



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Leandro Caian Janizelli Ricetto

**A seguir, cenas do próximo capítulo:
A construção audiovisual da telenovela brasileira**

Mestrado em Comunicação e Semiótica

São Paulo
2021

Leandro Caian Janizelli Ricetto

**A seguir, cenas do próximo capítulo:
A construção audiovisual da telenovela brasileira**

Mestrado em Comunicação e Semiótica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Prof^ª Dr^ª Valdenise Lézier Martyniuk.

São Paulo
2021

Banca Examinadora

O presente trabalho foi realizado com apoio da FUNDASP – Fundação São Paulo (PUC-SP) – Bolsa Emergencial.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – nº do processo 88887.509103/2020-00.

*Para meus pais, Rita e Leonardo, que
sempre colocaram a Educação em primeiro
lugar em minha vida.*

*Para minha avó materna, Helenize
(in memoriam), aquela que ouviu, pela primeira
vez, tantas histórias contadas por mim.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me deu a oportunidade de realizar meu Mestrado na PUC-SP.

A Santa Rita, Nossa Senhora de Fátima e Iemanjá, minhas mentoras espirituais, por me atenderem prontamente em momentos de dificuldade e de dúvida, e que colocaram em minhas mãos as bolsas que obtive para efetuar meus estudos de Mestrado.

Aos meus pais, que sempre acreditaram em mim e me estimularam tanto para que eu fizesse minha pesquisa. Sem eles, eu certamente não teria chegado até aqui, diante de todos os esforços e dificuldades pelos quais passaram para criar e educar a mim e a meus três irmãos. Foram eles que ressaltaram, durante toda minha vida, a importância da Educação e da formação acadêmica.

À Prof^a Valdenise Leziér Martyniuk, minha querida orientadora, que aceitou orientar esse trabalho. Agradeço por toda a paciência para comigo, por todas as reuniões que tivemos, por me permitir modificar meu objeto de estudo logo ao início do Mestrado e que me acompanhou, em toda esta jornada, sempre me apoiando, inspirando, motivando e fazendo-me observar o meu potencial.

À Prof^a Ana Claudia Mei Alves de Oliveira, por todo o seu auxílio na construção do Projeto de Pesquisa com o qual pude ser contemplado com a Bolsa Emergencial concedida pela Fundação São Paulo. E por todo o aprendizado compartilhado relacionado à Semiótica Discursiva e à Sociosemiótica.

À Fundação São Paulo e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por meio de suas bolsas de estudo, sem as quais eu não teria conseguido concluir o Mestrado na PUC-SP.

Ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e a todos os professores e professoras que, em suas aulas e orientações, me permitiram ampliar conhecimentos e compartilhar aprendizados, além de aprofundar e aperfeiçoar minha pesquisa de Mestrado.

Também agradeço a todo o auxílio oferecido por Cida Bueno, assistente de coordenação do Programa, em relação à matrícula, à seleção de disciplinas do primeiro semestre, ao andamento da Bolsa Emergencial e ao envio de formulários e documentações para o envio da dissertação. Meus agradecimentos também ao pessoal da Secretaria de Convênios e Bolsas da Pós-Graduação, especialmente à atenciosa e prestativa Sra. Maria de Lourdes Alexandre, sempre rápida ao dirimir minhas dúvidas.

A todos os colegas do Programa, especialmente Magali, Teca e Michel, com suas palavras de motivação, de confiança, de generosidade, que tornaram minha jornada mais leve e, certamente, muito feliz.

