing many of our habits and showing our competence for doing television.

Our intention with this work is to demonstrate that the narrative of a soap opera chapter resembles the structure of a tale. The tale and the soap opera have a sealed commitment with the reader: the story's. And the way of telling the story, everyone does it in their own way. The tale has a unity of action and the fascination of telling and catching moments of our lives, while the soap opera is a habit and it frequently helps to ease the routine of the viewer.

This world is more and more demanding in efficiency and competition and we hope that this work can motivate other people in their creativity of expressions, transformations and re-creations, valorizing the man who valorizes himself through his work and his creative communication.

Key words: soap opera, tale, chapters, communication, imagination and creativity.

SUMÁRIO

Introdução 6
Capítulo 1 – Considerações Sobre Telenovela 17
1.1 – Minissérie e Seriado 21
1.2 – A Presença do Amor na Telenovela 25
1.3 – Telenovela Enquanto Espaço Social e Cultural 30
1.4 – A Microestrutura da Telenovela: o Capítulo 41
Capítulo 2 – Conto: Uma Narrativa (Vladimir Propp) 48
2.1 – O Conto Como Totalidade 53
2.2 – Atributos dos Personagens 54
2.3 – O Personagem na Telenovela e no Conto 58
Capítulo 3 – A Telenovela *Belíssima* 62
3.1 – Uma Apresentação do Autor “Sílvio de Abreu” 63
3.2 – Perfis dos Personagens Principais da Telenovela *Belíssima* 64
3.3 – Os Três Capítulos da Telenovela *Belíssima* em Relação ao Modelo de Vladimir Propp 66
3.4 – Primeiro Capítulo Exibido em 07 de Novembro de 2005 68
3.5 – Capítulo 60 Exibido em 18 de Dezembro de 2006 71
3.6 – Último Capítulo Exibido em 07 de Julho de 2006 74
4 – Considerações Finais 79
5 – Referências 81

INTRODUÇÃO

Como a narrativa do capítulo de uma telenovela se assemelha a estrutura de um conto? Esta interrogação é recente e as tentativas de respostas não são muitas sobre as diferenças entre telenovela e o conto. A primeira diferença entre ambos está na extensão da obra, a telenovela é uma história longa dividida em capítulos, já o conto é uma história curta, condensada em um único capítulo. No caso da telenovela, o processo evolutivo percorre toda a história, o autor vai resolvendo a trama por meio dos capítulos durante meses, sendo que no último capítulo, ele condensa toda a história. Por exemplo, a telenovela *Alma Gêmea*, de Walcyr Carrasco, exibida na Rede Globo, teve uma das melhores audiências dos últimos tempos para o horário das 18 horas, o último capítulo exibido em 10/03/06, o autor resolveu todas as pendências dos personagens durante seis meses em um único dia. Enquanto que no conto, percebe-se uma tentativa do narrador prender o leitor logo nas primeiras linhas, para ele continuar sua leitura até o epílogo. O epílogo do conto corresponde ao clímax da história, com a função de surpreendê-lo. Tomamos como exemplo o conto *Amor* de Clarice Lispector (1983, p. 19), "Ana, uma dona de casa, espera visitas para o jantar e vai às compras. Quando ela pega um bonde, depara-se com um cego mascando chiclete, provocando uma mudança em seu comportamento, ou seja, Ana era uma cega. Cega não de visão, mas de vida, de participação social, por não se descobrir como pessoa. Inicia-se, nesse momento, uma desordem interior de Ana em relação à sua situação de vida como esposa, mãe e mulher. Com isto, Ana renasce, experimentando outro tipo de percepção da vida. O leitor caminha por meio da leitura do conto, sem saber para aonde vai, ao mesmo tempo, ele é levado por um impulso e mergulha na experiência feita por Ana durante o percurso de sua volta para casa".

Para Nádia Battella (1991, p. 14), "o conto é uma peça ficcional, curta, coesa e deve ser entendido como uma ação conflituosa que apresenta como tema, um único incidente. É uma narrativa breve, composta por uma unidade dramática. O conto caracteriza-se por ser objetivo, vai direto ao ponto sem se deter em

pormenores. Essa objetividade está ligada a três unidades: a ação, o espaço e o tempo".

Massaud Moisés em sua obra *A criação literária* define a origem do conto:

> "Alguns estudiosos fazem recuar o aparecimento do conto para uma era histórica alguns milhares de anos antes do nascimento de Cristo. Apontam o conflito de Caim e Abel como um exemplar de conto. Na Bíblia, ainda consideram contos os episódios de Salomé, Rute, Judite, Susana, a história do filho pródigo, a ressurreição de Lázaro, o episódio do Rabi-Akiva, a história da Mãe-Judia. Além da Bíblia, no antigo Egito, a história de Os Dois Irmãos, e Setna e o Livro Mágico, ambas de autor desconhecido, do século 14 a C., seriam verdadeiramente contos. Ainda se consideram legítimos contos a aventuras de Eumaneus, intercaladas na Odisséia, e os amores de Orfeu e Eurídice, nas Metamorfoses, de Ovídio. Na Antiguidade Clássica, outros exemplares podem ser referidos: O Naufrágio de Simônides, de Fedro, A Matrona de Éfeso, de Petrônio, A Casa Mal-Assombrada, de Plínio, O Moço, O Sonho, de Apuleio, as fábulas de Esopo e Fedro. Constituem, na verdade, embriões de conto, ou contos por acaso, mas traduzem o surgimento dum específico modo de narrar. É do Oriente, da Pérsia e da Arábia, que vêm os exemplares mais típicos de contos, denunciando já certas características que o tempo só acentuará ou desenvolverá. Assim, as aventuras das Mil e Uma Noites, Aladim, A Lâmpada Maravilhosa, Simbad, o Marujo, Ali-Babá e os Quarentas Ladrões, Mercador de Bagdá, etc., correspondem ainda hoje ao melhor que se criou em matéria de conto" (MASSAUD, MOISÉS, 1978, p. 16).

Em termos de gênero narrativo, o conto se apresenta como uma narrativa breve, curta, que tem como característica condensar tempo, espaço, com um número reduzido de personagens e um único conflito, um *flash* da vida do personagem. O conto é composto por uma unidade dramática; contém um só

conflito; um só drama, uma só ação e seus personagens são apenas como instrumento da ação. Seu núcleo é uma situação dramática; organizado como uma célula. Os personagens duram enquanto flui a narrativa: terminada esta, o contato cessa, visto que as vidas dos protagonistas estão encerradas dramaticamente, no episódio, o qual constitui a matriz do conto. O contista imobiliza os personagens no tempo, no espaço e na personalidade. A linguagem deve facilitar a apreensão rápida dos fatos por parte do leitor. Há predomínio do diálogo direto, ele é sua força de expressão. Em relação ao foco narrativo, o conto costuma ser narrado em 1ª pessoa ou em 3ª pessoa. Seu final corresponde ao clímax da história. O conflito surge por intermédio de um ou dois personagens com suas ambições e desejos contraditórios.

E a telenovela? No decorrer da trama vários conflitos ocorrem e o telespectador tem cada vez mais vontade de chegar ao clímax, mas novos conflitos surgem, alinhavam e costuram a trama. Neste contexto, a imagem televisiva produz e estabelece espaço significativo para a telenovela. Com isto, esse espaço televisivo desponta não como simples acessório, mas como um elemento fundamental para o folhetim eletrônico. Portanto, a telenovela é um gênero, uma forma específica de contar histórias, determinada pelo meio que a constitui e a transmite. Ela é uma história contada por uma visualização imediata, com diálogo, ação, trama e subtramas. Baseia-se nas ações dos personagens. O capítulo da telenovela é o ponto-chave para manter a tensão dramática. Sempre há algo a mover os acontecimentos e este algo pode ser um personagem, um fato ou uma circunstância. O capítulo é composto de uma trama principal e subtramas. É indispensável que no capítulo de telenovela ocorra mudanças e acontecimentos envolvendo os personagens. Mas de alguma forma cada capítulo da telenovela é semelhante a um conto, e esta pesquisa pretende explorar essa semelhança. Cada capítulo está divido em funções dos personagens, conflitos, evolução e resolução dos conflitos dentro dele. Aquele caso, aquele problema, nasceu e resolveu-se em um único capítulo e esse segmento tem características da estrutura de um conto. Uma história se desenvolve em vários capítulos para ser solucionada em uma semana, a telenovela passa a ter aspectos de um conto, como se cada capítulo configurasse em uma única unidade dramática.

Segundo Renata Pallottini (1998, p. 35), “a telenovela seria, assim, uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, criando conflitos provisórios e conflitos definitivos; os conflitos provisórios vão sendo solucionados e até substituídos no decurso da ação, enquanto os definitivos – os principais – só são resolvidos no final. A telenovela se baseia em diversos grupos de personagens e de lugares de ação”.

Para Samira Campedelli (1985, p. 16), “telenovela é história longa, desenrolando-se, quase sempre, por mais de cem capítulos”.

A telenovela possui vários núcleos de personagens, lugares e ações. Há uma série de tramas paralelas e uma infinidade de clímax. A telenovela brasileira se desenrola por volta de 180 capítulos, e cada capítulo tem, em média, 45 minutos de história, com aproximadamente 30 personagens. Ela articula várias unidades dramáticas, com uma estrutura fragmentada no modo de narrar a história, as quais estão disponibilizadas em cada capítulo. O diálogo é a parte principal de seu discurso. Os conflitos vividos pelos personagens podem chegar a misturar-se com as situações vividas no dia-a-dia do telespectador. A telenovela é dividida em uma trama principal e várias subtramas entrelaçadas. A trama principal, geralmente, aparece no primeiro capítulo e as subtramas são histórias paralelas as quais correm ao lado da trama principal, ligando-se de alguma forma a ela, formando os núcleos da história. É caracterizada pela sucessividade dos capítulos, os quais permitem a manipulação do suspense, por sua vez necessário para a duração da trama que é colocada em ordem sucessiva. Os diálogos são rápidos, a narração é direta e sem rodeio. Ela é uma seqüência temporal, ou seja, constituída de princípio e fim. A telenovela se desenrola em uma pluralidade dramática, isto é, várias células dramáticas ligadas entre si. Cada pedaço dessas células tem seu próprio conflito, que, no decorrer da história, o autor vai resolvendo, dentro de uma sucessividade de ações.

Como a telenovela se distingue do romance? No romance há um paralelo de várias ações, enquanto na telenovela há um encadeamento de ações individualizadas.

Para Cândida Gancho (1999, p. 7), “romance é uma narrativa longa, que envolve um número considerável de personagens, maior número de conflitos, tempo e espaço mais dilatados. Telenovela é uma palavra da língua castelhana, baseada nas palavras televisión que significa televisão – e novela – que significa romance, isto é, história longa que tem uma série de casos(intrigas) paralelos e uma infinidade de momentos de clímax”.

A telenovela e o romance são histórias longas. Os personagens de ambos vivenciam dramas e situações dentro da história, à imagem e semelhança dos seres humanos. As tramas se baseiam em história de acontecimentos. A telenovela tem uma duração longa, em torno de seis meses no ar, caracterizada por explorar enredos de fácil aceitação pelo público, com histórias de amor e conflitos familiares e sociais. Por ser um produto cultural descartável, além de funcionar como uma espécie de obra em aberta, cujo desenvolvimento e desfecho podem ser alterados de acordo com o interesse do público em relação à história. Já o romance está associado a sua temática como amor, aventura, policial e psicológico e também em seu elemento organizador que é o narrador da história. Não podemos confundir autor com narrador, pois o narrador é uma criação do autor, portanto, é o elemento de ficção dentro da história. O romancista tem liberdade de criação sem sofrer qualquer espécie de alteração de seu leitor, pois sua estrutura é fechada. O enredo se multiplica em ações diversas, em locais, momentos e personagens diferentes, com temas diferenciados, que se conjugam e se entretecem de diversos modos. O romance consiste na surpresa e o leitor terá de lê-lo para descobrir o ocorrerá dentro da história e na telenovela não há surpresa, ou seja, o telespectador sabe de antemão o que vai acontecer nos próximos capítulos.

A telenovela tem suas origens no romance-folhetim do século XIX, cuja tônica é o fragmento.

Para Marlyse Meyer (1996, p. 63), “folhetim é um romance publicado em fatias diárias nos jornais, grande isca para atrair e segurar os indispensáveis assinantes. Uma nova forma de ficção, um gênero novo de romance. Uma forma narrativa

inventada pelo romantismo francês, paralelamente à criação do romance romântico. Uma forma especifica de narrar".

A aproximação da telenovela com o folhetim se dá pelos aspectos narrativos e pela serialização das histórias, separados em capítulos, com dose de humor e drama, com temas de amor, solidão, medo, miséria, temas os quais por sua vez refletem no dia-a-dia das pessoas. Tramas ligadas ao cotidiano e divisões de núcleos de personagens como pobres e ricos dentro da história. A função do folhetim no século XIX com suas histórias era amenizar o peso das leituras sobre políticas e economias da época. Enquanto que a telenovela é uma catarse, na qual o telespectador tenta descarregar suas tensões, frustrações assistindo aos capítulos no intuito de aliviar seus problemas rotineiros.

Na telenovela há uma série de unidade de ações individualizadas, no romance há um paralelo de várias ações e no conto, a ação se manifesta como uma ação singular e condensada.

Resumindo brevemente: O conto constitui uma unidade dramática. Essa unidade dramática corresponde à unidade de espaço e de tempo. Todos seus elementos levam a um mesmo objetivo, convergem para o mesmo ponto que é a trama. Seus personagens realizam em história distintas, ações idênticas. O contista tem o domínio sobre a história, ele conduz os personagens, prepara o ambiente, o clímax para o desenrolar da ação, arquiteta toda a história, em um curto espaço de tempo. Já a telenovela como um todo deve ter solidez em sua narrativa. Varia ao longo de seus capítulos, formando várias histórias em cima de uma trama central. A telenovela é um conto diário, vivo porque tem os artifícios da imagem e do som, e a história contada diariamente, um acontecimento está ligado a outro pelas ações dos personagens, dia-a-dia é uma revelação, é um fato novo que se descortina, e ao passar do tempo, o desenrolar da história é contada e vivenciada por cada ator, assim caminha para o fim da trama, o mistério sendo descoberto, bem ou mal.

Esta dissertação pretende demonstrar que a telenovela se assemelha ao conto na medida em que cada capítulo apresenta características próprias do conto, pois cada dia há uma novidade, um movimento, conflitos e ação, vividos pelos

personagens dentro de uma coleção de contos encadeados. A unidade dramática, ou seja, unidade de ação pode ser considerada o elo entre os capítulos da telenovela e a estrutura do conto.

O conto e a telenovela recortam um fragmento da realidade, por intermédio desse recorte, abrem uma realidade mais ampla para que o leitor e o telespectador selecionem elementos significativos de seu cotidiano como uma espécie de abertura para seu imaginário.

A telenovela *Belíssima* de Silvio de Abreu, exibida pela Rede Globo no horário das 21 horas em 2006, servirá como um estudo para a aplicação do modelo de Vladimir Propp (29/4/1895 – 22/8/1970), *Morfologia do conto* (1928), demonstrando que seus capítulos correspondem a uma coleção de contos, com uma unidade de ação. A estrutura da narrativa de uma telenovela é fundamental para o desencadeamento das ações, ou seja, há uma história que se multiplica em várias histórias, uma trama principal, dividida em subtramas, com personagens a viverem vários conflitos. Essa unidade dramática é o ponto central de ligação tanto no caso do conto como da telenovela. Neste contexto, o conto pode servir de argumento para uma telenovela, para um filme, para um balé, para uma história em quadrinho, para uma fotografia e para um videogame. São palavras que se lêem, imagens que se vêem, gestos que se decifram e por meio deles, é uma história que se conta.

Para Samira Mesquita (1987, p. 23), “ação é pôr em movimento personagens que se relacionam entre si. Ação será, portanto, o percurso seguido pelas personagens por meio das sucessivas situações”.

Na telenovela, a narrativa gira em torno das ações dos personagens. As ações executadas pelos personagens para atingir seus objetivos constituem a parte essencial da narrativa. Para o personagem executar as ações é necessário ele desejar aquilo que é socialmente valorizado (amor, dinheiro, poder, etc.). Podemos dizer o que move a narrativa é o desejo do personagem em conseguir seus objetivos.

Por exemplo, na telenovela *Belíssima*, o personagem André (Marcelo Antony) deseja ter dinheiro, poder e amor e, para isso, casa-se com Júlia (Glória Pires). A partir do momento em que o personagem André conquistou o que desejava, tornou-se, dentro da história, o sujeito da ação e Júlia seu objeto de desejo. Na telenovela, os personagens traçam, desenham, percorrem seus caminhos. Isso implica em um universo de diferentes costumes, necessidades e problemas a serem enfrentados ao longo da trama. Desta forma, o telespectador se identifica com a história e com os personagens durante a exibição da telenovela. Assim, a narrativa da telenovela entrelaça personagens de diferentes núcleos dentro da história.

Propp considerou as ações dos personagens um papel fundamental para o desenvolvimento da intriga como sendo elementos constantes no decorrer da trama. Com isto, os personagens são definidos do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação.

A telenovela tem uma linguagem simples, com uma comunicação direta e um poder de atuação muito grande no telespectador, possibilitando acompanhá-la, sem maior esforço de entendimento. Baseia-se na ação, por isso a telenovela é uma narrativa de ação. O conto é uma narrativa curta, coesa, composta por uma unidade dramática. Tanto o conto quanto à telenovela têm unidades constitutivas como: espaço, tempo, personagens, etc. Essas unidades definem-se pelo segmento da ação denotada dentro da trama.

Metodologicamente tomaremos como referência a linha teórica de Vladimir Propp, conforme descrito em seu livro *Morfologia do conto*, publicado em 2003 pela Editora Veja – Lisboa, traduzido por Jaime Ferreira e Vitor Oliveira. Propp elaborou um método capaz de codificar qualquer espécie de mensagem narrativa, por meio das ações dos personagens que se integram diretamente na trama da narrativa. Um personagem pode exercer diversas funções no desenvolvimento da intriga, como uma função pode ser exercida por diferentes personagens. Com base nisso, acompanharemos a telenovela *Belíssima* e selecionaremos três capítulos os quais serão analisados em relação aos estudos de Propp.

A teoria do conto maravilhoso apresenta uma determinação de funções dos personagens e com base nelas traçaremos um modelo aplicável em dois capítulos da telenovela *Belíssima.* Introduzimos os personagens e seus perfis em uma análise constitutiva: Júlia Assumpção, uma moça introspectiva, séria e discreta, presidente da fábrica Belíssima. Seu maior problema é não ter conseguido superar a beleza mítica de sua mãe Stella. André Santana, operário da fábrica Belíssima, sonha em ter uma vida estável e tranqüila. Apaixona-se por Júlia e tenta de tudo para ficar com ela. Bia Falcão, matriarca da família Assumpção, mulher de brio, não aceita ser contrariada. Tem atitudes atrozes com quem entra em seu caminho. Vitória foi moradora de rua, antes de conhecer seu marido Pedro Assumpção. Batalhadora, firme em seus posicionamentos, tem uma personalidade forte. Descrevendo, brevemente, o primeiro capítulo, o capítulo 60 e o último capítulo de *Belíssima* para a análise: *n*o primeiro capítulo, o personagem Júlia (Glória Pires) tenta salvar André (Marcelo Antony) da cadeia por causa do assassinato de Valdete ex-namorada de André. No capítulo 60, Bia (Fernanda Montenegro) denuncia para a polícia a fuga de Vitória (Cláudia Abreu) para Itanhaém, provocando uma perseguição pela rodovia dos Imigrantes, mas Bia não consegue alcançar Vitória, pois seu carro caiu em uma ribanceira e explode. No último capítulo, a revelação de toda maldade que envolve o personagem Bia Falcão.

Esses três capítulos serão analisados conforme as 31 funções dos personagens de Propp. Essas 31 funções dos personagens são os elementos constantes no conto. Todas essas funções nem sempre existem, mas seu número é limitado e a ordem em que surgem no desenrolar da ação é sempre a mesma, com isto, a ação se desenvolve dentro dos limites das funções. Escolhemos cinco funções tiradas das 31 para compreender a importância do personagem para o desenrolar da ação dentro da estrutura do conto. Essas cinco funções serão agrupadas de maneira lógica em esferas de ação. Tais esferas são o antagonista, o protagonista, o auxiliar, o malfeitor, o agressor, os quais corresponderão às funções que cada personagem realizará dentro da narrativa. As cinco funções são: *Função I: Situação inicial: espaço e tempo. Função II: Interdição: personagem que preenche a função. Função III: Malfeitoria (objeto da ação do agressor) Função IV: Hábitat (casa, cenário, aparência, etc.) e Diálogo (elemento de ligação). Função V: Auxiliar – do*

herói ou do malfeitor. Função VI: Situação final – reconhecimento, punição e casamento.

O propósito dessa análise é decompor esses capítulos para demonstrar que em suas partes constitutivas há uma seqüência, com isto, observamos como essa seqüência é comparada a estrutura do conto, formando o conto em seu conjunto.

A partir dessas análises em relação aos três capítulos da telenovela *Belíssima,* será possível desenvolver um modelo de análise para a telenovela, alinhado à teoria do conto de Propp. O modelo utilizado para este trabalho, vai propor um caminho hipotético de como podemos analisar um capítulo de uma telenovela por intermédio da estrutura do conto. Esse modelo consistirá em decompor o capítulo, garantindo uma interpretação da estrutura do conto. foi desenvolvido por meio desse modelo, uma combinação de diferentes símbolos para representar a estrutura do conto conforme o esquema abaixo:

α A1 B2 C1 C2 D1 E1

α - Situação Inicial – contextualiza o enredo
A1 – Personagem que preenche a função - protagonista/antagonista
B2 – Malfeitoria (objeto da ação do agressor) - mandante
C1 – Hábitat – casa, cenário, etc.
C2 – Diálogo (elemento de ligação)
D1 – Auxiliar – do protagonista ou do antagonista
E1 – Situação Final (reconhecimento, punição e casamento).

Essa representação simbólica da estrutura do conto possibilita entender as funções descritas por Propp. Naturalmente, não é objetivo deste trabalho transcrever todas as funções descritas pelo teórico e, muito menos, esgotar as informações contidas em seu método. Deseja-se, apenas, oferecer uma breve noção desse método, possibilitando o acompanhamento das análises.

O trabalho será dividido em quatro capítulos:

No primeiro, apresentaremos considerações sobre a telenovela, discutiremos sobre a presença do amor dentro da trama, a telenovela enquanto espaço social e

cultural, um estudo entre minissérie e seriado e a divisão dos capítulos de uma telenovela. No segundo, estudaremos o conto e sua estrutura de acordo com a teoria dos contos maravilhosos de Vladimir Propp e a diferença entre personagem na telenovela e no conto. No terceiro, será feita uma análise do método de Propp nos três capítulos gravados da telenovela *Belíssima*. Nas considerações finais, retomaremos algumas discussões trazidas relacionada às diferenças entre telenovela e conto.

Para compreender este estudo, observamos nesse modelo a composição dos três capítulos da telenovela nos quais sempre há situações que movimentam os personagens. Isso se chama ação, essa ação é definida no capítulo como conjunto de emoções e de conflitos vividos pelos personagens e os motivos que os levam a agirem dentro da trama. Com isto, percebemos que os capítulos da telenovela há semelhança com a estrutura da narrativa do conto. Essa semelhança está na composição dos relatos dos acontecimentos envolvendo os personagens dentro da trama. Comparando sob esse aspecto, perceber-se uma relação estreita entre a telenovela e o conto.

CAPÍTULO 1- CONSIDERAÇÕES SOBRE TELENOVELA

A trajetória da telenovela no Brasil foi se desenvolvendo, progressivamente, em todas as dimensões das imagens preto-e-branco até as mais sofisticadas técnicas de fotografias, montagens, cores, sons, gravações e muitos outros recursos que os avanços da tecnologia colocaram na linha do tempo de nosso século.

As primeiras telenovelas no Brasil tinham como estrutura o melodrama, ou seja, sua trama era carregada de histórias com assuntos sentimentais. Caracterizou-se pela importação e adaptação de tramas melodramáticas latino-americanas. Nos anos 50, a telenovela foi marcada pela exibição ao vivo, pois ainda não havia videoteipe, sua duração era curta em torno de quatro meses no ar. Em 1951, a TV Tupi de São Paulo estréia a primeira telenovela *Sua vida me pertence*, escrita, dirigida e interpretada por Walter Foster, no papel de herói e pela atriz Vida Alves, no de heroína. Com 20 capítulos, apresentada duas vezes por semana, as terças e quintas-feiras, com duração de 20 minutos.

Com a introdução do videoteipe, em 1961, viabilizou-se a telenovela diária; mas sua utilização foi limitada. Só a partir de 1963, em São Paulo, a primeira telenovela diária, gravada em videoteipe foi *"2.5499 Ocupado*", transmitida pela TV Excelsior, adaptada por Dulce Santucci, baseado no original de Alberto Migré. No elenco: Glória Menezes, Tarcísio Meira, Lolita Rodrigues – Glória Menezes era uma presidiária que trabalha como telefonista do presídio. Tarcísio se apaixona por ela por meio do único contato: a voz, sem saber sua real condição. Foi exibida no horário das 19 horas, em meados de julho a setembro de 1963, sem muito sucesso, mas seu registro é dado por seu valor histórico.

A telenovela diária se tornou popular em 1965, com a estréia de *O Direito de Nascer,* do cubano Félix Caignet, adaptada por Teixeira Filho e Talma de Oliveira, com direção de Lima Duarte e José Parisi, transmitida pela TV Tupi no horário das 21 horas e com uma expressiva audiência. Durante oito meses, encantou o telespectador de São Paulo e do Rio de Janeiro, com a história de Maria Helena (Nathália Thimberg) mãe solteira na sociedade moralista de Cuba do início do século. Seu filho é ameaçado pelo pai tirano, Dom Rafael (Elísio Albuquerque), que

não aceita o neto bastardo. Dolores (Isaura Bruno) empregada da família foge levando a criança. Com outro nome e em outra cidade, ela cria e educa Albertinho (Amilton Fernandes) que se forma em medicina. O neto bastardo salva seu avô Dom Rafael e acaba se casando com Isabel Cristina (Guy Loup). Essa telenovela foi um marco na evolução da telenovela no Brasil.

Depois da telenovela *Direito de Nascer*, a telenovela se afirmou, afastando-se do gênero melodramático. A primeira telenovela a romper com esse gênero melodramático foi *Beto Rockfeller*, de Bráulio Pedroso, que foi ao ar pela TV Tupi às 20 horas de 4 de novembro de 1968 a 30 de novembro de 1969, com direção de Lima Duarte. No elenco: Luís Gustavo, Irene Ravache, Bete Mendes e Plínio Marcos. Essa telenovela incorporou a realidade como cenário e pano de fundo. Foi colocada em sua trama situação do dia-a-dia próximas da realidade conhecida pelo telespectador, o uso de uma linguagem coloquial, personagens nem completamente bons e nem completamente maus e temas voltados para a ascensão social e a malandragem. A partir dessa telenovela, as seguintes colocaram em suas tramas, referências mais próximas da realidade brasileira, a saber:

- Os problemas do homem do campo e do interior foram abordados nas telenovelas *Pantanal, Renascer*, *Rei do Gado* e *Cabocla* de Benedito Ruy Barbosa, exibidas pela Rede Globo.
- O homossexualismo veio a ser abordado de uma maneira suave nas telenovelas, *A Próxima Vítima* de Silvio de Abreu, *Senhora do Destino* de Aguinaldo Silva, *Desejo de Mulher* de Euclydes Marinho e *América* de Glória Perez, exibidas pela Rede Globo.
- O preconceito racial entrou na trama das telenovelas e foi explorado na telenovela *A Próxima Vítima* de Silvio de Abreu.
- O sexo passou a ocupar, com plena liberdade, no horário das 19 horas, nas telenovelas *Quatro por Quatro, Uga Uga, Vira Lata* de Carlos Lombardi, exibidas pela Rede Globo.
- O amor entre pessoas de classe social diferente é freqüente nas tramas, das telenovelas *Belíssima* de Silvio de Abreu e *Alma Gêmea* de Walcyr Carrasco, exibidas pela Rede Globo.

A telenovela se desenrola em uma pluralidade dramática, isto é, várias células dramáticas, ligadas entre si. Cada pedaço dessas células tem seu próprio conflito, que, no decorrer da história, o autor vai resolvendo, dentro de uma sucessividade de ações. Essa sucessividade se desdobra em uma liberdade contínua e também na organização dos *plots.*

Para Doc Comparato (1983, p. 82), "plot é o dorso dramático da história, as ações organizadas em conexão, de modo que se suprimirmos ou deslocarmos qualquer uma delas, alteraremos o todo. Implica a idéia de causa e efeito, refere-se ao encadeamento dos acontecimentos segundo uma ordem desejada pelo autor. Uma cadeia de acontecimentos".

Ainda Doc Comparato (1983, p. 89), em sua obra *Roteiro para cinema e televisão*, os mais usuais na ficção televisiva são:

- **Plot de Amor** – um casal que se ama é separado por alguma razão, volta a se encontrar e tudo acaba bem.
- **Plot de Sucesso** – histórias de um homem que ambiciona o sucesso, com final feliz ou infeliz, de acordo com o gosto do autor.
- **Plot de Triângulo** – é o caso típico do triângulo amoroso.
- **Plot de Volta** – filho pródigo volta à casa paterna, marido que volta da viagem, etc.
- **Plot de Vingança** – um crime (ou injustiça) foi cometido e o herói faz justiça pelas próprias mãos ou vai à busca da verdade.
- **Plot de Família** – mostra a relação entre famílias ou grupos que de alguma forma estão ligados.
- **Plot de Sacrifício** – um herói que se sacrifica por alguém ou por uma causa.
- **Plot de Cinderela** – é a metamorfose de um personagem de acordo com os padrões sociais vigentes.
- **Plot de Conversão** – converter um bandido em herói, uma sociedade injusta em justa, etc.

As telenovelas nunca contêm apenas um desses *plots*. Sendo histórias de *multiplot,* tratam sempre de três, quatro ou de todos ao mesmo tempo.

A linguagem da telenovela é simples, possibilitando ao telespectador acompanhá-la, sem maior esforço de entendimento. O ritmo é acelerado, baseia-se na ação, por isso é uma narrativa de ação. Em decorrência da pluralidade dramática, a telenovela tem um número ilimitado de personagens.

O sucesso da telenovela em relação ao telespectador deve-se à proximidade entre a realidade e a ficção. Sua trama envolve-o em um processo de relação íntima entre as situações vividas pelos personagens dentro da ficção com o real e ao mesmo tempo trabalha na mente do telespectador seus sonhos e desejos. A construção do personagem dentro da teledramaturgia é elaborada por hábitos rotineiros do dia-a-dia, e ao ver essa situação sendo vivenciada e representada pelo personagem, o telespectador cria um elo de intimidade e integra em sua vida durante a exibição da telenovela, com isto, a ficção precisa do toque da objetividade para que toda interpretação seja possível e cabível para o autor e o telespectador.

A telenovela é muito mais que um produto de consumo, faz parte do espaço social e cultural das pessoas. Suas tramas envolvem o público, e, muitas vezes, em um nível de audiência que causa uma certa mobilização por parte da população do país. Lembramos o sucesso da telenovela *Vale Tudo* de Gilberto Braga, exibida pela Rede Globo em 1988, em que ocorreram apostas pelo Brasil afora, sobre quem seria o assassino da megera Odete Roithman (Beatriz Segal).

A telenovela tem uma relação de contato com o público, por meio da imagem, provocando e, ao mesmo tempo, seduzindo os telespectadores com lugares maravilhosos. O cenário externo da telenovela torna-se um laço para o turismo e tem a função de estratégia, de impressão. Por exemplo, a região do Pantanal, vista na telenovela *Pantanal,* exibida pela Rede Manchete em 1990*,* a região do Araguaia; em *O Rei do Gado,* exibida pela Rede *Globo* em 1997, ambas de Benedito Ruy Barbosa. E o litoral do Ceará, mostrado na telenovela *Tropicaliente* de Walter Negrão, exibida pela Rede Globo em 1994, desenvolvendo no telespectador o

imaginário e transportando-o a um mundo totalmente diferente do seu. Com isto, o autor usa o cenário como forma de *merchandising* e, ao mesmo tempo, para divulgação e/ou insinuação ao turismo dentro do Brasil e também um cartão-postal de peso no exterior.

Com o surgimento da Rede Globo, em 1965, a telenovela se revelou um grande sucesso, pois os recursos sofisticados e a produção cuidadosa fizeram do gênero, um dos fenômenos singulares da televisão brasileira. A Globo dominou o mercado e hoje é líder de audiência. Suas telenovelas conquistaram, com o passar do tempo, uma forma de apresentação ainda não substituível.

As primeiras telenovelas produzidas pela Rede Globo ficaram a cargo da cubana Glória Magadan. São elas: *O Sheik de Agadir* em 1966, *A Rainha Louca* em 1967*, Eu Compro Essa Mulher* em 1966 *A Sombra de Rebeca* em 1967, com enredos melodramáticos, ambientados em terras estrangeiras, com personagens maniqueístas em meio a intrigas românticas, no estilo capa e espada. Com a saída de Glória Magadan, a Globo abre espaço para a entrada de autores como Janete Clair, Dias Gomes, Walter G. Durst, Lauro César Muniz, Gilberto Braga, Benedito Ruy Barbosa e Walter Negrão. Esses autores trouxeram novas temáticas e acabaram com os enredos melodramáticos e introduziram temas voltados para a realidade brasileira.

Em 1995, a Globo construiu um estúdio e uma cidade cenográfica para suas produções em Jacarepaguá no Rio de Janeiro. Também adquiriu vários aparelhos de última geração, para que suas telenovelas fossem produzidas com uma dimensão cinematográfica, semelhante às realizações holywoodianas. Transformou-se em produto de exportação para América Latina, Portugal e outros países da Europa. Possibilitou a concorrência entre todas as emissoras produtoras de telenovelas como: SBT, Record e Bandeirante.

Especificaremos o formato televisivo em questão: minissérie e seriado em relação às suas diferenças.

1.1 – MINISSÉRIE E SERIADO

Ao longo do tempo, os autores perceberam que a história desmembrada poderia ser aproveitada para outros formatos, como os seriados e as minisséries. Isso foi uma evolução na linguagem televisiva, uma adequação ao tempo e aos novos comportamentos. Relacionando a esses formatos, consideramos diferenças importantes entre o que é um seriado e o que é uma minissérie.

Para Anna Maria Balogh (2002, p.104), “nos primórdios da produção em série, tais programas geralmente ocorriam uma ou duas vezes por semana e costumavam chamar-se seriados. Com o advento da TV por assinatura, no entanto, criou-se um verdadeiro carnaval com esses rituais de recepção antigos e os programas são constantemente deslocados em termos de suas grades horárias (e conseqüentemente seus públicos-alvos) e sua freqüência de exibição original, etc., e tudo passa a ser designado, preferencialmente sob a rubrica genérica de séries”.

Seriado é uma produção estruturada em vários episódios com começo, meio e fim, não obedece a uma seqüência em sua exibição. Cada episódio corresponde a um conto, com uma unidade dramática e personagens fixos. Os personagens são definidos físicos, psicológicos e sociais, desde o primeiro episódio. Essas características são mantidas toda semana, a cada novo episódio.

Para Renata Pallottini (1998, p.49), “o primeiro episódio de um seriado é, portanto capital; nele se deve apresentar clara e eficientemente todos os personagens principais, identificá-los, dizer o que são e como são; mostrar suas relações com os demais, seu modo de ser, suas crenças, seus desejos, seus objetivos de vida, o estágio em que estão. Deve-se dar a situação básica da comunidade ou do grupo que se quer tratar e, provavelmente, o problema inicial que deu origem ao estado atual de vida de todos”.

O seriado *A Grande Família*, estreou na Rede Globo em 1972 e permaneceu até 1976, com grande sucesso na época. Em 2001, a emissora produz, novamente, com novo cenário, diretor, autores e elenco. O acontecimento inicial que deu a origem ao seriado foi apresentação da família e seus problemas cotidianos com tom

de humor. O primeiro episódio mostrava claramente isso e a luta constante do patriarca Lineu (Marco Nanini) para manter essa família. A partir desse episódio, o telespectador é induzido a assistir aos novos episódios que sempre terão algo a ver com o primeiro.