RESUMO

A telenovela brasileira é um dos produtos de maior sucesso e repercussão da indústria audiovisual, apesar das mudanças de produção e assistência da ficção seriada nos últimos anos, com a ascensão das plataformas de *streaming* e dos serviços de *video on demand*. A base para as narrativas teledramatúrgicas reside no folhetim e no melodrama, de maneira que diferentes telenovelas podem apresentar intrigas praticamente idênticas. Porém, é a articulação de suas linguagens constitutivas, ao entrarem em sincretismo, que lhes dá distintas concretizações televisuais. Este trabalho tem por objetivo investigar como se manifesta a permanência da estrutura do folhetim, enquanto construção audiovisual, na história da telenovela brasileira. A Semiótica Discursiva foi a teoria eleita para a análise dos processos de significação audiovisual peculiares desse formato televisivo. Deve-se levar em conta o seu aparato teórico-metodológico para o estudo do conteúdo e da expressão. Optamos por um recorte diacrônico, com a intenção de analisar a trajetória da permanência do folhetim em seus arranjos das linguagens do audiovisual, por meio do estudo de cenas da trama principal de cinco décadas, desde o início dos anos 70. Foram selecionadas sete telenovelas da Rede Globo de caráter urbano: o ponto de partida foi *Selva de Pedra* (1972/1973) e o ponto de chegada, *A Dona do Pedaço* (2019). Dentre as principais descobertas com a pesquisa, observou-se que há um padrão audiovisual específico para o plano da expressão, de um *saber fazer* brasileiro, seguido pelas telenovelas – e que não apenas as modificações em seu arranjo sincrético (como a aceleração do ritmo, em se pensando na diminuição da duração de cenas e planos), como também as manutenções (plano americano e primeiro plano para focalizar as personagens e espaços onde se encontram; além da linguagem verbal falada se sobrepor à trilha sonora e aos demais formantes plásticos) incorporadas a cada telenovela que garantem a permanência do folhetim televisivo. A estrutura triádica defendida por Jesús Martín-Barbero (*vítima, justiceiro e traidor*) se vale apenas de mocinha/vítima e vilã/traidor, que acabam por absorver os papéis de *justiceiro* e *bobo*, respectivamente. Além disso, notamos que o ritmo é o elemento regente em relação ao formante cinético e aos demais formantes sonoros e visuais no processo de sincretização das telenovelas ao longo das décadas.

Palavras-chave: Telenovela brasileira. Folhetim. Semiótica Discursiva. Sincretismo. Audiovisual.

ABSTRACT

The Brazilian telenovela is one of the most successful and rebound products of the audiovisual industry, despite the changes in production and assistance of serial fiction in recent years, with the rise of streaming platforms and video on demand services. The basis for teledramatúrgic narratives lies in novel and melodrama, so that different telenovelas can present almost identical stories. However, it is the articulation of their constitutive languages, when they enter into syncretism, that gives them different televisual embodiments. This work aims to investigate how the permanence of the serial structure, as an audiovisual construction, in the history of the Brazilian telenovela is manifested. The Discursive Semiotics was the chosen theory for the analysis of the peculiar audiovisual meaning processes of this television format. It should be taken into account its theoretical-methodological device for the study of content and expression. It was opted for a diachronic clipping, with the intention of analyzing the trajectory of the permanence of the novel in its arrangements of audiovisual languages, through the study of scenes of the main plot of five decades, since the beginning of the 70s. Seven telenovelas of Globo Network of urban character were selected: the starting point was *Selva de Pedra* (1972/1973) and the point of arrival, *A Dona do Pedaço* (2019). Among the main findings with the research, it was observed that there is a specific audiovisual pattern for the plane of expression, of a Brazilian know-how, followed by the telenovelas – and that not only the modifications in its syncretic arrangement (such as the acceleration of rhythm, thinking about the decrease in the duration of scenes and planes), as well as maintenance (American shot and close-up to focus the characters and spaces where they are; in addition to the spoken verbal language overlap with the soundtrack and the other plastic formants) incorporated into each telenovela that guarantee the permanence of the televisual serial. The triadic structure defended by Jesús Martín-Barbero (*victim*, *punisher* and *traitor*) is only a protagonist/*victim* and villain/*traitor*, who end up absorbing the roles of *punisher* and *silly*, respectively. In addition, it was noted that rhythm is the regent element in relation to the kinetic formant and the other sound and visual formants in the process of syncretism of telenovelas over the decades.

Keywords: Brazilian telenovela. Novel. Discursive semiotics. Syncretism. Audiovisual.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Félix (Mateus Solano), o vilão debochado de <i>Amor à Vida</i> (2013), de Walcyr Carrasco – contemporânea a <i>Avenida Brasil</i> –, caiu no gosto do público com seu senso de humor, teve sua participação ampliada na telenovela e acabou por ganhar uma redenção ao final da trama, ao lado do marido Niko (Thiago Fragoso) e do pai que sempre o rejeitou, César (Antônio Fagundes).....	41
Figura 2 – Bastidores da produção de <i>Em Busca da Felicidade</i> (1941).....	45
Figura 3 – Peça de divulgação de <i>2-5499 Ocupado</i> para sua estreia no Brasil.....	47
Figuras 4 e 5 – <i>Teaser</i> de estreia de <i>Beto Rockefeller</i> e o ator Luís Gustavo, que interpretava a personagem, uma espécie de pícaro urbano, vendedor que se fazia passar por rico para frequentar as altas rodas da Rua Augusta, em São Paulo. Observe-se o detalhe para uma parte dos óculos escuros e seu modelo, elemento associado ao requinte e ao desejo de ascensão social por parte do protagonista.....	48
Figura 6 – Os sensuais banhos de rio com personagens da trama e os longos <i>takes</i> e planos do Pantanal, efetuados pelo diretor Jayme Monjardim, asseguraram a audiência da <i>Manchete</i> em 1990.....	50
Figuras 7, 8 e 9 – Do plano de conjunto ao plano médio que focaliza Fernanda e Simone.....	69
Figura 10 – As expressões faciais de Fernanda e Simone antes de entrarem no casarão: a antagonista tenta de todo jeito fazer com que a mocinha entre com ela.....	70
Figura 11 – Mocinha e vilã focalizadas de dentro para fora, com as teias de aranha na cozinha do casarão.....	72
Figura 12 – A proxêmica no posicionamento de Fernanda e de Simone dentro do quarto do casarão.....	74
Figuras 13 e 14 – Fernanda e Simone frente a frente, com o enfrentamento da mocinha e a surpresa da antagonista.....	77
Figuras 15 e 16 – Simone presa por Fernanda e desesperada (conforme suas expressões faciais) para que ela abra a porta.....	79
Figuras 17 e 18 – O foco em Fernanda ao fechar a porta do casarão e o plano aberto no qual estão Simone e a amiga, na volta ao veículo com o qual chegaram.....	79
Figura 19 – Protagonista e vilã dão as mãos, qual se fossem crianças, e voltam a ser “amigas”.....	81
Figuras 20 e 21 – Júlia dançando na discoteca e os letreiros em neon em oposição ao primeiro capítulo da telenovela, quando ainda estava na penitenciária.....	84

Figura 22 – As sandálias com meias de lurex, que aparecem logo ao início da abertura da telenovela.....	86
Figuras 23 a 31 – A dança de Júlia com Paulete, os <i>closes</i> em seus pés e em seu corpo e a reação das personagens (Cacá na quarta imagem; Yolanda na quinta imagem; os dançarinos na sétima imagem; Paulete com Júlia no colo na última imagem).....	88
Figuras 32, 33, 34 e 35 – O reencontro entre Júlia e Yolanda (especialmente quando a mocinha toca no cabelo da irmã, no jogo de proximidade <i>vs.</i> distanciamento entre as personagens, além da proxêmica que envolve tanto esta quanto a cena anterior e dos gestos mais expansivos da protagonista).....	92
Figuras 36, 37 e 38 – Imagens do <i>travelling</i> vertical (de baixo para cima) no início da cena. Note-se na última imagem o queixo inclinado de Fátima para cima, que reitera o ar superior....	93
Figura 39 – Plano de conjunto que ressalta a “harmonia cromática” do branco do vestido de Fátima e das tonalidades claras das roupas, objetos e do ateliê, com exceção de Odete, trazendo a sobriedade associada aos vilões, e de outra funcionária da loja.....	94
Figuras 40 e 41 – Enquadramento em Raquel (com outra funcionária da loja, que tenta impedi-la de entrar na sala onde estão Odete, Celina e Fátima), oposto ao de Fátima, quase em plano detalhe, com expressão facial que alude à surpresa e ao medo de ser desmascarada.....	95
Figuras 42, 43 e 44 – Enquadramento em Odete, que esclarece às funcionárias da loja de vestidos que se trata da “mãe da noiva”, com a oposição em sua configuração vestimentar (e a das demais mulheres em torno dela) e seu penteado – e a de Raquel (<i>mistura vs. pureza</i> de cores, tecidos e formas, além do cabelo preso de modo improvisado), que fica de pé, enquanto Odete se senta para escutá-la.....	96
Figuras 45 e 46 – Odete se levanta e humilha Raquel (momento do gesto sobre o “nosso mundo”); note-se a mudança nas expressões faciais de Raquel, desde sua chegada ao ateliê (de pé, mais altiva e certa de que conseguiria desmascarar a filha) e após ser humilhada: cabeça baixa, corpo levemente curvo, que denotam decepção e frustração.....	97
Figuras 47 e 48 – Odete se levanta e surpreende Raquel: ela revela conhecer a história da mãe de Fátima. Raquel se senta boquiaberta (oposição <i>alto vs. baixo</i>).....	99
Figuras 49, 50 e 51 – O sorriso de Fátima (em comparação à expressão de pavor ao início da cena); e o plano de conjunto que denota, no enquadramento que a focaliza, a convergência dos formantes eidéticos e cromáticos quanto ao aparente sucesso de sua sanção positiva por Odete.....	100