Um dos seriados de maior sucesso na Rede Globo foi *Malu* Mulher, exibido entre os anos de 1979 e 1981, com Regina Duarte no papel de uma socióloga da classe média. Esse seriado teve uma importância na época, pois em cada episódio, era colocada questão relacionada à condição da mulher brasileira, mostrando as dificuldades por ela enfrentada em seu cotidiano. O primeiro episódio abordou o processo de separação de Malu, após 13 anos de casamento. Cinco personagens fixos estavam no centro da trama: além de Malu, Pedro Henrique (Denis Carvalho), o ex-marido, a filha Elisa (Narjara Turetta) e os pais de Malu, Gabriel (Antônio Petrin) e Elza (Sônia Guedes). O seriado abordou temas como virgindade, aborto, orgasmo e métodos anticoncepcionais, considerados tabus na época de sua exibição.

Hoje em dia, há poucos seriados na televisão, os principais são: A *Grande Família,* com Marco Nanini e Marieta Severo, *A Diarista,* com Cláudia Rodrigues e *Carga Pesada*, com Antônio Fagundes e Stênio Garcia exibidos pela Rede Globo. Na Record, o seriado A *Avassaladora,* com Vanessa Loes, tendo 22 episódios – cada um deles apresenta situações comuns entre homem e mulher no dia-a-dia. Não podemos esquecer os seriados famosos da Rede Globo: *Plantão de Polícia* de Aguinaldo Silva, *Amizade Colorida* de Bráulio Pedroso, *Armação Ilimitada* de Antônio Calmon, *Ciranda, Cirandinha* de Domingos de Oliveira e *A Justiceira* de Antônio Calmon. E também os seriados americanos: *A Feiticeira, Casal 20, Sex & The City, Seinfeld, A Ilha da Fantasia, Dallas, Will & Grace e Lost,* com uma narrativa simples, previsíveis e repetitivos.

O seriado se caracteriza por uma narrativa seriada, tendo em vista que os episódios são independentes. O telespectador faz sua leitura de acordo com seu conhecimento acumulado sobre o mesmo. Devemos ressaltar a importância do primeiro episódio do seriado, pois ele definirá o eixo dramático (conflitos, espaço,

tempo e personagem) e auxiliará o telespectador a fazer sua leitura e a continuidade do seriado.

Já a **minissérie** é um tipo de ficção que começa a ser gravada com a trama toda escrita e fechada, em torno de 50 capítulos. Considerando uma obra fechada, ou seja, sua trama e seu desenlace já estão prontos no momento de sua exibição. Não há possibilidade de modificações durante sua apresentação, como ocorre na telenovela. Tendo em vista que a telenovela é uma obra aberta, isto é, pode se alterada durante sua realização.

Ainda Pallottini (1998, p.29), “a minissérie desenvolve, na verdade, uma trama básica, à qual se acrescenta incidentes menores. A minissérie procura se conter num plot, num conflito básico, numa linha central de ação bem-definida, não comportando a diversidade de linhas de ação da telenovela, às vezes são consolidadas depois que ela já está em andamento”.

A minissérie possui uma trama central, sobre a qual é construído um conflito básico, um *plot,* dentro de uma linha central de ação e os diálogos são essenciais. Não há subtramas e nem *merchandising* político, social e comercial, como na telenovela. Seus temas são relacionados às adaptações de obras literárias, às biografias romanceadas de grandes personalidades, história do Brasil, aspectos da sociedade contemporânea e temática regional retratando os aspectos do sertão nordestino e do pampa gaúcho.

A primeira minissérie apresentada pela Rede Globo foi *Lampião e Maria Bonita*, com Tânia Alves e Nelson Xavier nos papéis principais, em 1982, baseada na vida do mais famoso cangaceiro do Brasil, escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato, direção de Paulo Afonso Grisolli. Premiada com a medalha de ouro no Festival Internacional de Cinema e TV de Nova York em 1983, a minissérie foi vendida para a Guatemala, Irlanda, Peru, Portugal e Uruguai. Desde *Lampião e Maria Bonita*, a Globo vem se aperfeiçoando em sua produção de minissérie, tais como: *Bandidos da Falange* de Aguinaldo Silva e Doc Comparato*, Rabo de Saia* de Walter G. Durst e *Quem Ama Não Mata* de Euclydes Marinho, etc.

Segundo Júlio Lobo (1997, p.79), “se as telenovelas mantêm uma estreita relação com o cotidiano, fazendo com que o tempo real das grandes datas e acontecimentos tornem-se parte do ambiente ficcional, pode-se pensar, numa outra dimensão, as minisséries em sua relação com os acontecimentos políticos vividos pelo país”.

Em 1986, a Globo produziu minissérie sobre os momentos de nítida ruptura política e/ou social de nosso país nas minisséries *Anos Dourados* (período histórico do Brasil na era JK) *e Anos Rebeldes* (Brasil dos anos de 1960) de Gilberto Braga. A partir de 1998, as tramas são voltadas para as adaptações de obras literárias de autores renomados de nossa literatura, com grandes sucessos, por exemplo, *Grande Sertão Veredas* de Guimarães Rosa, adaptação de Walter George Durst com direção de Walter Avancini, Primo *Basílio* de Eça de Queirós, adaptação de Gilberto Braga com direção de Daniel Filho, *Dona Flor e seus Dois Maridos* de Jorge Amado, adaptação de Dias Gomes com direção de Mauro Mendonça Filho e *Hilda Furação* de Roberto Drummond, adaptação de Glória Perez com direção de Wolf Maia. Recentemente, uma nova temática entrou nas tramas das minisséries que são a vida de uma personalidade marcante na história do Brasil, como *Chiquinha Gonzaga,* escrita por Lauro César Muniz com Regina Duarte no papel principal, com essa minissérie o autor aproveitou para divulgar a obra musical e a vida atribulada de Chiquinha Gonzaga, e a história da vida e política de Juscelino Kubitschek*,* escrita por Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, dirigida por Denis Carvalho.

A minissérie e o seriado têm como formato mais refinado com uma qualidade técnica e conteúdos mais sofisticados. Em resumo, as minisséries e os seriados se revelam em formato diferenciado das telenovelas em relação à temática e à estrutura.

Entretanto, a presença do amor na telenovela, determina as aspirações e as relações entre os personagens, em busca de suas felicidades.

1.2– A PRESENÇA DO AMOR NA TELENOVELA

Neste capítulo, limitaremos a tratar do amor dentro da telenovela, mas antes uma definição de amor de Platão, para elucidar esse enigma.

No diálogo *O Banquete* de Platão, a sacerdotisa Diotima ensina para Sócrates o que é o amor:

" – O que é Eros?

- Um gênio (daimon), um grande gênio, caro Sócrates: pois tudo o que é gênio medeia entre deus e o ser mortal.

- E que poder possui o gênio?

A ele cabe interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses; a uns as orações e os sacrifícios; a outros, os mandamentos e as recompensas das preces. Seu lugar é entre os dois, e por isso preenche o vazio que há entre uns e outros. É o liame que une o Todo a si mesmo " (PLATÃO, 1970, p. 100).

O amor na trama da telenovela é conduzido por histórias protagonizadas por um casal. Essas histórias são tratadas desde o primeiro encontro dos amantes e das dificuldades nas quais eles esbarram para se juntar. O amor é o ingrediente romântico dentro da trama da telenovela como obstáculos, triângulos amorosos, ruptura com a ordem social e sonhos de ascensão. Tudo gira em torno de casos amorosos difíceis e impossíveis, gerando as ações dentro da trama da telenovela e ao mesmo tempo pode ser visto como uma textura do formato da telenovela. Por exemplo: Na telenovela, *Belíssima de* Silvio de Abreu, exibida pela Rede Globo*,* no horário das 21 horas em 2006, os personagens de Júlia (Glória Pires*) e* Nikos (Tony Ramos*)* representaram a ruptura com a ordem social. Em *Cobras e Largatos* de João Emanuel, exibida pela Rede Globo, em 2006, no horário das 19 horas, o triângulo amoroso era representado pelos personagens de Duda (Daniel de Oliveira), Estevão (Henri Castelli) e Bel (Mariana Ximenes). *Em Anjo Mau,* escrita por Maria

Adelaide Amaral*,* exibida pela Rede Globo no horário das 18 horas em 1997, o personagem Nice (Glória Pires), a babá que faz de tudo para se casar com o irmão da patroa Rodrigo Medeiros (Kadu Moliterno), representou o amor como ascensão social. O amor ainda é o grande tema na trama da telenovela, é o modelo de identificação para o telespectador, provocando simpatia, desejo, sonho, aspirações (consciente ou inconsciente), transformando-se em algo idealizado em busca de uma prática.

Segundo André Lázaro (1996, p. 77), "amor é também reconhecido como substância percebida pela interioridade do eu em seu trato com os outros e consigo mesmo, uma inquietação injustificada e persistente. Por meio do amor inscreve-se na parte mais secreta do sujeito uma dimensão de verdade que pode ser gozada no e com o próprio corpo. O amor é uma verdade sensível".

Para Jurandir Costa (1998, p.13), "o amor é um sentimento universal e natural, presente em todas as épocas e culturas. O amor é um sentimento surdo à voz da razão e incontrolável pela força da vontade. O amor é a condição *sine qua non* da máxima felicidade a que podemos aspirar".

Na telenovela, o amor é a forma de manter o equilíbrio dentro da história. Para romper esse equilíbrio, o autor coloca uma espécie de jogo como obstáculos, ciúmes, pais intratáveis, pobreza, riqueza e mal-entendidos, os quais formarão os problemas, para que o amor possa resolvê-los. O amor tem toda plenitude dentro da telenovela como forma de integração entre o imaginário e o real.

Para Nathaniel Branden (1982, p. 44), "nas telenovelas, o curso das vidas dos personagens era determinado por um objetivo escolhido, o qual perseguiam, ao longo de uma série de grandes problemas a serem resolvidos, obstáculos a serem superados. O personagem devia resolver seus conflitos, entre os valores e os objetivos, por meio de uma série de acontecimentos coerentes e integrados, que chegavam ao clímax de uma solução final".

Na telenovela *Alma Gêmea,* de Walcyr Carrasco, exibida pela Rede Globo no horário das 18 horas em 2005. O personagem Rafael (Eduardo Moscovis), bom

moço, bonito, forte e popular, apaixonada por Serena (Priscila Fantini), bonita, simples e despachada. Os dois lutaram com sérias dificuldades dentro da trama para viverem um grande romance. Em *O Rei do Gado* de Benedito Ruy Barbosa, pela Rede Globo no horário das 21 horas apresentada em 1997. Luana (Patrícia Pilar) moça simples, singela, envolve-se com o patrão Bruno Mezenga (Antônio Fagundes), homem rico, dono de fazenda, pai de dois filhos, enfrentou duras adversidades, para assumir seu romance com Luana.

Segundo Cristina Costa (2000, p. 17), "na estrutura de toda telenovela: o obstáculo. E da mesma forma como o conhecemos: a de uma separação que, ao mesmo tempo em que interdita, intensifica o desejo".

Observamos que, o par romântico dessas telenovelas, não foge aos padrões normais. A moça romântica sonha encontrar um príncipe encantado, que se apaixone por ela. Mas nem tudo são flores, os dois no decorrer da história sofrem perseguições, enfrentam obstáculos, e no final tudo se resolve, em favor do amor: felizes para sempre...

Para Silvia Oroz (1999, p.49), "na cultura ocidental, o amor permite alcançar-se o perdão divino e produz uma purificação celestial na terra. Isto o converte num valor universal, além das diferenças culturais e das classes sociais. Quem ama vale mais, por isto quem ama é bom. Esta é a maneira com que o amor permite ao pobre ser rico. A colocação judaico-cristã do amor ajuda a dar sentido à mediocridade da vida diária e faz com que as pessoas se sintam heróis de alguma coisa".

Na telenovela, encontramos dois tipos de amor dentro da trama. No primeiro, é o amor homem-mulher, relacionado ao casamento. No último capítulo da telenovela *Belíssima*, Júlia (Glória Pires) parte para a Grécia em busca de seu amado Nikos (Tony Ramos) casando-se, e com isto, o amor chega pelo caminho do bem na figura do casamento dos dois personagens. No segundo, o amor é representado pelo sacrifício, em prol do bem-estar de um filho ou como ascensão social. Na telenovela *Por Amor* de Manoel Carlos, exibida em 1997 no horário das 21 horas, Helena (Regina Duarte) e sua filha Maria Eduarda (Gabriela Duarte) ficam grávidas e dão a luz no mesmo dia. Maria Eduarda perde o bebê e não poderá ter

mais filho. Helena, sem que a filha saiba da morte da criança, dá seu filho para a filha criar. Em *Direito de Amar* de Walter Negrão exibida pela Rede Globo em 1987 no horário das 18 horas, Rosália Medeiros (Glória Pires) se casa com o temível Francisco de Monserrat (Carlos Vereza) para liquidar as dívidas de seu pai Augusto Medeiros (Edney Giovenazzi) com o senhor Monserrat e com isto sacrifica o seu amor por Adriano (Lauro Corona), médico e filho do Senhor de Monserrat.

Na telenovela, o amor ocupa o centro de todas as representações na vida dos personagens, como um atributo essencial da felicidade. Algo que na vida real preenche apenas uma determinada parcela da vivência e na telenovela um destaque permanente por meio de sua trama.

Notamos que a ficção é similar à realidade, ou seja, a busca de felicidade é fundamental para a vida dos personagens e dos seres humanos. Há uma identificação do mundo fictício com o mundo real, por meio da realidade do telespectador, dentro da utopia dessa busca da felicidade, em que tudo acontece na vida real e nem sempre realizamos o que almejamos ou o que idealizamos para a felicidade.

Naturalmente, nossa vida pode estar em nossas próprias mãos, nosso destino pode ser por nós moldado e nossa escolha é fator supremo de nossa existência. Portanto, verificamos que a estrutura ficcional é semelhante aos contos de fada, correspondendo a uma realidade simbólica, em que a eterna busca da felicidade vai predominar.

Para Artur Távola (1996, p.46), “a outra causa do sucesso da telenovela é a de ser o espaço no qual, apesar do drama, a angústia está suprimida. Funciona como o jardim numa casa: intervalo na angústia, pausa na amizade, espaço destinado à trégua existencial. E, com efeito! A ordem das plantas, a calma, a natureza domada, espaço de paz, frutos, flores, aves, confidências. Por isso, os jardins são tão desejados”.

Por que há quase duas décadas, não surgem telenovelas mais douradoras? Acreditamos que, na verdade, essa repetição diária de emoção, injetada em doses

homeopáticas, depois de um determinado tempo, acaba cansando. Não o fato de deixar de sentir emoção, mas o de ver essas emoções, sendo repetidas diariamente, pelos mesmos personagens, envolvendo a mesma trama.

Em função disso, a telenovela tem um tempo de vida mais ou menos predeterminado. A angústia que Távola não admite existir acabaria por aparecer, caso o tempo de apresentação da telenovela excedesse à capacidade de resistência do telespectador. A angústia e a ansiedade se fariam presentes, na medida em que, as emoções se repetissem, não vislumbrando possibilidade de perceber o término da trama, dentro de um determinado tempo.

Questiona-se, se o gênero da telenovela está acabando, uma vez que a temática não estaria associada ao público, e este público mais exigente em relação às histórias. Pode ser que as tramas passem por mudanças, pois ultimamente elas estão repetitivas e não chegam a ser original e também os autores sempre colocam em suas telenovelas os mesmos atores, fazendo os mesmos papéis. Novos autores vêm surgindo e ganhando terreno com Walcyr Carrasco (*Alma Gêmea*), João Emanuel (*Cobras e Largatos* exibidas pela Rede Globo no horário das 19horas em 2006), Bosco Brasil (*Bicho do Mato* exibido pela Record no horário das 19horas em 2006) e Thiago Santiago (*Prova de Amor* exibida pela Record no horário das 19 horas em 2006), mas a telenovela continua apesar de toda a mudança por ela enfrentada nesses 40 anos de existência, e ainda conserva as características do folhetim do século XIX. A telenovela tem uma força grande em nosso país, notamos o crescimento de produção de telenovela em outras emissoras como Record, SBT e Bandeirante, mas tão cedo não será esgotada, pois material ainda tem por um bom tempo.

Em contrapartida, o cansaço, ocasionado pelo passar do tempo, é liquidado quando, em seis meses, a telenovela acaba e surge outra, nos mesmos moldes, mas com um visual diferente. Uma casa nova, um cenário novo, uma outra trama, envolvendo personagens com outros nomes e outros atores, acabam por iniciar uma repetição das mesmas emoções, anteriormente sentidas e vividas, porém,

garantindo, nessa renovação, a ausência da angústia e da ansiedade, elementos opressores, os quais não seriam digeríveis pelo telespectador por muito tempo.

1.3– TELENOVELA ENQUANTO ESPAÇO SOCIAL E CULTURAL

Neste capítulo, discutiremos a noção de cultura e do espaço social, que a telenovela causa em seus telespectadores. Ela se tornou uma arte brasileira e popular, é um texto cultural que articula e produze emoção por meio da imagem televisiva. Entenderemos a noção de cultura e do espaço social como uma rede de significação dentro da trama da telenovela.

O que é cultura? Cultura é todo fazer humano que pode ser transmitido de geração em geração. A cultura é a soma de todas as realizações do homem.

Segundo Muniz Sodré (1989, p. 65), “cultura seria não apenas, um sistema de comportamento, mas também, o sistema da produção material ou o modo de produção econômico, pertinente a um grupo social”.

A cultura está presente em nossas vidas, nas obras materiais, criadas pela técnica para o conforto e bem-estar do homem, como padrões comportamentais, normas, leis, valores, costumes, linguagens, modos de pensar, agir, religiões, etc. Pela aquisição de elementos da cultura, o homem se socializa, torna-se membro de uma determinada comunidade, consciente de seus papéis.

A televisão é uma manifestação dessa cultura, com isso traduz a idéia de nação em sentimento e cotidianidade. Tem a função de seduzir, agradar ao telespectador. Para Dominique Wolton (1998, p. 157), “a televisão é um fator de identidade cultural e de integração social, devido à dupla condição de ser uma televisão assistida por todas as classes sociais e de ser um espelho da identidade nacional”.