Figuras 52 e 53 – Raquel se levanta e rasga o vestido de Fátima (reconfiguração topológica <i>alto vs. baixo</i> – mocinha e vilã agora estão num eixo horizontal, não mais vertical, de igual para igual).....	102
Figura 54 – Momento em que Raquel diz para a filha “eu vou subir e você vai cair”, com a mão esquerda levantada para reiterar, gestualmente, a derrocada que está “à espera” de Fátima nos capítulos posteriores.....	103
Figuras 55, 56 e 57 – O enquadramento de Filomena e Ana ao início da cena.....	105
Figura 58 – Isabela e Andreia focalizadas de frente para o espelho do quarto da vilã.....	106
Figuras 59 e 60 – Andreia filmada de cima para baixo, ao saber que Isabela “caiu na ratoeira”.....	108
Figura 61 – Isabela e Marcelo na cama de seu quarto, no momento em que começa a canção-tema da vilã.....	110
Figura 62 – Os ornamentos do corredor dos quartos da mansão dos Ferreto, nos quais se situam Diego, a caminho do quarto de Marcelo, e Andreia.....	111
Figuras 63 e 64 – as expressões faciais e os gestos expandidos de Diego: lembra as mocinhas descontroladas, como ocorre com Raquel (<i>Vale Tudo</i>) e Maria da Paz (<i>A Dona do Pedaco</i>) nas cenas selecionadas para análise.....	112
Figuras 65, 66, 67 e 68 – Revezamento de planos americanos e do plano de conjunto para dar agilidade na sequência do flagrante.....	113
Figuras 69, 70 e 71 – A sequência da surra em Isabela.....	114
Figuras 72 e 73 – Isabela rola a escada e é amparada pela mãe, Cacá (Yoná Magalhães), de vestido vermelho no centro do plano aberto; observe-se o destaque conferido a Isabela, enquanto os demais convidados, à exceção da própria Cacá e de Filomena, estão com roupas escuras, aspecto cromático já ressaltado quando a noiva estava em seu quarto com Andréia), numa espécie de <i>Pietà</i> às avessas.....	116
Figuras 74, 75 e 76 – A mudança nos planos enquanto Diego discursa; atentemos para a proximidade proxêmica (enquanto operação da expressão proxêmica) entre Isabela e Ana, na terceira imagem (nesta figura, aliás, percebe-se o quanto esse plano aberto de desmascaramento é teatral, como uma espécie de <i>show</i> para os convidados).....	117
Figura 77 – Ana acusa Isabela e corrobora tudo o que Diego falou acerca da noiva.....	118
Figuras 78 e 79 – Marcelo sobe com Isabela e Ana sai triste da mansão dos Ferreto.....	119
Figura 80 – A entrada de Nazaré (quase em plano aberto) na casa de Maria do Carmo e a mescla cromática, eidética e matérica midiaticizada em sua casa, na sala de estar.....	124
Figuras 81 e 82 – Cláudia e sua composição vestimentar.....	125

Figuras 83 e 84 – Nazaré e sua oscilação de humor: captada em primeiro plano, que destaca as reações e as expressões e gestos da personagem, a princípio ri da almofada de espuma de Maria do Carmo; a seguir, se entristece ao lembrar que esta “roubou” sua filha Isabel.....	126
Figura 85 – Observem-se os formantes midiatizados no quarto de Maria do Carmo e a irreverência de Nazaré ao cuspir na cama.....	128
Figura 86 – Mais uma vez, a irreverência de Nazaré ao sambar na cama de Maria do Carmo. A vilã é captada em plano americano (com o detalhe de aparecer aos espectadores pelo espelho, de modo que ela possa assistir a si mesma, enquanto outros assistem a Maria do Carmo no sambódromo), que reforça a topologia <i>verticalidade vs. horizontalidade</i> e o contraste cromático com as cores da casa da protagonista.....	129
Figuras 87 e 88 – Nazaré e as fotos de Maria do Carmo com os filhos, tematizando o <i>amor familiar</i> , até rasgar a foto de sua rival com Isabel; note-se que ambos os excertos foram captados com a câmera alta (e o plano detalhe na segunda foto, ressaltando a disjunção com o objeto de valor, como se registrassem o próprio olhar da vilã diante das fotos).....	131
Figuras 89 e 90 – Com revezamento em primeiríssimo plano, note-se o confronto entre vilã e enteada, por meio do qual Nazaré revelará, pouco a pouco, os crimes que cometeu.....	133
Figuras 91 e 92 – Enquanto Cláudia se surpreende com os crimes da madrasta (arregala os olhos e fica boquiaberta diante de Nazaré), ela ri por pensar ter cometido crimes perfeitos.....	135
Figura 93 – Nazaré se joga aos pés de Isabel, sem ser acatada por esta; os destinadores-julgadores (“Maria do Carmo” e “Isabel”); a câmera em plano americano reforça, no plano do conteúdo, o tema da <i>humilhação</i> (da antagonista) e a disjunção do antissujeito, nesse momento, com o objeto de valor.....	137
Figura 94 – Carminha, Lúcio e Nina (dentro do saco) focalizados “a partir” do portamalas.....	141
Figuras 95 e 96 – A composição vestimentar de Carminha, evidente nas cenas analisadas, e a de Nina.....	142
Figuras 97 e 98 – A terra caindo (pontos amarronzados e escuros) sobre os olhos de Nina (câmera subjetiva) e o retorno à câmera objetiva.....	144
Figuras 99 e 100 – A passagem do plano detalhe (na imagem anterior) para o plano geral, com ângulo de cima.....	146
Figuras 101 e 102 – Beatrix (Uma Thurman) enterrada viva, em <i>Kill Bill</i>	147
Figuras 103 a 108 – As caras e bocas de Carminha, ao rir de Nina com medo de ser morta (primeira imagem) e com sua divertida gesticulação expansiva.....	148

Figuras 109, 110 e 111 – Carminha exige que Nina não procure Tufão e se afaste de Jorginho. Ela promete que não o fará.....	149
Figuras 112 e 113 – Carminha divertida e cínica: informa que Nina <i>perdeu</i> mais uma vez, para considerar o seu “enterro” como uma pegadinha.....	150
Figuras 114 e 115 – Carminha cospe em Nina (focalizada em plano detalhe).....	151
Figura 116 – A iluminação de Carminha e de Lúcio quando esta entra no carro.....	151
Figura 117 – Plano de conjunto que ambienta a cena, o posicionamento inicial de Joseane, à esquerda, e de Maria da Paz, à direita (que alude ao conflito entre <i>sujeito vs. antissujeito</i> e à iminência da sanção negativa da mocinha, a surra em sua filha).....	155
Figuras 118 a 122 – Note-se a configuração dos formantes cromáticos e eidéticos e as tonalidades claras em torno de Maria (e as escuras que rodeiam a vilã), mais perceptíveis nos enquadramentos das duas imagens abaixo. Nas três imagens posteriores, observamos Maria da Paz, exaltada (há a procura por <i>aproximação</i> corporal em relação à filha, que se mantém distante e não a toca; e os gestos e expressões faciais expansivos da protagonista), tenta compreender o motivo para a filha tê-la planejado roubá-la. Josiane, na terceira imagem, nega tratar-se de um roubo.....	157
Figuras 123 e 124 – Cisão entre mãe e filha: Maria da Paz comenta sobre “essa gente rica” (gesto que indica o distanciamento em relação a si mesma desse grupo de pessoas) e, na imagem ao lado, destaca-se o gesto que reitera um <i>querer fazer</i> de Josiane em relação a tais indivíduos (“com quem você <i>quer se juntar</i> ”). Nas duas imagens, observe-se que protagonista e vilã mudaram de lados quanto à disposição original.....	159
Figuras 125, 126 e 127 – Maria da Paz começa a chorar (entrada do piano, no tema incidental, com volume pareado ao dos diálogos, reiterando o sofrimento da mocinha), com a objetividade da fala “você roubou... a única pessoa que te ama demais nessa vida”. Josiane levanta a voz para justificar que precisava das <i>roupas compradas com a “comissão”</i> (objeto modal) para <i>ser uma digital influencer</i> (objeto de valor).....	160
Figuras 128 a 134 – Na sequência da surra, observe-se, da segunda à quinta imagens, a topologia <i>alto vs. baixo</i> (a vilã é levada ao chão pela mocinha), relativa à ascendência moral de Maria da Paz em relação a Josiane (em comparação à cena inicial, em que estavam posicionadas uma de frente para a outra). Na sexta imagem, da esquerda para a direita, Evelina (mãe de Maria da Paz), Régis (marido da protagonista, que acabara de chegar em casa) e dois empregados da casa assistiram à punição ao antissujeito. Na cena seguinte do capítulo, Régis vai separar mãe e filha.....	161