Para Theodor Adorno (2002, p. 18), “o termo indústria cultural funciona como uma verdadeira indústria de produtos culturais, visando exclusivamente ao consumo. A indústria cultural vende mercadorias, mas, mais do que isso vende imagens do mundo e faz propaganda deste mundo tal qual ele é e para que ele assim

permaneça. A indústria cultural pode fazer o que quer da individualidade somente porque nela, e sempre, se reproduziu a íntima fratura da sociedade".

Desse modo, a televisão, enquanto indústria cultural, tem na telenovela seu principal bem da chamada cultura inserido em um contexto de mercado global. Portanto, a televisão se vincula no contexto social e cultural do brasileiro, participando ativamente no processo de construção de sua identidade individual e social. É nesse sentido apontado por Adorno que tomamos aqui o conceito de indústria cultural quando nos referimos à programação televisiva, e em especial a telenovela como um produto dessa indústria.

A telenovela é um produto cultural, pois cria hábitos e costumes junto das pessoas e passa a ter um espaço diário em suas vidas, como forma de comunicação, de informação e de divertimento, nesse processo de democratização e nos países em desenvolvimento é o meio mais influente. Isso, também, está diretamente relacionado com essa geração, a das imagens.

Além de tudo isso, o que é, em verdade, um produto cultural? Se a telenovela reproduz uma realidade ou tenta fazê-la (guardando-se os exageros e situações, que são capazes de existir nas telenovelas), e essa realidade corresponde, analogicamente, ao cotidiano brasileiro, então, ela pode ser considerada um produto cultural. No entanto, o produto cultural reproduz o que já acontece, sendo mero repetidor, com algumas pitadas de fantasia e situações bizarras. Se, no entanto, a telenovela cria um determinado produto e o mostra com fruto de uma necessidade de um processo cultural, então ela não poderá escapar de ser considerada um instrumento de manipulação, à medida que, estipula padrões, até então, não utilizados anteriormente. Ao quebrar tabu, e os tabus são problemas complexos, pois normalmente envolvem, sexualidade, racismo e outros. A telenovela está impondo atitudes as quais, provavelmente, não seriam tomadas, se não fossem exibidas na tela da TV. Novamente, instrumentaliza-se para alienar, isto é, apressar, impor, manipular atitudes, que se popularizam, devido ao alcance da televisão.

Para Maria Immacolata Lopes (2002, p. 52), "as telenovelas são os programas de maior audiência em toda a América Latina e sua importância cultural e

política cresce continuamente porque deixam de ser apenas programas de lazer, e se tornam um espaço cultural de intervenção para a discussão e a introdução de hábitos e valores".

A telenovela possibilita a abordagem de temas controversos, como homossexualismo e racismo, temas-tabus em qualquer sociedade, mas não escapa dos estereótipos e da criação de arquétipos, denotando tendenciosidade. Popularizar temas complexos, dentro de uma sociedade a qual não tem capacidade intelectual reflexiva se torna perigoso ou no mínimo, não causará grandes efeitos *a posteriori*, pois o povo só se importa com o que está passando no momento. Depois do fim da telenovela, a tendência é o esquecimento, reflexo social comum, no Brasil, e tem a ver com a cultura do capitalismo, o consumo exagerado, não é algo regional, mas sim com as influências econômicas – ter e não ser.

Na verdade, a real validade das telenovelas deveria ser medida, depois de terminadas. Passado algum tempo, dever-se-iam fazer levantamentos com a intenção de medir a continuidade do que foi questionado, durante o passar da telenovela. Se os resultados forem positivos, isto é, se o preconceito racial está diminuindo, ou se a discriminação aos homossexuais acabou, então se atestaria o verdadeiro papel daquela telenovela, que tratou daquele tema. Ao contrário, se os resultados forem nulos, a telenovela não passou de simples entretenimento e moda passageira. Enquanto isso não acontece, as telenovelas brasileiras continuarão sendo um meio confortável de viver-se emoções como: alegria, frustração, ódio, vingança, paixão, etc, sentado na poltrona da sala, identificando-se com algum personagem e sonhando com a possibilidade da vida transformar-se tão rápida e maravilhosamente, como na telenovela das 21 horas.

A telenovela constitui sua dimensão estética e transitória sob a forma de uma prática cultural presente no cotidiano de cada um. O telespectador intercambia o sistema simbólico do folhetim como o mundo vivido, transformando-o em produto, espetáculo, mercadoria, aquilo que em seu contexto de ocorrência é o ponto culminante de um processo que parte do telespectador e a ele retorna, sendo indissociável em sua vida. Esse mundo vivido é expresso nos personagens, nas

histórias, ou seja, um espaço de apreensão e conhecimento do imaginário coletivo. A telenovela é o ponto de interação e intersecção entre o ator e o público, dentro de um processo de retroalimentação de palavras, de sentimentos, de ações e reações e uma produção de significados, ela se integra no campo cultural, no cotidiano das pessoas em suas práticas culturais.

Caracterizada como produto latino-americano, as telenovelas se Espalharam por toda a América Latina com o advento da televisão. Os grandes produtores de telenovelas estão no México, Brasil e Venezuela**.** Não podemos esquecer que a Argentina, Chile e Colômbia, também as produzem.

Na América Latina, há consumidores cativos, um exemplo disto, sãos as audiências alcançadas pelas telenovelas brasileiras e mexicanas. Sua penetração nas vidas das pessoas é incontestável, e, conseqüentemente, transformadora de suas realidades.

A telenovela é um elo da realidade, ou seja, as realidades rurais e /ou urbana são apresentadas, como forma de cultura e identidade. Com isto, a telenovela possui uma capacidade de promover discussão sobre tema social.

Para Michèle & Mattelart (1989, p. 30), “a identidade nacional não é uma teoria, mas uma prática do tempo livre. Devemos tudo ao melodrama. A catarse maciça e as descargas emocionais que ele oferece a qualquer tipo de público organizam a compreensão da realidade. No melodrama se conjugam a impotência e a aspiração heróica de uma coletividade que não tem saídas públicas”.

Os autores consideram a questão da identidade nacional, enquanto memória narrativa de um povo, no qual o melodrama apresentou no cinema, no teatro, no folhetim e na televisão, fortalecendo o lado emocional desse povo.

As mensagens veiculadas nas telenovelas criam um diálogo e consolida crenças, comportamentos e estereótipos individuais e sociais, questionado nas pessoas uma semelhança entre o melodrama e a própria vida, a partir de uma identidade colocada nas cenas da telenovela. Em *Laços de Família*, de Manoel

Carlos, exibida pela Rede Globo no horário das 21 horas em 2001, o autor relatou o sofrimento do personagem Camila (Carolina Dieckmann) em relação à doença de leucemia, provocando uma grande comoção no telespectador e ao mesmo tempo foi responsável por uma bem-sucedida campanha em favor da doação de medula.

Nesse processo de identificação, o telespectador se reconhece no personagem com a doença, e há um sentido educativo para a população no tocante à prevenção ao câncer. Essa identificação com a mensagem apresentada na telenovela exige por parte do telespectador um reconhecimento de algo seu com a realidade, ou seja, uma realidade significativa com sua vida.

O real e o fictício são necessários para a condução da ação dramática, com isto, a telenovela adquire um papel de transformar a realidade e o imaginário do telespectador. Por outro lado, a telenovela estimula a discussão, a reflexão e a possível reelaboração dos discursos sociais já arraigados.

A recepção em relação ao telespectador pode ocorrer tanto na projeção positiva ou negativa diante de personagem ou da estrutura da narrativa da telenovela como um todo. Esse processo acontece sobre reconhecimento de comparação do telespectador daquilo que lhe é próprio e significativo.

Depende muito como as temáticas sociais são conduzidas dentro da trama da telenovela pela conscientização do autor/diretor, da escolha do ator e atriz que possuam uma imagem boa para o desenvolvimento da proposta, que servirá de pano de fundo para a construção ideal. Na telenovela *América*, de Glória Perez, exibida pela Rede Globo no horário das 21 horas em 2005, o personagem Jatobá (Marcos Frota) era um deficiente visual. O ator colocou tanta emoção no personagem que se tornou o ícone dos deficientes visuais. O telespectador se identifica assistindo ao desenrolar da trama, passando a acompanhar os capítulos como se fossem partes de sua vida.

Ainda Michèle & Mattelart (1989, p.76), “merchandising promove produtos de consumo, pode também promover serviços comunitários. Pode-se usá-lo, por exemplo, para ajudar a população a endereçar corretamente uma carta ou a adotar

novos hábitos de higiene. Pode servir a finalidades ecológicas, como a preservação da flora e da fauna, ou fazer propaganda de instituições de interesse público".

Como a telenovela retrata situações do cotidiano, os autores estão colocando em suas tramas *merchandising* social, abrindo discussões sobre tema e situações em que o telespectador possa debater temas que vão desde a educação ambiental até prevenção da AIDS, passando por reforma agrária, homossexualismo, drogas e deficiências físicas.

Na telenovela *Próxima Vítima* de Silvio de Abreu, exibida pela Rede Globo no horário das 21 horas em 1995, o autor utilizou a questão do preconceito racial, homossexualismo e drogas. Colocando os personagens, nessas situações para dar credibilidade à telenovela em relação ao telespectador, o qual visualiza dentro dessas situações, um mundo parecido com o seu.

Em *História de Amor* de Manoel Carlos, exibida pela Rede Globo no horário das 18 horas em 1996, o autor mostrou pelo personagem Assunção (Nuno Leal Maia), as desventuras de um deficiente físico e suas dificuldades pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro e o preconceito enfrentado pelo deficiente físico em seu dia-a-dia.

Em *O Clone* de Glória Perez, exibida pela Rede Globo no horário das 21 horas em 2002, a autora levantou a bandeira sobre drogas com o personagem Mel (Débora Falabella) e inseriu, nos capítulos, depoimentos de viciados, alertando a população sobre o uso das drogas.

Em *Senhora do Destino* de Aguinaldo Silva, exibida pela Rede Globo no horário das 21 horas em 2004, o autor trabalhou com delicadeza o lesbianismo dos personagens Jenifer (Bárbara Bruno) e Eleonora (Mylla Cristie). Magnífico esforço educativo para ensinar a população a conviver com as diferenças de gênero. A doença de Alzheimer do personagem Baronesa de Bonsucesso (Glória Menezes) serviu como preciosa fonte de informações para o telespectador a respeito dessa doença que pode ser tratada e não apenas considerada coisa de velho como acontecia até alguns anos, e ainda talvez aconteça junto das camadas da população

com menor acesso à informação. A corrupção na política, mostrada por intermédio do personagem Reginaldo (Eduardo Moscovis), soou como mais um alerta para os nossos políticos e os eleitores nas próximas eleições.

Em *O Rei do Gado* de Benedito Ruy Barbosa, o autor inseriu na trama da telenovela, o problema dos sem-terra e da reforma agrária. Com isto, ele colocou seu ponto de vista e principalmente, como testemunha ocular dos fatos, para registrar tudo isso dentro da narrativa da telenovela.

Ainda Sodré (1989, p.10), “todas essas campanhas são modos de avaliar a consciência dos sistemas discursivos das emissoras de televisão, quando elas chegam a um poder, como o que a Globo tem. É uma desculpa, pelo passado autoritário e pelo presente conivente”.

Acreditamos que o *merchandising* social possa provocar discussão sobre seu uso dentro da telenovela, e qual seria sua contribuição para a sociedade. Com isto, os temas abordados, deverão ser muito bem elaborado pelos autores, para não caírem nos estereótipos, tendo em vista que a duração da telenovela é efêmera e estes assuntos só terão vida durante a exibição da mesma. O importante é trazer esta discussão mais em geral e não só em um capítulo de uma telenovela.

Na América Latina, o termo “cultura popular” se refere às práticas culturais de diversas culturas subordinadas, em vez de referir-se à cultura de massa como nos Estados Unidos. Essas culturas subordinadas não se permitem a qualquer desenvolvimento autônomo ou alternativo e sua produção e consumo, bem como estrutura social que abarcam e a linguagem utilizada são reorganizadas a fim de torná-las receptivas à modernização capitalista.

Conflitos internos, a institucionalização do favor e a dependência exterior ainda permeiam o universo cultural dos povos da América Latina. O desejo de exercer suas identidades plenamente, porém, é o que dá sentido às suas existências. É evidente que os povos sonham com a possibilidade de ser o que são, sem dor.

Martin Barbero (2001, p. 230), explica que os meios de comunicação não podem ser pensados como mero problema de mercado e consumo, mas como o espaço decisivo no qual é possível definir o público e construir a democracia. Para ele, nesse empenho que os estudos culturais e os de comunicação dialogam uns com os outros.

A inter-relação que fazemos de tudo isso com a telenovela é de fácil compreensão. Hoje, o Brasil se transformou em produtor de bens simbólicos no contexto latino-americano, exportando telenovelas. As telenovelas brasileiras são exibidas no Japão, Rússia, China, Estados Unidos, Portugal e países da América Latina.

Podem ser vistas em quase toda sua dimensão cultural e com isto os telespectadores dos mais longínquos países ganham em comunicação e conhecimento. Assim, a mídia se transformou, até certo ponto, na grande mediadora e mediatizadora.

A exportação das telenovelas latino-americanas representa uma afirmação da identidade da região. Por exemplo, no México, a preocupação está no melodrama e com suas convenções para o tratamento das relações amorosas e sociais, abordando relevantes dados do contexto cultural do país.

Não consideramos meios de comunicação de massa apenas um instrumento limitador, mas entendemos que eles podem interagir nesse processo de renovações simbólicas e de afirmação de identidades de pessoas e de povos.

Ainda Michèle & Mattelart (1989, p.138), “a telenovela traz em si, dois objetivos fundamentais: o primeiro, em nível conjuntural, visa monopolizar a atenção do telespectador e o segundo, em nível estrutural, para atingir uma qualidade técnica cada vez mais apurada. Em relação ao primeiro ponto, afirmamos concretamente, que este faz parte da justificativa da existência da telenovela. Na verdade, este tipo de programa tem o seu público certo, que tradicionalmente acompanha todas as telenovelas ou a maioria delas, sejam elas boas (de grande aceitação popular) ou ruins (pouca ou nenhuma aceitação popular)”.

A qualidade de uma telenovela é dar consistência a dados estatísticos, que avaliem a popularidade da mesma. Terá uma relação, diretamente proporcional ao sucesso e o agrado do público a qual é dirigida. Quanto mais bem aceita pelo grande público, maior será o sucesso da telenovela. Isto na verdade, não significa qual a qualidade como telenovela, como o que venha a ser uma telenovela representada, por essa relação proporcional. Essa medida qualitativa é, extremamente relativa, pois o sucesso não é diretamente proporcional à qualidade técnica da telenovela. Isto nos conduz a dois pontos, os quais devem ser ressaltados. Um deles, diz respeito ao conceito de qualidade em relação à aceitação popular e o outro, em relação à forma técnica propriamente dita.

Outros critérios para avaliar a qualidade de uma telenovela, podem ser adotados, desde que sejam sempre baseados na reação do telespectador que assiste à telenovela, já que o objetivo principal, de quem realiza o trabalho é atingir o maior número de pessoas possíveis.

Em relação à questão da estrutura da telenovela. Em concreto, essa estrutura será montada, basicamente, sobre alguns fatores, tais como: uma história consistente; a necessidade de existir uma busca, consciente ou não, de um determinado resultado. Isto é, deverá haver um suspense, adiado eternamente até o capítulo final, ou na melhor das hipóteses, deverão existir pequenos jogos, nos quais a verdade não revelada seja demonstrada em seguida, para que surjam outras pequenas verdades; um elenco de atores, como pelo menos uma certa empatia (de vilão ou de herói) com o telespectador, e se tiver talento, tanto melhor; e principalmente, essas várias pequenas tramas e múltiplas personalidades, as quais compõem estruturalmente a telenovela, sejam amarradas com extrema habilidade, para que esta não perca, no todo a consistência necessária, a fim de não torná-la insípida e sem interesse.

Analisando especificamente a *Senhora do Destino* de Aguinaldo Silva, constatamos em nível conjuntural, a telenovela visou monopolizar a atenção do grande público no horário nobre. Afirmamos, concretamente, que esta é a própria justificativa da existência da telenovela. Na verdade, este tipo de programa tem seu

público certo, inercial até, que tradicionalmente acompanha todas as telenovelas sejam boas ou más.

A trama da telenovela narrou a trajetória do personagem Maria do Carmo, interpretada pela atriz Susana Vieira, que ficou vinculada por conexões e relações com a própria existência real, dentro de um processo de passividade pessoal, individual e subjetivo do personagem o qual projetou características gerais da alma humana e suas aflições, buscando identificação com os telespectadores.

Aguinaldo Silva deixou de lado o realismo fantástico para escrever uma telenovela realista, cujo tema central é a luta de uma mulher nordestina para encontrar sua filha que foi seqüestrada com poucos meses de vida. A história é dividida em duas fases, a primeira, ambientada em 1968 e relata a chegada de Maria do Carmo ao Rio de Janeiro, no contexto do AI-5. A segunda acontece nos anos 90.

A telenovela é o produto televisivo mais consumido no Brasil. O sucesso dela em relação ao telespectador deve-se às aproximações entre a realidade e ficção que ela estabelece. Em *Senhora do Destino*, os ambientes, os personagens e o enredo estavam em perfeita harmonia com o nosso dia-a-dia.

Nazaré (Renata Sorrah) representou o mal, ou seja, aquele tipo de gente que, para sobreviver, precisa levar vantagem, matar, corromper e roubar. Essa representação está presente no inconsciente coletivo, pois a agressividade de Nazaré é comum a todos nós, mas é reprimida, o que nos torna seres socializados. Assim, cada cena em que aparecia esse personagem aguçou nos telespectadores uma química provocando desejos reprimidos, gerando um interessante contraste de identificação e estranhamento que cativou o telespectador.

A discussão sobre a homossexualidade feminina entrou na trama com delicadeza, mas a intenção do autor era levantar discussões e chamar a atenção para o preconceito e também para promover convívio harmonioso com as diferenças. Sentimento de nacionalismo, também, aflorou na telenovela. Os núcleos de personagem apresentaram diferentes extratos sociais do Brasil e com isto, o

autor colocou na boca de seus personagens o *slogan* "*lugar de brasileiro é no Brasil*", chamando a atenção dos telespectadores para uma conscientização de ser brasileiro e não ter vergonha de seu país e sim orgulho.