Figuras 135 e 136 – Detalhe do título <i>Selva de Pedra</i> com a imagem do leão; e da estilização da dimensão do “v” da palavra <i>avenida</i> em <i>Avenida Brasil</i>	177
Figura 137 – O logotipo de <i>Vale Tudo</i> que alude à trama principal e a questões socioeconômicas vividas no país.....	178
Figura 138 – O título que se refere à danceteria, com foco nos pés e nas sandálias com meias de lurex.....	179
Figuras 139, 140 e 141 – o título de <i>A Próxima Vítima</i> traz o “I” de <i>Próxima</i> tombado que faz menção às personagens assassinadas ao longo da história – e as letras de “vítima” abaixo como as vítimas anteriores à “próxima”; em <i>Senhora do Destino</i> , o letreiro está cruzado em X, que permite a alusão ao entrecruzamento de destinos das personagens, especialmente mocinha e vilã, por conta desta ter roubado a filha de Maria do Carmo ao início da novela; ao passo que <i>A Dona do Pedaço</i> está escrita como glacê do bolo – o último e mais aguardado elemento do acabamento do doce, em relação à protagonista empreendedora.....	180

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO 1 – DO FOLHETIM DOS JORNAIS AO DA TELEVISÃO: SUPORTES DISTINTOS, NARRATIVAS SEMELHANTES	37
1.1 O melodrama: a gênese de um <i>macrogênero</i> e a estrutura do folhetim	37
1.2 O folhetim-romance, as radionovelas e o formato televisual	42
CAPÍTULO 2 – UM BREVE CENÁRIO DA PESQUISA EM TELENOVELA E A ABORDAGEM DA SEMIÓTICA DISCURSIVA ENQUANTO TEORIA E MÉTODO PARA A ANÁLISE DE TELENOVELAS	52
2.1 Pesquisas em telenovela: há autores que se debruçam sobre a questão do sentido e das linguagens que articulam sua construção audiovisual?	52
2.2 Semiótica Discursiva: considerações sobre sua teoria e método para abordar a telenovela	58
CAPÍTULO 3 – ESMIUÇANDO AS TELENOVELAS E SUAS LINGUAGENS CONSTITUTIVAS	66
3.1 <i>Selva de Pedra</i> (1972), de Janete Clair	66
3.2 <i>Dancin’ Days</i> (1978/1979), de Gilberto Braga	82
3.3 <i>Vale Tudo</i> (1988/1989), de Gilberto Braga	93
3.4 <i>A Próxima Vítima</i> (1995), de Silvio de Abreu	104
3.5 <i>Senhora do Destino</i> (2004/2005), de Aguinaldo Silva	120
3.6 <i>Avenida Brasil</i> (2012), de João Emanuel Carneiro	140
3.7 <i>A Dona do Pedaço</i> (2019), de Walcyr Carrasco	154
3.8 Comparação entre as telenovelas estudadas	163
3.8.1 Linguagem sonora – linguagem verbal falada; linguagem visual – gestualidade e expressão corporal.....	164
3.8.2 Linguagem sonora – sonoplastia (trilha incidental e, se houver, músicas cantadas).....	168
3.8.3 Linguagem visual – cromatismo (formante da expressão).....	168
3.8.4 Linguagem visual – eidetismo (formante da expressão).....	171
3.8.5 Linguagem visual – topologia (formante da expressão).....	171
3.8.6 Linguagem visual – materialidade (formante da expressão).....	173
3.8.7 Linguagem audiovisual – cinetismo (formante da expressão).....	174