A trama teve críticas sobre corrupção política, gravidez na adolescência, Mal de Alzheimer, violência doméstica. Essa combinação multitemática encaixou-se bem e atraiu a atenção do telespectador, despertando-lhe questionamentos críticos em relação a esse problema que compõem a pauta da atualidade.

A temática dessa telenovela teve como espinha dorsal à família colocada como referência de tudo e fortemente caracterizada em uma estrutura matriarcal. O personagem Giovanni (José Wilker) foi uma espécie de patriarca quixotesco, além de exercer o papel do masculino, do pai, representou, também, o elo com a comunidade, fortemente ligado aos seus desejos e desígnios. Aliás, José Wilker fez um bicheiro totalmente diferente, romântico, generoso e um ótimo pai. Um patriarca com contornos de caricatura sim, mas que exerceu sua função de líder.

A telenovela acompanha a dinâmica do momento pelo qual a sociedade vivencia, inserida no contexto dos membros de uma comunidade ou de uma sociedade. Com isto, ela se torna expressão de uma cultura, parte da identidade de um país.

1.4– A MICROESTRUTURA DA TELENOVELA: O CAPÍTULO

Dentro da estrutura da telenovela, o importante é a composição dos capítulos. Mas o que é afinal um capítulo de telenovela? O capítulo é seu elemento chave e serve para dar movimento a história por intermédio dos personagens.

"Num capítulo de telenovela, sempre deve haver algo que mova os acontecimentos, seja esse algo um personagem, um fato, uma circunstância" (PALLOTTINI, 1998, P.85).

Para um capítulo de telenovela ter interesse e motivar a audiência, ele precisa de ação. Ação é uma transformação vivida pelos personagens durante o percurso da história. Ela deve ser entendida no capítulo como os motivos que levam ao

personagem a fazer algo, as emoções envolvidas pelos personagens, os conflitos e suas resoluções e as conseqüências dos fatos. Visualizamos tudo isso no capítulo de uma telenovela por meio de uma situação envolvendo um personagem.

"Ação é o conjunto de acontecimentos ligados entre si por conflitos que vão sendo solucionados por meio de uma história, até o desfecho final" (COMPARATO, 1983, p. 75).

Na telenovela *Alma Gêmea* de Walcyr Carrasco, o personagem Cristina (Flávia Alessandra) confessa para seu amado Rafael (Eduardo Moscovis) que mentiu sobre sua gravidez. Isso modificou a situação da história. Portanto, isso é a ação.

É indispensável para que um capítulo seja interessante em uma telenovela, algo aconteça, ou seja, uma situação a provocar uma mudança na história, levando a uma tensão. Na telenovela *Belíssima* de Silvio de Abreu, o autor colocou uma revelação por intermédio do personagem Bia Falcão (Fernanda Montenegro) que Vitória (Cláudia Abreu) assassinara um homem. Essa tensão foi necessária dentro do capítulo para o telespectador saber do passado do personagem Vitória e o porquê ela praticou esse assassinato. Tudo isso é importante em um capítulo, pois assim justifica o percurso que o personagem seguirá pelas sucessivas situações dentro da história.

As mudanças existentes dentro de um capítulo se dão nas modificações que envolvam os protagonistas da história. Os protagonistas são os personagens os quais dão vida à trama. A base de um capítulo de uma telenovela é o percurso da ação. Os personagens são os que dão a base para a ação dramática da história e também referências para o telespectador.

O capítulo é dividido em trama e subtramas. Entendemos por trama o conjunto de fatos de uma história ou encadeamento dos capítulos conforme eles aparecem organizados dentro da mesma A subtrama está relacionada com os núcleos dos personagens, com os cenários, com dependências de uma casa ou de uma rua. Esses elementos são fundamentais para os personagens desenvolverem a

ação. Na telenovela *Alma Gêmea* de Walcyr Carrasco, a trama principal gira em torno da reencarnação de Luna em Serena. Essa história aparece em todos os capítulos da telenovela envolvendo o personagem Rafael. A subtrama de *Alma Gêmea* se desenvolve na pensão, no sítio, na loja de Rosa, no restaurante, na igreja, na delegacia, na boate, no consultório médico e no hospital. O autor possibilitou a evolução da história por meio da subtrama nos capítulos, para o telespectador acompanhar sem perder o fio condutor da trama principal. A trama e a subtrama em cada um dos capítulos de uma telenovela é importante para o desenvolvimento do enredo da história.

Outro elemento importante dentro do capítulo é o gancho, ele amarra e mantém a atenção do telespectador para assistir ao capítulo do dia seguinte. O gancho é o condutor da história, seja ele principal ou secundário, o importante é trazer novidade para a história e ao mesmo tempo atrair e prender a expectativa do telespectador para o desenvolvimento da história. Ele está no diálogo, em uma revelação, em um telegrama, em uma carta ou em uma notícia, tudo se resolverá no próximo capítulo. Portanto, o gancho é o clímax, ou seja, é uma das partes da trama que constitui o momento de maior tensão da história. Assim, o conflito se apresenta e soluciona dentro do mesmo capítulo.

"Gancho entre blocos exige mais suspense e tensão, pois é ele que separa a ficção da publicidade, havendo necessidade de criar maior impacto e maior envolvimento no público. O gancho que encerra o capítulo é o clássico, aquele que interrompe a ação, sugere perguntas, tensiona o público e cria projeções para o dia seguinte. É ele também que sintetiza o capítulo, dando sentido a muitas cenas que parecem sem grande significado e que assim permaneceria não fosse a cena final que as amarra" (COSTA, 2000, P.176).

O capítulo de uma telenovela é escrito no centro do papel: à direita – áudio (diálogo) à esquerda (imagem e a descrição da cena). Exemplificamos abaixo um modelo de capítulo da telenovela *74,5 – Uma onda no ar* de Eloy Araújo e Rose Calza e Chico de Assis, exibida pela Rede Manchete em 1994:

74,5 – Uma onda no ar – Capítulo – 20

Vídeo

Cena 1 – Abre sobre o corpo de Bia. Luísa e Miguel sem saberem o que aconteceu. Tentam reanimar Bia. Estão nervosos. Barco de Miguel.

Vídeo	*Áudio*
Câmera abre sobre o corpo de Bia. Deriva para Miguel e Luísa que a olham, estarrecidos. Detalha Bia inerte sobre um beliche. Miguel corre imediatamente para socorrê-la.	*Miguel – (assustado) Bia, Bia!* *Luísa – Ó, meu Deus! O que será que aconteceu com ela, Miguel? (Também se aproxima de Bia, chama) Bia???* *Miguel (Pega o rosto de Bia, dá palmadas para reanimá-la, tenso, insiste) Bia, fala, fala comigo, fala comigo!* *Luísa – Miguel... Será que ela está morta?* *Miguel (Reação)*

Vídeo

Câmera: Takes rápidos dos olhares de ambos que se cruzam.

Fonte: (ROSE CALZA, 1996, p.30)

Nesse capítulo há uma definição de tempo e espaço, ou seja, tudo acontece dentro de um barco, e o conflito serve de núcleo para situar a ação em um tempo determinado, em uma tarde ou durante o dia. A história é construída no interior de um barco, é uma subtrama. Os personagens são construídos em torno do diálogo, por sua vez o diálogo é a base da trama e por meio dele se tem a evolução da situação da história. Tudo é criado em cima de uma unidade dramática. Notamos

que esse pequeno capítulo tem uma estrutura de um conto, ou seja, tudo nasceu e resolveu em um único capítulo dentro de uma única ação.

Outro exemplo de modelo de capítulo é da telenovela *Belíssima* de Silvio de Abreu, exibido no dia 09/01/06 pela Rede Globo de Televisão:

Belíssima – Capítulo 55

Vídeo

Tudo se passa no quarto da casa de Katina. Narciso está sentado sobre a cama com uma carta na mão, quando entra Katina e se assusta com a carta.

Vídeo:

Katina começa a chorar na frente de seu filho Narciso.

Áudio

Katina – Narciso, esta carta é...?

Narciso – No dia que a senhora sumiu, voltei para o quarto da senhora para entender o que estava acontecendo e achei a carta. Deu uma dor no peito.

Katina – Você leu?

Narciso – Sim.

Áudio:

Katina – Que vergonha, meu filho.

Narciso – Não se preocupe, não contei pra ninguém.

Katina – Não sinto vergonha dos outros, e sim de você, meu filho.

Narciso – Vergonha de mim?

Katina – Você me perdoa, meu filho?

Vídeo: *Katina chora abraçando seu filho Narciso.*	*Áudio:* *Katina – Nunca foi minha intenção mentir.* *Narciso – Mama, não precisa me explicar, eu entendi tudo.* *Katina – Meu filho, seu pai não vai entender.* *Narciso – Tenta falar com ele, Mama.* *Katina – Vivo com seu pai há 40 anos, ele não vai entender. Você promete não falar sobre isso, meu filho.* *Narciso – Prometo, mas com o pai, a senhora tem que falar.*
Vídeo: *Katina olha para o espelho e começa a chorar.*	

Fonte: (www.globo.com/belissima. > acesso em 10.01.06)

Consideramos que esse capítulo é uma subtrama, no qual o conflito se deu por causa de uma carta. O diálogo desse capítulo é o que move a evolução da situação dramática da cena entre os personagens Katina e Narciso. Tudo se passa no quarto e o tempo é definido durante a conversa dos dois. A situação colocada nesse capítulo é precedente a estrutura do conto, ou seja, há uma unidade dramática, espaço, tempo e um número reduzido de personagens. A força desse capítulo está em prender o interesse do telespectador em relação à revelação do filho em contar para mãe que leu a carta e perdoa seu passado. Essa subtrama demandará para a evolução de um acontecimento dado, seu aparecimento se dará em outros capítulos até ser resolvida a revelação do conteúdo da carta para o marido de Katina. É interessante notar que cada grupo de capítulo configura em um conto, ou seja, cada capítulo tem sua unidade dramática dentro de um espaço, tempo e personagens. Nesse modo a telenovela apresenta em seus capítulos, uma série de pequenos contos.

Para tanto, faremos algumas observações sobre os estudos do conto maravilhoso de Vladimir Propp, para a compreensão do que será dito em seguida sobre a estrutura do conto nos capítulos da telenovela *Belíssima.*

CAPÍTULO 2- CONTO: UMA NARRATIVA (VLADIMIR PROPP)

Vladimir Propp (29/4/1895 – 22/8/1970) publicou *Morfologia do conto maravilhoso* em 1928. Essa obra influenciou diversos estudiosos em todo o mundo. Suas pesquisas se tornaram referência para autores importantes, como Claude Brémond e A J. Greimas. Propp demonstrava em suas obras um grande interesse pelos contos populares, em especial pelos contos folclóricos russos. Pesquisando tais contos, percebeu a semelhança entre contos oriundos de culturas e localizações geográficas distantes, ao redor do mundo. Buscou em suas pesquisas, desvendar os mecanismos por trás dessa profusão dos contos folclóricos. Publicou três livros: *Morfologia do conto maravilhoso* em 1928. Em 1946, *As raízes históricas do conto maravilhoso,* como coroamento de uma longa pesquisa empreendida pelo autor e em grande parte desenvolvida nos anos 30 e *As Transformações dos contos maravilhosos.* Para estabelecer o que é conto, Vladimir Propp (2003, p. 144), define como conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico*, qualquer desenrolar de ação que parte de uma malfeitoria ou de uma falta, e que passa por funções intermediárias para acabar em casamento ou em outras funções utilizadas como desfecho*. O autor faz uma descrição do conto segundo as partes que o constituem, partindo da análise das ações dos personagens. A essas ações, ele chama de funções, ou seja, função seria a ação de um personagem definida do ponto de vista de seu significado no desenrolar da intriga.

Propp identificou 31 funções dos personagens existentes nos contos maravilhosos, a saber:

1- Um dos membros da família afasta-se de casa (afastamento pode ser realizado por uma pessoa da geração dos adultos)
2- Ao herói impõe-se uma interdição (interdição, designada por).
3- A interdição é transgredida (uma nova personagem aparece neste momento no conto; pode-se qualifica-la de agressor do herói).
4- O agressor tenta obter informações (local onde se encontra objetos preciosos, etc).
5- O agressor recebe informações sobre a sua vítima.

6- O agressor tenta enganar a sua vítima para se apoderar dela ou dos seus bens (o agressor age utilizando outros meios enganosos ou violentos).

7- A vítima deixa-se enganar e ajuda assim o seu inimigo sem o saber (o herói deixa-se convencer pelo seu agressor).

8- O agressor faz mal a um dos membros da família ou prejudica-o (esta função é extremamente importante, porque é ela que dá ao conto o seu movimento).

9- A notícia da malfeitoria ou da falta é divulgada, dirige-se ao herói um pedido ou uma ordem; este é enviado em expedição ou deixa-se que parta de sua livre vontade (introdução do herói em cena).

10-O herói que demanda aceita ou decide agir (herói sai a procura da princesa).

11-O herói deixa a casa (a busca da princesa)

12-O herói passa por uma prova, um questionário, um ataque, etc., que o preparam para o recebimento de um objeto ou de um auxiliar mágico (o herói está a prova do doador).

13-O herói reage às ações do futuro doador (reação negativa ou positiva).

14-O objeto mágico é posto à disposição do herói (animais, águia, anel, etc).

15-O herói é transportado, conduzido ou levado perto do local onde se encontra o objetivo da sua demanda (deslocação no espaço entre dois reinos, viagem com um guia).

16-O herói e o seu agressor defrontam-se em combate (forma de luta).

17-O herói recebe uma marca (marca no corpo).

18-O agressor é vencido (vencido num combate).

19-A malfeitoria inicial ou a falta são reparadas (nesta altura que o conto atinge o auge).

20-O herói volta.

21-O herói é perseguido (o perseguidor voa em busca do herói).

22-O herói é socorrido.

23-O herói chega incógnito a sua casa ou a outro país.
24-Um falso herói faz valer pretensões falsas (os irmãos do herói fazem-se passar pelos conquistadores dos objetos trazidos pelo herói).
25-Propõe-se ao herói uma tarefa difícil (elemento importante no conto, ou seja, o herói tem que cumprir tarefas importantes)
26-A tarefa é cumprida.
27-O herói é reconhecido (graças à marca, ao estigma recebido (ferimento, estrela) ou graças a um objeto que lhe deram anel, lenço).
28-O falso herói ou o agressor, o mau, é desmascarado (o falso herói não consegue vencer o seu agressor).
29-O herói recebe uma nova aparência (graças à ação mágica do seu auxiliar).
30-O falso herói ou o agressor é punido (morte).
31-O herói casa-se e sobe ao trono (PROPP, 2003, 66).

Os elementos constantes, permanentes, do conto maravilhoso são as funções dos personagens, independentemente da maneira pela qual eles as executam. Essas funções formam as partes constituintes básicas do conto. O conto maravilhoso começa com uma situação inicial, a contextualizar o enredo. Enumeram-se os membros da família, cenário, etc. A situação inicial não é uma função, mas um elemento importante para que as funções se realizem.

As funções dos contos maravilhosos podem ser agrupadas de maneira lógica em esferas de ação. Tais esferas correspondem às funções que cada personagem realiza na narrativa. Não estão relacionadas aos personagens específicos de cada conto, mas às categorias de personagens do conto maravilhoso, ou então, ao papel desempenhado pelos personagens no enredo e ao conceito representados.

Propp identificou sete personagens, cada um em sua esfera de ação, as quais são:

1- Antagonista: compreende a malfeitoria, o combate e outras formas de luta contra o herói.
2- Doador: compreende e prepara a transmissão do objeto mágico para o herói. A maior parte das vezes na floresta, no campo, na estrada, na rua.
3- Princesa: compreende o cumprimento de tarefas difíceis.
4- Herói: compreende a partida para a demanda a reação às exigências do doador.
5- Auxiliar: compreende a deslocação do herói no espaço. É introduzido como prenda.
6- Mandante: compreende o envio do herói no momento de transição.
7- Falso Herói: compreende a partida para a demanda, a reação às exigências do doador, sempre negativo.

O mandante, o herói, o falso herói, a princesa fazem parte da situação inicial. Em relação ao falso herói, sabe-se dele pelo desenrolar do enredo da história. Propp considerou esta distribuição como a norma do conto. Porém há exceção, se não há doador no conto, seus modos de entrar em cena passam para o personagem seguinte, auxiliar. A situação inicial inclui o doador, o auxiliar e o agressor, antagonista do herói. Como essa situação começa com os membros da família, o agressor incluído na situação inicial torna-se parente do herói, ainda que seus atributos sejam de irmã, avó, bruxa, etc. Cada personagem pode ocupar uma ou várias esferas de ação ou vários personagens dividem uma única esfera de ação. Propp se interessou em determinar as ações e os personagens constantes dentro dos contos maravilhosos.

Propp elaborou um sistema metodológico para codificar qualquer conto. A representação de cada função por uma palavra ou por um símbolo permite comparar, de modo esquemático, a construção do conto. Vejamos:

$$\alpha \ A^1 B^2 C \uparrow H^2 J^1 K^1 \downarrow W^3$$

α - Situação final

A^1 Dano – rapto de um ser

B^2 Mediação – envio do herói

C Início da reação

↑ Partida do herói

H^2 Luta contra o malfeitor

J^1 O herói vence o combate

K^1 A vítima é libertada após a ação do herói

↓ Regresso do herói

W^3 O herói recebe recompensa.