3.8.8 Títulos em linguagem verbal, no sincretismo com sua composição visual.....	176
3.8.9 Sincretismo quanto à relação entre os formantes.....	181
3.8.10 Sincretismo quanto à velocidade e ritmo da narrativa sustentados pela expressão.....	182
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	185
REFERÊNCIAS.....	194

INTRODUÇÃO

A Dona do Pedaço, novela das nove da Rede Globo, exibida entre maio e novembro de 2019, monopolizou os índices de audiência de todo o país¹ com uma premissa simples e já explorada por outras produções: o conflito entre uma mãe boa, trabalhadora e honesta, Maria da Paz (interpretada pela atriz Juliana Paes) e sua filha frívola e ardilosa, capaz de tudo para prejudicá-la, Joseane (Agatha Moreira). No bojo da trama central, em sua primeira fase, entrecruza-se uma história de amor *à la* Romeu e Julieta: Maria da Paz e Amadeu (Marcos Palmeira) se apaixonaram, mas pertenciam a famílias rivais de matadores de aluguel no interior do Espírito Santo. No dia de seu casamento, alguém atirou em Amadeu. Maria da Paz, além de acreditar que o noivo morreu, fora ameaçada de morte pela família dele e teve de fugir grávida, às pressas, para São Paulo, onde se transformou na rica proprietária de uma rede de confeitarias, após vender bolos pelas ruas da cidade.

No dia 19 de agosto de 2019, a novela atingiu sua maior audiência na Grande São Paulo: 44,3 pontos², o correspondente a mais de três milhões de domicílios e quase nove milhões de espectadores, seguindo a métrica estabelecida pelo Kantar Ibope Media³, responsável pela medição. A cena responsável por esses números gerou inúmeros *memes* – o que demonstra a penetração e repercussão da telenovela nas redes sociais: Maria da Paz atirou no seu segundo marido, Régis (Reynaldo Gianecchini), ao flagrá-lo em momento íntimo com Joseane (Agatha Moreira) – os dois eram amantes e enganavam a ingênua protagonista. Esta situação – fazer o(a) protagonista ter um instante de ódio e ímpeto mortal –, presente em outras novelas, como

¹ Cf. '*Dona do Pedaço*' tem audiência maior do que suas antecessoras. Disponível em:

<<https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2019/09/dona-do-pedaco-tem-audiencia-maior-do-que-suas-antecessoras.html>>. Acesso em: 12 nov. 2019.

² Cf. *A dona do pedaço bate recorde de audiência com cena de tiro de Maria da Paz em Régis*. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2019/08/a-dona-do-pedaco-bate-recorde-de-audiencia-com-cena-de-tiro-de-maria-da-paz-em-regis.shtml>>. Acesso em: 04 set. 2019.

³ Cf. *Kantar Ibope Media atualiza a representatividade do ponto de audiência de tv para 2019*. Disponível em: <<https://www.kantaribope.com/kantar-ibope-media-atualiza-a-representatividade-do-ponto-de-audiencia-de-tv-para-2019/>>. Acesso em: 04 set. 2019.

Rainha da Sucata (Rede Globo, 1990), conduziu a um ponto de virada para a protagonista, cuja inocência inverossímil já irritava os espectadores havia semanas⁴.

A oposição entre *casal protagonista* (Maria e Amadeu) e *antagonista* (Régis e Joseane), com demarcações bem objetivas, especialmente no triângulo amoroso Régis/Joseane/Maria, é perceptível, ainda que com configurações diversas, em praticamente todas as telenovelas brasileiras (fora os clichês de amores de juventude impossíveis, reconhecimento entre pais/filhos e irmãos, perda e reconquista de bens).

Esse retorno a fórmulas narrativas já conhecidas pelo público demonstra o quanto o folhetim clássico (um gênero fictício provindo do melodrama, com a sequência da história em capítulos, que são interrompidos e retomados, no caso da televisão, a cada dia), sem tantas inovações quanto à construção da trama, perdura na teledramaturgia brasileira, ainda mais se considerarmos que a alta audiência de *A Dona do Pedaço* assinala a recuperação do público perdido após o fracasso da novela anterior, *O Sétimo Guardião* (Rede Globo, 2018/2019), cuja temática rural, voltada ao realismo fantástico, e a sua estilização como série, não foram bem recebidas pelos espectadores⁵. Cumpre ressaltar, ademais, que os índices apontados pelo Kantar Ibope Media levam em conta apenas a TV aberta, desconsiderando não apenas a TV por assinatura, como também computadores, celulares, *tablets*, dentre outros meios de reprodução dos programas dos canais de televisão.