Observando a descrição simplificada de cada símbolo, é possível entender que qualquer narrativa pode obedecer à ordem exposta pelo método de Propp. Identificamos essas funções descritas no texto abaixo:

> *"*A filha do rei era muito bela. Certo dia, um dragão raptou-a, levando-a para sua caverna. Desolado, o rei, já avançado em anos, recorre a um príncipe, generoso e forte e lhe delega a incumbência de libertar a filha. No dorso de impetuoso cavalo, sai o príncipe com pressa de resgatar a princesa. No caminho, uma velha maltrapilha, sentindo-se perdida, roga ao príncipe que a leve de volta para casa. Movido pela bondade do coração, ainda que angustiado pela pressa, o príncipe desvia-se do caminho e conduz a pobre velha ao lar. Eis que, ante os olhos surpresos do príncipe, a velha revela-se como uma bela fada de vestes transluzentes. Enaltecendo a generosidade do caráter do heróico cavaleiro, indica a caverna do dragão, presenteia-o com reluzente espada de ouro, advertindo-o de que somente com aquele instrumento conseguiria cortar a cabeça do dragão. Junto com a espada, a bondosa fada lhe dá uma ânfora de prata, cheia de uma poção capaz de torna-lo invisível. Seguindo as indicações da fada, o príncipe atravessa a floresta povoada de perigosas feras e, sem ser visto, penetra na caverna do dragão, decapitando-o com um só golpe de espada. Salva a princesa, o generoso cavaleiro devolve-a para o rei, que, reconhecido, dá-lhe a mão da princesa e faz dele seu sucessor " (JOSÉ FIORIN, 1990, p. 56).

α Situação inicial – o rei recorre a um príncipe para salvar sua filha de um dragão

A^1 rapto de uma princesa

B^2 O príncipe sai a procura da princesa

C Início da reação

↑ Partida do herói – o príncipe parte para resgatar a princesa

H^2Herói luta contra o malfeitor (dragão)

J^1 Vitória sobre o malfeitor em combate – herói derrota o dragão

K^1 A princesa é libertada

↓ Regresso do herói

W^3 O herói regressa com a princesa e casa-se com ela.

Esse esquema não aparece nas narrativas com essa simplicidade. Há possibilidade de uma dessas fases ficar pressuposta ou ocorra o encadeamento de várias seqüências. Todos os personagens da história são introduzidos pela situação inicial. O texto compreende o que demanda e a apresenta a vítima do agressor, ou seja, o rei apela para a generosidade do príncipe e lhe atribui um pedido. Como o príncipe é generoso aceita o pedido do rei. O herói adquire uma competência a qual não possuía por intermédio de seu doador, na história é a fada que lhe ensina o lugar da caverna e o presenteia com uma espada, portanto, ele adquire um saber e um poder para executar a ação. O príncipe mata o dragão e liberta a princesa da prisão. Na situação final, o rei recompensa o príncipe, dando-lhe a mão da princesa em casamento.

2.1 O CONTO COMO TOTALIDADE

Propp desmembrou qualquer texto segundo suas partes constituintes. Classifica cada desenvolvimento narrativo em um conto como sendo uma seqüência. Cada prejuízo, cada nova carência, gera uma seqüência no conto. Um conto pode compreender uma ou várias seqüências. Essas podem aparecer imediatamente uma após a outra ou entrelaçadas.

Em que condições essas seqüências compõem um conto? Propp indicou os casos de divisão que lhe parecem mais claro, a saber:

1- Quando todo conto se compõe de uma só seqüência.
2- Quando há duas seqüências, nas quais uma termina positiva e a outra negativa. Seqüência I – a madastra expulsa a enteada – Seqüência II – a madastra envia suas filhas. Elas voltam punidas.
3- Quando há três seqüências completas. Um dragão rapta uma jovem. Nas seqüências I e II, os irmãos partem a sua procura e ficam presos. Na seqüência III, o irmão mais novo liberta a jovem e os irmãos.
4- Quando no decorrer da primeira seqüência o objeto mágico é obtido e só é utilizado no decorrer da segunda seqüência. Seqüência I – os irmãos partem à procura de cavalos. Encontram-nos e voltam. Seqüência II – um dragão ameaça a princesa. Os irmãos partem. Alcançam seus objetivos graças aos cavalos.
5- Se, antes da reparação definitiva do mal causado, experimenta-se uma falta ou uma carência qualquer, que provoca nova busca, isto é, uma nova seqüência.
6- Quando a intriga gira em torno de dois danos cometidos ao mesmo tempo. Ex: A madrasta persegue e enfeitiça a enteada.
7- Quando se trata do desenrolar da ação com que deparamos quando enumeramos todas as funções. É a forma mais completa do conto.
8- Quando os heróis se separam diante de um marco.

Sabendo como se dividem as seqüências, desmembramos qualquer conto em suas partes constituintes:

1- Funções dos personagens (partes constituintes fundamentais).
2- Elementos de união e motivações.
3- Formas de entrada em cena dos personagens.
4- Elementos atributivos ou acessórios (hábitat e aparência dos personagens).

Essas quatro categorias não só determinam a construção do conto como também sua totalidade. Concluímos: o conto é uma narrativa breve, clara, direta, objetiva e compacta.

2.2- ATRIBUTOS DOS PERSONAGENS

Propp atribuiu aos personagens três atributos fundamentais:

- **Aparência e nomenclatura**: trata-se do nome, dos aspectos físicos e do figurino do personagem.
- **Particularidades de entrada de cena:** o modo como o personagem aparece na história, movimento, expressões, postura corporal e objetos que carrega consigo.
- **Hábitat:** cenário.

Os personagens são elementos fundamentais para a estrutura do conto. Tudo o que acontece no conto ocorre em função dos mesmos. Para Propp, o personagem é um elemento fundamental para o conto, mas não o mais importante. Para ele o mais importante, são os acontecimentos.

Propp conceitua a palavra morfologia como estudo das formas, e também define conto a partir do ponto de vista morfológico a todo desenvolvimento narrativo, o qual partindo de um dano ou uma carência e passando por funções intermediárias, termina com um casamento ou outras funções utilizadas como desenlace. A função final pode ser a recompensa, a obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano, o salvamento da perseguição.

A ação do personagem constitui o desenrolar da intriga, por sua vez a ação se organiza dentro da estrutura do conto. O personagem se define pelo segmento da ação de acordo com o ponto de vista de sua significação no desenvolvimento da intriga. O desenvolvimento da intriga estabelece um conhecimento relacionado um fato com sua causa final. Propp reconheceu como núcleo narrativo básico a jornada do herói que leva a reparação de um dano, coletivo ou individual, causado por um malfeitor.

A partir desse estudo, começam a desenvolver-se teorias sobre os estudos de Propp. Nos anos 60, os estudos de Claude Brémond em sua obra *Literatura e semiologia* e Algirdas Julien Greimas em *Semântica estrutural,* traçaram um estudo

sobre as formas de organizar os personagens e as ações dentro da estrutura da narrativa sobre o método de Propp.

Para Claude Brèmond (1972, 105), “a um só tempo, distinguimos o princípio que nos vai permitir separar a invariante da variável. A invariante é a função que este ou aquele acontecimento, vindo a produzir-se, preenche no decorrer do discurso narrativo; a variável é a fabulação operada na produção e as circunstâncias desse acontecimento. O que importa é, portanto, saber o que faz um personagem, que função desempenha”.

Claude Brémond, lingüista francês, desenvolveu sua lógica da narrativa a partir de uma crítica ao modelo proppiano. Brémond traça para o desenvolvimento de toda a narrativa uma seqüência elementar, ou seja, esta seqüência é compreendida não como uma sucessão idêntica das funções dos personagens do Propp, e sim como a série dos elementos os quais marcam o desenvolvimento de um processo, por meio de três funções: uma que abre a possibilidade do processo, uma que realiza tal possibilidade e outra que conclui o processo, com recompensa ou castigo. Essas três funções para Brémond estão ligadas ao personagem que se empenha em seus interesses e com isto assegura a continuidade das seqüências dentro da história. Na visão de Propp, o personagem é fundamental para a estrutura da narrativa, mas são os acontecimentos que têm uma grande importância dentro da narrativa. Na visão de Brémond, o personagem é quem conduz os acontecimentos, por exemplo, o rei manda o príncipe buscar sua filha raptada por um dragão (primeira função), o príncipe luta contra o dragão e salva a princesa (segunda função), quando volta com a princesa, o rei lhe dá a mão de sua filha (terceira função). Brémond mostra que essas três funções não quebram a cadeia de significação da narrativa e não mudam as posições das funções em relação à seqüência dentro da trama.

Considerado um dos mais importantes autores de semiótica moderna, Algirdas Julien Greimas membro da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris, usou as funções de Propp para examinar a distribuição dos papéis dos

personagens, com a elaboração de um modelo atuacional composto de três pares de categorias atuantes:

Destinador → *Objeto* → *Destinatário*
↑
Ajudante → *Sujeito* ← *Oponente*

Para Greimas (1973, p.230), "um Destinador (rei, providência, Estado, etc), fonte e garantia dos valores, transmite-os, por intermédio de um Objeto, a um Destinatário: é a categoria da comunicação. O Sujeito (que pode se fundir com o Destinatário) tem por missão conquistar esse Objeto, entrar em conjunção com ele: é a categoria da busca. Nesse fazer, o Sujeito é contrariado pelo Oponente e apoiado pelo ajudante: é a categoria polêmico-contratual".

O modelo de Greimas está baseado entre o sujeito e o objeto. Por exemplo, *João quer conquistar Maria*. Quando o objeto se torna um valor desejado (Maria) e o sujeito (João) se vê com a intenção de obtê-lo. Ao redor desta relação, articula-se a narrativa. Greimas se baseou no método de Propp para fazer seu estudo entre sujeito e objeto. Ele chama os personagens de atores, e o ator é o lugar de encontro e de conjunção das estruturas narrativas. Destinador exerce uma atividade de convencimento para o destinatário assumir o papel de sujeito na narrativa. O ajudante auxiliará o sujeito e ao mesmo tempo facilitará a comunicação dentro da história. A função do oponente consiste em criar obstáculos ao sujeito, opondo-se à realização do desejo e da comunicação do objeto. Nas funções de Propp, o oponente é o vilão e o ajudante é o auxiliar, o sujeito é o herói. Em outras palavras, Greimas definiu esses elementos como percurso da narrativa, ou seja, o percurso da narrativa organiza-se por um personagem o qual por vontade própria ou por obrigação, alcançará ou cumprirá um objetivo dentro da narrativa.

Quanto ao método de Propp, de Brémond e de Greimas, gira em torno das ações dos personagens. Com isto, as ações executadas pelos personagens para atingirem seus objetivos constituem a estrutura da narrativa. O elemento-chave da narrativa é o desejo que leva o personagem a ser o sujeito das ações dentro da

trama. Esse elemento pode ser reconhecido em um romance, um conto, uma telenovela, uma minissérie, um seriado ou de qualquer narrativa em geral.

Há uma crítica sobre os estudos de Vladimir Propp, elaborada por Claude Lévi-Strauss (antropólogo, professor e filósofo). Ele afirma que Propp não explorou a variação dos conteúdos dentro dos contos, só se preocupou com as funções dos personagens e assim um desconhecimento da complementaridade entre significado e significante dentro do sistema lingüístico, elaborado por Saussure. Lévi-Strauss observou que Propp não analisou o conteúdo entre o conto e o mito, em razão de Propp não dispor de um estudo sobre a distinção histórica entre o conto e o mito. Propp justifica não ser o mito o que lhe interessava e sim o conto maravilhoso em suas unidades estruturais, funções e seqüências e Lévi-Strauss se interessava pela lógica mítica, ou seja, os estudos sobre o mito como fenômeno de linguagem. Propp defende que a partir das funções dos personagens é possível compor uma infinidade de contos. Propp respondeu a Lévi-Strauss da seguinte maneira:

Segundo Gómez García (1981, p. 267), “el profesor Lévi-Strauss elabora abstractamente mis generalizaciones. Deplora el hecho de que de los esquemas abstractos por mí propuestos no se pueda volver a los materiales, pero si toma cualquier colección de cuentos de magia y los confronta con mi esquema, podrá darse cuenta de que éste tiene una correspondencia perfecta con el material y palparía con sus manos las leyes de la estructura de los cuentos”.

Com isto, os estudos de Propp servem como base indispensável para uma análise estrutural de qualquer estrutura narrativa.

2.3 – O PERSONAGEM NA TELENOVELA E NO CONTO

Personagem é um ser fictício, uma imitação, uma invenção como forma humana. Às vezes, é parecido com a realidade humana. Outros tendem para o fantasioso, como os personagens de televisão, filme e romance. Ele pertence ao enredo, isto é, quem faz a ação. A junção: enredo e personagem dão-se por meio da idéia, esta, por sinal, representa o significado da existência do personagem dentro do enredo.

Para Propp (1978, p. 133), “personagem nada mais é que um feixe de funções, constituído pelos predicados que designam suas ações ao longo da intriga”.

Ainda Pallottini (1998, p. 141), “o personagem é um ser de ficção, humano ou antropomorfo, criado por um autor e filtrado por ele. O personagem é a imagem de um ser, ou vários seres, que passa pelo crivo de um criador”.

Os personagens narrativos podem ser divididos em planos e redondos:

a- Personagens planos – são personagens caracterizados com um número pequeno de atributos, que os identifica facilmente perante o leitor; de um modo geral, são personagens pouco complexos.

b- Personagens redondos – são aqueles definidos por sua complexidade, apresentando várias qualidades. São dinâmicos, multifacetados, imagens, ao mesmo tempo, totais e particularíssimas, do homem(E.M.FORSTER, 1970, p. 30).

A divisão de E. M. Forster possibilita-nos uma visualização da caracterização dos personagens no decorrer da história. Além dessa caracterização, os personagens de um conto compreendem uma outra classificação, quanto ao papel desempenhado no enredo: um herói (protagonista) e os antagonistas (os vilões) e os comparsas (personagens secundários).

Para Beth Brait (1987, p. 88), “herói – protagonista de uma narrativa. Personagem que recebe a tinta emocional mais viva e mais marcada numa narrativa. Suporte para um certo número de qualificações e funções que o distinguem como a personagem principal de uma determinada narrativa”.

O herói é o protagonista da história e sua identificação acontece pelos códigos culturais, éticos e ideológicos, apresentado pelo autor nas primeiras páginas de um conto, colocando-o em uma determinada sociedade. O herói pode, também, assumir o papel de anti-herói na história; nesse caso, tem características iguais ou inferiores às de seu grupo. A criação desse anti-herói, na literatura brasileira, aconteceu nas obras de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um Sargento de*

Milícias e *Macunaíma* de Mário de Andrade. Os autores colocaram seus personagens como vítimas das adversidades da sociedade e possuidores de seus defeitos de caráter. A função do antagonista é de opor-se ao protagonista, provocando conflitos. Enfim, esse personagem é o vilão da história. Por último, os personagens secundários têm papel de ajudantes do protagonista ou do antagonista e de figurantes na história.

Para Martin Feijó (1984, p. 99), "o herói é sempre um elemento da cultura, onde quer que ele se encontre, manipulado ou não, sofisticado ou mistificado, ele exerce sobre os primitivos, porque este tem a ver com esferas de nós mesmos que na maioria dos casos ainda desconhecemos".

Portanto, ao se analisar um personagem dentro de um conto, deve-se considerar sua significação, a qual é definida por suas palavras, seus atos e suas características, à medida que a trama vai se desenvolvendo, dentro da narrativa. Na telenovela, os personagens são construídos pelas imagens e palavras.

Para Antônio Cândido (1968, p. 31), "a imagem e a palavra têm a possibilidade de descrever e animar ambientes, paisagens, objetos".

Com isso, podemos observar que os personagens na telenovela têm uma função fundamental dentro da história, pois eles constituem toda a estrutura do enredo, sob a forma de diálogos, por meio dos quais se definem e complementam a ação.

Em *Dramaturgia de televisão*, Renata Pallottini dividiu em três tipos de personagem dentro da telenovela, que são:

"Personagem sujeito – é aquele que é, age, faz e diz coisas que lhe apraz dizer e fazer, como se tudo brotasse do seu interior, absolutamente livre, como se a fonte de suas ações e palavras fosse uma vontade totalmente independente de influxos externos, como se, enfim, ele fosse de sua vida e atos, sua vontade tendo como correspondente a sua responsabilidade e nada mais. Personagem – vontade e ação – é aquele que escolhe seus meios de ação e age verdadeiramente,

impulsionando o conjunto da história para frente. Personagem – conflito interno é aquele que tem contraposição de duas forças, interiorizadas, ambas potentes, significativas, que se enfrentam num mesmo personagem. São os desejos conflitivos de vida e morte, os impulsos contraditórios de destruir ou construir, de amar ou renunciar, de escolher este ou aquele caminho" (PALLOTTINI, 1998, p. 149-163).

Em *Sinhá Moça* de Benedito Ruy Barbosa, exibida pela Rede Globo em 2006, no horário das 18 horas, Rodolfo (Danton Mello) é um personagem-sujeito, com uma alma boa, sempre ajudando os pobres, principalmente, os negros de sua fazenda e de outras também. Um personagem com vontade própria, sem medo e com uma personalidade forte. Na telenovela *Páginas da Vida* de Manoel Carlos exibida na Rede Globo no horário das 21 horas. Helena (Regina Duarte) é o personagem-vontade e ação dentro da trama, ou seja, ela conduz o rumo dos acontecimentos dentro da história. Em *Belíssima*, Katina (Irene Ravache), viveu um conflito interno por não contar ao seu filho Cemil (Leopoldo Pacheco) que seu pai era Nikos (Tony Ramos), com isto, ela passou a telenovela inteira com esse conflito, até ser resolvido no último capítulo. Quando bem-construído esses personagens, o autor consegue convencer o público e ao mesmo tempo esses personagens passam a fazer parte da vida do telespectador durante a exibição da telenovela.

O processo criativo do personagem de telenovela começa na mente do autor, quando ele cria uma idéia, de como vai ser seu personagem protagonista, pois este, para ele, será o condutor da ação dentro da história. Seu modo de sentir e pensar é demonstrado pela fala e por sua maneira de agir. Já no conto, o personagem é feito de palavras escritas, e na telenovela, é construída pela palavra falada, que tem um papel fundamental em sua construção e a imagem tem a função de cristalizar sua existência em uma pessoa, ou seja, em um ator.

CAPÍTULO 3- A TELENOVELA *BELÍSSIMA*

A telenovela *Belíssima* teve início em 7 de novembro de 2005 e seu último capítulo exibido em 7 de julho de 2006. Escrita por Silvio de Abreu e dirigida por Denise Saraceni. Apresentada pela Rede Globo no horário das 21 horas de segunda-feira a sábado, com 54 pontos de ibope. Com uma trama policial, humor e a representação de uma São Paulo feita por imigrantes e empreendedores. O mistério é base da trama e o elenco composto por: Glória Pires, Fernanda Montenegro, Tony Ramos, Lima Duarte, Irene Ravache, Cláudia Abreu, Cláudia Raia, Pedro Paulo Rangel, Marcelo Antony e outros.

Na trama, Júlia Assumpção (Glória Pires) presidente da Belíssima, fábrica de roupas íntimas, é pressionada pela avó Bia Falcão (Fernanda Montenegro) a tornar-se parecida com sua mãe Stella Assumpção, uma mulher “lindíssima”. Stella foi a responsável pela criação da marca Belíssima, mas um acidente de avião fez com que ela e o marido perdessem a vida, deixando Júlia e seu irmão aos cuidados da vó, e por conta disso se sente no direito de controlar a vida dos netos. Bia acusa Júlia de ser a responsável pela morte de Stella. Júlia é assombrada pelos pesadelos e imagens do acidente e Bia sempre faz questão de lembrá-la. Júlia se tornou uma empresária de sucesso. Para Bia não é suficiente, pois vive cobrando de Júlia uma vaidade que ela não tem e, ao mesmo tempo, comparando a beleza, o charme e a elegância de Stella com a timidez da neta. Um homem vai transformar a vida de Júlia. André (Marcelo Anthony), um operário da fábrica, vai conquistar o coração de Júlia. Mas Bia vai impedir de todas as maneiras esse relacionamento, pois ela acredita que André quer dar o golpe do baú em Júlia.

Os cenários principais são os núcleos das famílias Assumpção, Santana, Guney, Rodrigues, Sabatini e Schneider e a cidade de São Paulo com suas ruas, avenidas, bairros, restaurantes e museus. O cotidiano nessa telenovela é inserido na trama de uma maneira que a realidade funciona muito bem dentro da ficção de uma forma na qual o telespectador se identifica como uma projeção para dentro da tela e, principalmente, para a “pele” dos personagens por intermédio dos diálogos.

Por se tratar de uma telenovela com uma trama policial, seria impossível o telespectador captar a existência do verdadeiro assassino, antes de acompanhar o desenrolar dos acontecimentos e, principalmente, das investigações. Constatamos que o autor foi revelando-nos os detalhes de acordo com a busca de uma resposta reveladora que demonstre quem é o verdadeiro assassino.

Um *serial Killer* vai, paulatinamente, eliminando suas vítimas, enquanto segue a investigação dos assassinatos. O que vai se perceber, em concreto é uma grande quantidade de pretensos assassinos, no qual cada personagem, coberto de razões, poderia sê-lo. O que podemos concluir, apesar de muitas pistas, é: nenhuma delas leva diretamente ao assassino, mas conduz a elas, corredores estreitos, com várias saídas, não sendo necessariamente, uma delas a verdadeira.

A trama é tão envolvente que aguça no telespectador os instintos investigativos para saber quem é o criminoso. O autor, para não estragar a surpresa de quem era o assassino, espalhou pistas falsas de possíveis assassinos, para ludibriar a imprensa e preservar seu segredo até a hora da exibição do último capítulo.

3.1 – UMA APRESENTAÇÃO DO AUTOR "SILVIO DE ABREU"

Silvio de Abreu nasceu em São Paulo em 1942. Formado em cenografia pela Escola de Arte Dramática de São Paulo e também um curso de aperfeiçoamento no Actor Studio em Nova York. Iniciou na carreira artística como ator no teatro com a peça *Tchim – Tchim*, ao lado de Cleide Yáconis e Stênio Garcia, e nas telenovelas *A Muralha (*1968*), Os Estranhos* (1969) ambas da TV Excelsior. No cinema, trabalhou no filme *A Super Fêmea* (1978*)*, com Vera Fischer. Foi assistente de direção de Carlos Manga no filme *O Marginal* (1974) e chegando à direção nos filmes: *A Árvore dos Sexos* (1978) *e Mulher Objeto* (1981).

Sua estréia como autor de telenovela aconteceu na TV Tupi em 1977 com a *Éramos Seis*. Em 1978, estreou na Rede Globo com a telenovela *Pecado Rasgado*. Em 1983, Consagrou seu estilo de comédia com a *Guerra do Sexo*, de humor

pastelão, e uma das cenas antológicas da telenovela brasileira, a guerra de chá, biscoitos e tortas, protagonizada por Paulo Autran e Fernanda Montenegro.

Em 1990, estreou no horário nobre na Rede Globo com a telenovela *Rainha da Sucata*, mostrando a vida de Maria do Carmo (Regina Duarte) que fez fortuna vendendo ferro-velho. Ironizou os novos ricos e a decadência das elites brasileiras. O autor trouxe para esse horário uma comédia rasgada. Em *Jogo da Vida* (1981), *Vereda Tropical* (1984*), Cambalacho* (1986*), Sassaricando* (1987*), Deus nos Acuda* (1992*),* introduziu nas tramas dessas telenovelas o humor escrachado no horário das 19 horas, com grande sucesso de audiência. Em 1995, com *A Próxima Vítima* (1995) – o autor estruturou em sua trama um enredo policial. Outro efeito do autor foi colocar na trama um casal gay sem discriminação, sem grandes traumas, como se a questão fosse uma forma corriqueira de relacionamento nos padrões normais da moral brasileira. Já em *Torre de Babel* (1998) - a trama apresentou um casal de lésbicas interpretado pelas atrizes Silvia Pfeifer e Cristiane Torloni, criando uma polêmica e rejeição do telespectador, com isto a telenovela não agradou e seus capítulos foram reduzidos. *Em As Filhas da Mãe* (2001) - não teve uma boa aceitação pelo público, por misturar na trama *rap* com ritmo frenético e moderno, apesar de ter no elenco Fernanda Montenegro, Raul Cortez, Cláudia Raia e Tony Ramos. Sua duração foi reduzida em cinco meses. Com *Belíssima* (2006) – retorna com uma história de humor e suspense. A trama policial desta telenovela foi bem construída e ao mesmo tempo levando o telespectador a desvendar a identidade do assassino até o último capítulo.

3.2 PERFIS DOS PERSONAGENS PRINCIPAIS DA TELENOVELA *BELÍSSIMA*

Apresentamos cinco perfis dos principais personagens da telenovela *Belíssima* para demonstrar que esses personagens são os condutores da ação e também aqueles que representam a força temática dentro da trama, dando impulso à ação com seus desejos, necessidades e carências. As necessidades humanas desses personagens são apresentadas pelas dores físicas, psíquicas, paixões, etc. Esses personagens estão inseridos na trama em uma rede de emoções, de humor e de classes sociais diferentes. Com isso, eles servem para debate, crítica,

interpretação, projeção, identificação ou rejeição dos telespectadores. Vejamos, agora, os perfis de alguns personagens:

Júlia Assumpção (Glória Pires) – Simpática, bem-sucedida. Presidente da empresa Belíssima, fábrica de roupas íntimas. Sofre cobrança de sua avó para que tenha uma postura diferente em relação à sua aparência e atitudes. Sua fraqueza é a baixa estima, uma dificuldade que ela procura superar. A causa dessa fraqueza está na formação familiar, nos conflitos advindos da infância. Por ser sensível, acabou "virando saco de pancadas" da avó, que usa e abusa de suas fraquezas. Não se sente merecedora do amor, da felicidade, porque carrega muitas culpas da infância.

André Santana (Marcelo Antony) – Trabalhador, sonha em ter uma vida estável e tranqüila, mas a sorte não o ajuda. Tenta sem sucesso uma carreira no mercado financeiro no Rio de Janeiro, volta para São Paulo e vai trabalhar na empresa Belíssima como operário da linha de produção da empresa. André se destaca entre os funcionários da empresa Belíssima por ter mais cultura e fineza, graças à formação universitária e à experiência em outros setores do mercado financeiro. Apaixona-se por Júlia Assumpção, presidente da empresa. Casa-se com ela e, depois do casamento, almeja ser o dono da empresa Belíssima e deixa Júlia sem nenhum dinheiro.

Bia Falcão (Fernanda Montenegro) – Matriarca da família Assumpção. Depois da morte de sua filha Stella, em um acidente de avião, Bia cria os netos Júlia e Pedro para serem modelos de beleza e sucesso na sociedade. Sua elegância e firmeza nos negócios permitiram que administrasse a empresa até que Júlia estivesse pronta para assumir a presidência. Mulher de brio, não aceita ser contrariada, principalmente quando não é obedecida cegamente por todos ao seu redor. No passado, foi apaixonada por um homem pobre, nunca conseguiu superar a rejeição de seu amado, o que acaba explicando muitas de suas atitudes atrozes com quem atravessa em seu caminho.

Vitória Rocha Assumpção (Cláudia Abreu) – Foi moradora de rua, antes de conhecer seu amado Pedro Assumpção. Casa-se com ele e vai morar na Grécia. Construiu sua família com muito amor e dignidade. Alegre, bonita e batalhadora, seu maior orgulho é sua filha Sabina. É uma excelente e criativa administradora de restaurante, mas não possui o menor talento na cozinha. Sua única família antes de conhecer Pedro, era seu irmão caçula Tadeu.

Gigi Assumpção (Pedro Paulo Rangel) – Um homem solitário, frágil, que encontrou sentido para a vida servindo à sobrinha Júlia, sendo o grande aliado e confidente dela. Está sempre a seu lado quando avó a enfrenta. Sua personalidade é discreta, sonhador e admirador das histórias e mitos de cinema.

Quanto aos outros personagens, não nos deteremos nesta análise, pois estaríamos fugindo à proposta de apenas selecionar os cinco personagens principais da trama, constituindo o centro de tudo. As referências aos demais personagens apenas colaboraram para formar a atmosfera da história com humor e intrigas. São personagens pertencentes aos núcleos de classe média e média alta, interagindo com os personagens principais em uma espécie de poder e disputas que em torno deles se travaram. Podemos dizer que estes perfis acima constituem uma síntese para compor o conto.

3.3- OS TRÊS CAPÍTULOS DA TELENOVELA *BELÍSSIMA* EM RELAÇÃO AO MODELO DE VLADIMIR PROPP

Dividimos os capítulos da telenovela *Belíssima* segundo suas partes constitutivas. Vimos que as partes constitutivas fundamentais desses capítulos analisados são as funções dos personagens. Decompomos os capítulos da telenovela em um conto. Restabelecemos todas as funções dos personagens desses capítulos, por meio dessas cinco funções determinantes não só da estrutura do conto, mas o conto em seu conjunto. A divisão em partes constitutivas é, de uma maneira geral, extremamente importante para a análise de um conto. Trata-se de um primeiro resultado de grande importância à análise dos capítulos da telenovela em um conto. Examinamos apenas as funções dos personagens dentro da estrutura dos capítulos para demonstrar que essa categoria não esgota o conteúdo do conto. Mas

cada parte mínima dos capítulos analisados foi determinada pela função exercida por um personagem.

Considerando as relações entre as cinco funções propostas neste trabalho, os personagens agrupam as funções em esferas de ação como malfeitor, auxiliar, herói, etc. Tais esferas correspondem às funções que cada personagem realiza dentro da narrativa. Isso permitiu conceber o conto como uma narrativa por intermédio do papel que os personagens desempenharam na trama. Podemos reduzir os capítulos da telenovela analisados em um conto, do ponto de vista funcional, à seguinte fórmula:

$$\alpha \ A^1 B^2 C^1 C^2 D^1 E^1$$

Essa fórmula permitiu que a composição do conto se centralizasse no percurso temático da trama dos capítulos analisados, ou seja, o conto funcionou como mecanismo para construção da unidade dramática. Note-se que essa fórmula define os personagens como personagens-função, ou seja, personagens os quais realizam as funções dentro da trama. Os personagens Bia Falcão, Júlia Assumpção, André e Medeiros são constituídos pelas esferas de ação, as quais correspondem aos personagens que realizam as ações. Observamos que os personagens Bia Falcão, Júlia Assumpção, Medeiros e André abarcam várias esferas de ação dentro dos capítulos analisados. Ou seja, eles formam as partes constituintes básicas do conto. Notamos que os personagens analisados são elementos fundamentais para a estrutura narrativa do conto. Todo o acontecido no conto ocorre em função dos personagens. Essas cinco funções contidas nessa fórmula são igualmente distribuídas entre os personagens. Na verdade, essa fórmula foi elaborada para representar simbolicamente a estrutura de um conto.

O objetivo de expor os três capítulos da telenovela analisados é permitir a visualização de como os capítulos se encaixam no modelo de análise elaborado por Propp e oferecer ao leitor uma amostra da organização dos capítulos em um conto. Assim, identificamos por intermédio da situação inicial a contextualização da ação e os acontecimentos se desenvolvem por meio dos personagens. Notamos, à primeira

vista, uma ordem temporal as quais estão submetidas as cinco funções, levando-nos a concluir que a situação inicial é um elemento importante para a linearidade do conto. A escolha dos três capítulos que serviram à análise deve-se à duração da telenovela, querendo representar com cada um as tendências da telenovela ao longo de seus 200 capítulos.

O primeiro capítulo serviu para observar a proposta do autor em relação aos acontecimentos envolvendo os personagens Júlia Assumpção e André Santana dentro da trama. O capítulo 60 representa o desejo de vingança do personagem Bia Falcão em relação àqueles que atrapalham seus planos de conquista. A seleção do último capítulo foi para perceber como o autor resolveu todas as situações embaladas pelo personagem Bia Falcão. Aqui são apresentados os três capítulos analisados. O primeiro capítulo, o 60 e o último capítulo permitiram observar a evolução discursiva da trama da telenovela e visualizar a operacionalização do modelo de análise de Propp. Vejamos, agora, as análises dos capítulos:

3.4- PRIMEIRO CAPÍTULO EXIBIDO EM 07 DE NOVEMBRO DE 2005

As cinco funções se juntam em uma narrativa única e contínua. Elas representam a base de nossa análise em relação à estrutura do conto. O conto começa pela apresentação de uma situação inicial. Ela é o elemento importante no momento em que se estabelece a ação para o desenvolvimento das outras funções, o conto é determinado pela função exercida por um personagem. A situação inicial é ao mesmo tempo conflitual, porque contém um conflito, que irá desenrolar os acontecimentos dentro do conto. Vejamos, agora, as estruturas dos capítulos da telenovela *Belíssima* em um conto:

A narrativa desse capítulo tem início com a história de um amor proibido entre André Santana (Marcelo Anthony) e Júlia Assumpção (Glória Pires) dona da empresa Belíssima. Júlia se apaixona por André, um homem charmoso e envolvente, encontrando o verdadeiro amor. Júlia enfrenta o ódio de sua avó Bia Falcão (Fernanda Montenegro) a qual é contra essa união por causa da diferença social entre os dois. Júlia se casa com André sem o consentimento de Bia Falcão.

Neste capítulo, Júlia e André fazem parte da situação inicial que contextualizam a trama. Vejamos:

Função I

Situação inicial: Júlia chega à delegacia, aflita, desesperada, encontra com André atrás das grades por causa da acusação de ter matado sua ex-namorada Valdete e fica aterrorizada. Assustada e inconformada com tal situação vai depor a favor dele. (α).

Função II

Personagem que preenche a função: Júlia comparece à delegacia, querendo provar a inocência de André, confirmando que estava com ele na hora do crime aconteceu. (A^1).

Função III

Malfeitoria: Bia desconfia de Júlia e começa a procurar o motivo do silêncio da neta e liga para a secretária da empresa para saber o que a neta está escondendo. (B^2).

Objeto da ação da malfeitoria: Bia fica sabendo que Júlia está na delegacia e liga para o advogado para impedi-lo de tirar André da cadeia, mas não consegue nada com o advogado. Bia tenta seduzir seu irmão Gigi para ele convencer Júlia que André é um aproveitador e assassino (B^2).

Função IV

Hábitat: André mostra seu mundo para Júlia. Um mundo de pobreza. Júlia se assusta com a verdadeira vida de André (C^1).

Diálogo (elemento de ligação entre André e Júlia):

- Não quero te enganar, essa é a minha verdade, moro com meu pai em um cortiço, como você pode ver.

  Como eu poderia dizer para uma mulher rica, dona de fábrica, que esse é o meu mundo. Um mundo de pobreza, de dificuldade, sujeira, que não tem nem dinheiro para pagar para uma moça como você um jantar em um bom restaurante. (C^2)

Função V

Auxiliar: André saiu da cadeia com a ajuda de Júlia, fortalecido e protegido por conquistar o coração de Júlia. Início de uma nova fase que caminha para um desfecho feliz. (D^1).

Função VI

Situação Final: Júlia entra em sua casa e anuncia para Bia Falcão e seu tio Gigi que vai se casar com André. Júlia relata o grande amor que sente por André, apesar das contrariedades da situação social envolvendo-os. (E^1).

O conto reflete a transmissão do amor do personagem Júlia para o personagem André. E mostra algo mais: Júlia é posta à prova de seu amor por André. Constituindo a prova e salvando André de seus perseguidores. O conto termina com a notícia do casamento de Júlia e André. O conto tem várias seqüências interligadas entre si e esse capítulo demonstra por meio desta análise que a ação do personagem Júlia é definida do ponto de vista de seu significado no desenrolar da ação.

A narração desse capítulo relata um acontecimento que envolve o personagem Júlia, portanto, uma ação. Essa ação funciona como condensação de como as coisas foram conduzidas pelo personagem Júlia para salvar André da cadeia sobre a acusação de ter matado sua ex-namorada Valdete.

O lugar em que se passa o fato: a delegacia e a casa de Júlia, desse modo uma unidade de lugar. Há, também, unidade de tempo, ou seja, um dia, resultando em um tempo da ação e do conflito, forma-se da ida de Júlia à delegacia para salvar André.

O diálogo está presente em toda a extensão do conflito envolvendo os personagens André e Júlia. Constituindo a base expressiva da trama, pois o conflito reside na fala do personagem André, isto é, nas palavras proferidas por ele.

Como se pode observar, as estruturas funcionais desse capítulo possuem uma estrutura de conto. Há referência, nessa estrutura, do modelo de Propp, pois

essas passagens são conhecidas dos contos de magia, ou seja, um personagem derrotando seu oponente, mas antes enfrentando os obstáculos colocados.

No estudo de Propp, o personagem é o elemento fundamental para a estrutura narrativa dos contos de magia. Tudo o que acontece no conto ocorre em função dos personagens. Nesse capítulo, notamos que o personagem Júlia é o elemento condutor de toda a ação, e seguindo a teoria de Propp, o personagem Júlia é classificado em esferas de ação, na qual Júlia a executa dentro da trama por intermédio de um desejo, isto é, o personagem tem um desejo (casar-se com André) - ela se torna dentro da história o sujeito de uma série de ações as quais a levará à conquista do casamento. Com esta análise constatamos que no capítulo da telenovela há inúmeras possibilidades que a estrutura da narrativa do conto oferece: multiplicar-se tanto no protagonista ou no antagonista com seus objetos de desejos.

Nesse capítulo, Júlia relata o grande amor que sente por André, apesar das contrariedades da situação social. Júlia, uma mulher rica e poderosa que se une a um plebeu, de família pobre e desconhecida. Ela se depara com várias situações conflitantes e impossíveis de realizar-se, porém, o amor supera tais barreiras e a coragem de seu amado faz aumentar seu amor.

Propp define que os elementos constantes, permanentes, do conto de magia são as funções dos personagens, independentemente da maneira pela qual eles as executam. Essas funções formam as partes constituintes básicas do conto. Verificamos que a estrutura desse capítulo se encaixa no modelo da análise funcional da narrativa de Propp.

3.5 – CAPÍTULO 60 EXIBIDO EM 18 DE JANEIRO DE 2006

Esse capítulo narra a história de Bia Falcão (Fernanda Montenegro) que não mede esforço para tomar de Vitória (Cláudia Abreu) sua filha Sabina (Marina Ruy Barbosa) e usurpar-lhe o direito à herança de seu marido. Bia arma um plano para Vitória ser a culpada pela morte de seu marido. Vitória descobre o plano de Bia e foge para Itanhaém. Bia vai atrás de Vitória, mas seu carro cai em uma ribanceira e explode na Rodovia dos Imigrantes. Nesse capítulo, a situação inicial está

relacionada ao personagem Bia Falcão, contextualizando a malfeitoria inicial e ao mesmo tempo fazendo parte constitutiva do conto em relação à trama. Vejamos:

Função I

Situação inicial: Bia Falcão no escritório do advogado Medeiros, arquitetando um plano para destruir Vitória e ficar com a guarda de sua bisneta Sabina.(α).

Função II

Personagem que preenche a função: Bia Falcão dá uma ordem a Medeiros, dizendo que ela não pode ser envolvida no plano contra Vitória, pois tem um nome a zelar e se o plano falhar, não é para contar com ela (A^1).

Função III

Malfeitoria: Bia Falcão (B^2).

Objeto da ação da malfeitoria: Bia seduz sua bisneta Sabina para esta dizer aonde sua mãe (Vitória) pretende ir. Consegue obter de Sabina o nome do lugar. Com a ajuda de Medeiros começa a traçar o plano para pegar Vitória em flagrante. (B^2).

Função IV

Hábitat: Escritório de Medeiros e de Bia Falcão, garagem do prédio da empresa Belíssima e rodovia dos Imigrantes... (C^1).

Diálogo (elemento de ligação entre Bia e Medeiros):

- Medeiros: Bia, a polícia foi acionada para procurar Vitória.
- Bia: Estou indo para Itanhaém. Vou pegar a Sabina na frente da polícia, para ficar bem claro que eu quero ficar com a menina. Eu consegui, Medeiros.
- Medeiros: Parabéns!
- Bia: Parabéns, desta vez você não falhou, foi muito competente, recebe todos os meus cumprimentos (C^2).

Função V

Auxiliar: Medeiros (D^1).

Função VI

Situação Final: Bia sai em perseguição de Vitória pela rodovia dos Imigrantes, mas não consegue alcançá-la, pois seu carro cai em uma ribanceira e explode (E^1).

O conto está relacionado à malfeitoria que o personagem Bia Falcão faz em relação ao personagem Vitória com a ajuda de seu advogado Medeiros. Bia é encarada como uma personificação do mal. O conto todo é representado pelo desenrolar da ação praticada por Bia Falcão, com um desfecho trágico, provocado pela própria Bia. Tudo passa em um determinado tempo e espaço, concentrando-se a ação em um único ponto de interesse: a perseguição de Bia Falcão contra Vitória.

A narração desse capítulo relata um acontecimento a envolver uma ação. Essa ação se gira em torno do personagem Bia arquitetando um plano de destruição para Vitória. A ação funcionou como uma ligação em relação à situação de vingança de Bia contra Vitória.

Há uma unidade de tempo, ou seja, tudo se passa em um determinado tempo. O dia transcorre em uma manhã, tarde e noite. O lugar em que se passa o fato: rua, garagem e rodovia dos Imigrantes. A trama é objetiva e linear. Tudo se organiza dentro de uma ordem lógica e de fácil percepção.

O diálogo constitui a base expressiva da história, pois o conflito reside na fala dos personagens Bia e Medeiros.

Observe-se, por outro lado, que o personagem Bia, a rigor, personagem do conto, revela-se, pelo menos potencialmente, em virtude de seu caráter. Do ponto de vista de Propp estamos perante a malfeitoria. E sob esse aspecto, a tensão se concentra em Bia, por oferece uma abertura para estimular toda a ação dentro da trama. Com isso, o autor transforma um dos personagens constituintes da estrutura do conto, convidando o leitor a participar operativamente das situações nas quais o personagem se coloca dentro da história.

Como se percebe, estamos diante de uma análise sobre um capítulo de telenovela, que se assemelha aos contos estudados de Propp. Na verdade, esse

capítulo cria uma fábula moderna, na qual a estrutura do capítulo analisado está inserida na operacionalidade da estrutura do conto.

A teoria de Propp mostra que o personagem tem um atributo funcional no desenrolar da intriga e também no processo da construção da narrativa. Assim, notamos que nesse capítulo, o personagem Bia se define, de início, como personagem-função, isto é, personagem com a função de conduzir toda a ação dentro do conto, também é constituído pelas alterações introduzidas na fisionomia do personagem Bia. Uma das formas constantes de complicação da trama do conto é a perseguição de Bia contra Vitória. Nesse caso, demonstra o caráter da malfeitoria no conto e seu desaparecimento provoca uma importância para o desenrolar da ação.

Desse modo, verificamos que o personagem Bia tem uma funcionalidade dentro do conto como agente e sua transformação ocorre por meio de suas funções, atributos e por suas ações.

3.6 - ÚLTIMO CAPÍTULO EXIBIDO EM 7 DE JULHO DE 2006

A narrativa desse capítulo mostra como a polícia descobre que Bia Falcão (Fernanda Montenegro) é a mentora de um plano contra a Vitória (Cláudia Abreu) e sua neta Júlia Assumpção (Glória Pires). Bia sai correndo para o aeroporto de Cumbica e no estacionamento atira em André (Marcelo Anthony) no peito. Ele cai no chão sangrando e morre. Bia, nervosa, entra no carro e sai a toda velocidade. Ao entrar no escritório de Medeiros, discute com ele sobre as falhas ocorridas no plano e mata-o, fugindo para Paris. Neste capítulo, a situação inicial parte da fuga de Bia Falcão com sua bisneta, formando o conteúdo do conto, com isso esse personagem tem um feixe de funções e constitui predicados os quais designam suas ações ao longo da trama. Vejamos:

Função I

Situação Inicial: Bia Falcão no aeroporto de Cumbica à espera do embarque para o exterior para fugir com sua bisneta Sabina. (α).

Função II

Personagem que preenche a função: Bia Falcão pega um revólver e atira em André, que a estava seguindo pelas ruas de São Paulo.(A^1).

Função III

Malfeitoria: Bia Falcão (B^2)

Objeto da ação da malfeitoria: Bia vai à casa de Júlia pedir auxílio para fugir de São Paulo e tenta de todas as maneiras de persuadir a neta a ajudá-la em sua fuga, mas Júlia se nega (B^2).

Função IV

Hábitat: Aeroporto de Cumbica, casa de Júlia e escritório do advogado Medeiros (C^1).

Diálogo (elemento de ligação entre Bia Falcão, Medeiros e Ivete)

- Bia entra no escritório de Medeiros.
- Bia: Medeiros, larga a Ivete, não é hora de joguinhos sexuais.
- Medeiros: Você me largou no aeroporto, agora vem aqui dando ordem. Não aponta para mim! Por que essas luvas?
- Bia: São práticas, não deixam digitais.
- Medeiros: Você atirou em André, todo mundo viu.
- Bia: Você me ensinou, Medeiros, que tudo depende como a história é contada. A verdade é relativa. Tem muitos lados e inúmeras interpretações.
- Ivete: O que a senhora vai fazer dona Bia?
- Bia: Pega um cigarro, Medeiros.
- Medeiros: Para quê?

- Bia: Você adora fumar! Pega um cigarro e acende para ele, Ivete.
- Bia: Muito bem! A gang está reunida! Medeiros, você me garantiu que não haveria a menor possibilidade de erro.
- Medeiros: Não inventei erros. Quem pensou nesse golpe foi você. Eu apenas ajudei, se o plano não deu certo...
- Bia: É um incompetente, você e essa secretária que você me arrumou. Você me garantiu que ela me daria todas as informações sobre a Belíssima.
- Ivete: Não fiz nada de errado.
- Bia: Cale a boca, não falei com você!
- Medeiros: Nem tudo está perdido. Como você me disse há pouco, a verdade é relativa. Bia, você não sabe manejar uma arma, aquele tiro foi acidental e você pode ser a única dona da Belíssima (C^2).
- Bia atira em Medeiros e Ivete.

Função IV
Auxiliar: Medeiros e Ivete (D^1)

Função V
Situação Final: A polícia não consegue pegar Bia, pois ela foge com ajuda de seu funcionário e embarca para Paris. (E^1).

O conto se mostra pela ação do personagem Bia Falcão em relação ao seu plano em destruir sua neta Júlia Assumpção, para obter o poder de comandar a empresa Belíssima. Com isso, Bia cria várias adversidades para conseguir seu objetivo. O conto reflete essas adversidades desde a revelação de todo o plano de Bia até sua fuga para Paris. Com a fuga perde-se o significado de justiça dentro da estrutura do conto, por sua vez a malfeitoria vence no final. Neste conto, Bia Falcão

representa uma situação conflitual na vida de sua neta Júlia Assumpção, no sentido de destruí-la, como um objeto desejado.

A narrativa do capítulo é repleta de conflitos. O conto focaliza a história de uma mulher obcecada pelo poder, dinheiro, egoísta, falsa e mentirosa. Bia Falcão é o personagem sujeito da ação. É mais forte e domina todos em sua volta. Em torno dela as referências rápidas aos demais personagens apenas colaboram para formar a atmosfera da ação dentro da trama.

O tempo, como se vê, restringe-se durante o dia e a noite. Em rápidos momentos se consolida a intriga que sustenta a narrativa dentro de uma unidade de tempo. O espaço é construído no interior de uma casa, no estacionamento de um aeroporto e escritório de advocacia. O espaço geral é a cidade de São Paulo.

Assim como nos capítulos da telenovela, o diálogo está presente em toda a extensão do conto, ocupando o lugar de toda a situação dramática envolvendo o personagem Bia Falcão e constituindo a base expressiva do conto.

Do posto de vista da morfologia do conto, o personagem Bia é a malfeitoria. Seu caráter muda, principalmente, em relação à esfera de ação proposta por Propp. Ela é um personagem que constitui várias esferas dentro do conto, ou seja, é co-responsável pela função constituinte na história por intermédio de uma esfera de ação, mas ela se apresenta dentro do contexto da trama com outra possibilidade de transformação, isto é, Bia é uma referência de uma sociedade capitalista e defensora de valores que só ela preza.

Partindo da teoria de Propp, Bia se revela como um conjunto de ações realizadas dentro da estrutura do conto, ou seja, um agente dentro da história, cujas ações vão se sucedendo dentro de uma temporalidade. Propp define que a malfeitoria é aquela que provoca maldade em seu feixe de ações. Nesse caso, o conto se limita às maldades de Bia em relação aos seus oponentes, portanto, no final Bia sai como perdedora de seu sonho de ser a dona da fábrica Belíssima, mas consegue fugir para fora do país sem nenhum empecilho.

Bia, no estudo de Propp, é um vilão dissimulado, no conto, em um personagem que tenta se passar por um protagonista, mas a função dela na trama é provocar tensão na vida dos outros personagens.

A terminologia usada por Propp define que a maldade cometida por Bia Falcão adquire um estatuto de função no conto, isto é, Bia é o agressor por meio de uma ação maléfica (roubo, calúnia, assassinato, etc.), entra em posse de um objeto-valor (dinheiro e poder). Portanto, Bia se encontra no estado de posse e reage para conservar o bem que possui, não deixando ninguém atrapalhar seu caminho.

Concluímos que a narrativa do conto tem uma semelhança com a narrativa dos capítulos das telenovelas. Todas têm em comum as ações dos personagens que desenrolam uma intriga, assim, a teoria de Propp foi baseada nestes capítulos para visualizarmos como os personagens dão movimento ao conto.

4- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo como princípio que nada é mais importante na feitura de uma telenovela do que uma boa história, buscamos nos capítulos da telenovela *Belíssima* de Silvio de Abreu um sentido para analisar a estrutura do conto em relação aos três capítulos analisados para este trabalho.

Este estudo procurou dar uma contribuição sobre análise da narrativa da telenovela a partir dos estudos sobre o conto. O tema surgiu de uma tentativa de entender como se dá o processo de expressão que é empregado na estrutura da narrativa de uma telenovela e de um conto. Não só vemos a telenovela como entretenimento, mas também como produto da literatura, com semelhanças e diferenças em relação a outras formas de narrativas existentes.

O conto é uma narrativa curta em torno de um só conflito, uma só ação. A telenovela desenvolve um jogo de paixões e de conflitos. Sua ação tem vários ângulos dramáticos e uma constante sucessividade de ações.

O conto provoca no leitor, um universo imaginário, por sua dimensão dramática e pela palavra escrita, no âmbito de expressividade do pensamento. Acima tudo, a leitura abre para nós um instrumento para a crítica com as múltiplas leituras, dentro desse universo que é a linguagem escrita. A telenovela, também, provoca no telespectador, sonhos, prazer, entretenimento ou da razão pela qual o texto-telenovelesco pode influenciar o seu comportamento ou servir-lhe de catarse, principalmente, quanto tem uma boa história, personagens conhecidos, emoções, casos melados de amor, risadas fáceis e enredo linear, além de um suspense.

Não é nossa intenção, nem cabe nos propósitos deste trabalho, realizar um estudo evolutivo referente à narrativa do conto. Com base na teoria de Vladimir Propp, desenvolveu-se esta dissertação em torno da compreensão dos estudos dos três capítulos analisados da telenovela *Belíssima* em relação à estrutura do conto.

Percebemos claramente por intermédio da leitura dos capítulos da telenovela, a impressão de uma série de ações, organizadas em enredo e de personagens que

vivem essas ações. O enredo só existe por meio dos personagens, e os personagens vivem dentro do enredo. Portanto, os personagens constituem e conduzem os suportes vivos da ação dentro de uma narrativa. Além disso, o estudo de Propp nos mostrou que a idéia de personagem passa ser vista como um sistema de funções dentro da estrutura da narrativa e não um ser estático como nos é tradicionalmente proposto.

Escrever ou reescrever é arte e mais que arte, comunicação é vida!

5- REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ALVAREZ, Sônia, E. (org) *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

ANDRADE, B. M. Roberta, *O fascínio de Scherazade* – os usos sociais da telenovela. São Paulo: Annablume, 2003.

BALOGH, Maria Ana. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: Edusp, 2002.

BARBERO, Martin Jesús. *Dos meios às mediações* – comunicação**,** cultura e hegemonia**.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

BRANDEN, Nathaniel. *A psicologia do amor romântico*. Rio de Janeiro: Imago, 1982.

BRÉMOND, Claude. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.

CALZA, Rose**.** *O que é telenovela*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas***:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

_____*Consumidores e cidadãos*: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

COMPARATO, Doc*. Roteiro*: arte e técnica de escrever para cinema e televisão. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

CÂNDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

COSTA, Cristiane. *Eu compro essa mulher* – romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

COSTA, Freire Jurandir. *Sem fraude nem favor*: estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

FEIJÓ, Cezar Martin. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FERNANDEZ, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Brasileira, 1994.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. *Teledramaturgia brasileira***:** arte ou espetáculo. São Paulo: Paulus, 2003.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1970.

GARCÍA, Pedro Gómez. *La Antropología estructural de Claude Lévi-Strauss*. Madrid: Tecnos, 1981.

GOMEZ, Guilhermo Orozco. *Televidencia. Perspectiva para el analise de los procesos de recepción televisiva*. México: Universidad Iberoamericana, 1994.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1999.

GOTLIB, Battella Nádia. *Teoria do conto*. 4. ed.São Paulo: Ática, 1998.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.

HUPPES, Ivete. *Melodrama* – o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê, 2000.

LÁZARO, André. *Amor do mito ao mercado*. Petrópolis: Vozes, 1996.

LÉVY, Pierre. *Tecnologias intelectuais e modos de conhecer*: nós somos o texto. São Paulo: NICA-USP, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

LOBO, F. N. Júlio. *Ficção e política* – O Brasil nas minisséries. 1997. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Arte – Universidade de São Paulo, São Paulo.

LOPES, Maria Immacolata V., BORELLI, Silvia Helena S. *Vivendo com a telenovela* – mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus editorial, 2002.

MATTELART, Michéle e Armand. *O carnaval das imagens* – a ficção na TV. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MESQUITA, Nahid Samira. *O enredo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987

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

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1978.

MORAN, Manuel José. *Leituras dos meios de comunicação*. São Paulo: Pancast, 1993.

MOTTER, Lourdes Maria. *Ficção e realidade*: a construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

OROZ, Silvia. *Melodrama* – o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1999.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PLATÃO. *O banquete*. 2. ed. São Paulo: Difel, 1970.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa: Editorial Vega, 1978.

_____. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ROUGEMONT, Denis. *História do amor no ocidente*. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SODRÉ, MUNIZ. *O monopólio da fala*. 5. ed. Petrópolis. Vozes, 1989.

STRAUSS, Lévi Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1973.

TÁVOLA, Artur da. *A telenovela brasileira* – história, análise e conteúdo. São Paulo: Globo, 1996.

WOLTON, Dominique. *O elogio ao grande público*. São Paulo: Ática, 1996.

Sites:

www.globo.com/belissima > acesso em 10/1/06.