As *outras telas*, aliás, modificaram, ao longo de toda a década de 2010, as formas de assistência convencionais da ficção seriada, principalmente com o desenvolvimento das plataformas de *streaming*, a exemplo da *Netflix*, e a consolidação dos serviços de *video on demand* (de canais da TV paga como a *HBO* ou a *FOX*). A disponibilização de uma temporada

⁴ Cf. *Ninguém aguenta mais a ingenuidade de Maria da Paz. 10 reações que nos representam*. Disponível em: <<https://www.vix.com/pt/tv/576259/ninguem-aguenta-mais-a-ingenuidade-de-maria-da-paz-10-reacoes-nos-representam>>. Acesso em: 08 set. 2019.

⁵ Cf. “*O Sétimo Guardião*” renderia uma série ou supersérie, nunca uma novela. Disponível em: <<https://tvefamosos.uol.com.br/blog/nilsonxavier/2019/02/07/o-setimo-guardiao-renderia-uma-serie-ou-superserie-nunca-uma-novela/>>. Acesso em: 04 nov. 2019.

na íntegra, associada à agilidade narrativa dos episódios, a seu número cada vez mais reduzido por temporada e a possibilidade de vê-los em qualquer tela conduziram a um intenso crescimento de público nesse novo formato de exibição: o último episódio de *Breaking Bad*, do canal por assinatura AMC, teve pouco mais de 10 milhões de espectadores em 2013, um resultado bastante expressivo, à época, para a TV paga norte-americana⁶; seis anos depois, em julho de 2019, *La Casa de Papel* alcançou cerca de 24 milhões de espectadores na semana em que sua terceira temporada estreou na *Netflix*⁷.

No mesmo período, na Rede Globo, que ainda detém a audiência em todas as faixas de exibição de telenovelas, inéditas ou reprisadas, diversas novelas das nove, o principal e mais caro produto da emissora, fracassaram e foram até encurtadas, caso de *Em Família* (2014) e *Babilônia* (2015). Outras tramas ficaram aquém da audiência esperada, apesar de não ser decretado o seu adiamento, como *Velho Chico* (2016), *A Lei do Amor* (2016/2017) e a já mencionada *O Sétimo Guardião* (2018/2019). Especialmente após a transmissão de *Avenida Brasil* (2012), bastante próxima do modelo adotado pelas séries supracitadas (porém, sua espinha dorsal é uma história de vingança, variante conhecida do folhetim), por conta de sua linguagem visual mais cinematográfica e a maior rapidez dos acontecimentos nas tramas principal e paralelas, o público parece mais exigente quanto ao estilo da telenovela na atualidade.

Na coletânea *O fim da televisão* (Carlón; Fachine, 2014), vários pesquisadores da área de Comunicação tentam responder sobre a possibilidade de “morte” da televisão (e de seus formatos) em duas vertentes: uma delas pauta o esgotamento da televisão como se conhecia até então; e a outra sinaliza para uma profunda alteração do modo de ver e fazer televisão (e

⁶ Cf. *Final de Breaking Bad bate recorde de audiência e 500 mil downloads ilegais*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2013/09/final-de-breaking-bad-recorde-de-audiencia-e-500-mil-downloads-ilegais.html>>. Acesso em 01 nov. 2019.

⁷ Cf. *'La casa de papel' quebra recordes de audiência da Netflix*. Disponível em: <<https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/series/noticia/2019/08/la-casa-de-papel-quebra-records-de-audiencia-da-netflix.html>>. Acesso em: 03 nov. 2019.

telenovelas). Se os argumentos em torno de uma paulatina crise de audiência aparentemente corroboram a morte da telenovela, com a migração do público (especialmente o mais jovem) para os *smartphones* e *tablets*, além de seu desinteresse pela maneira com que a novela é transmitida e assistida (a cada dia), Yvana Fachine (2014) alude à procura do público por uma regularidade oferecida pela estrutura de programação – ainda mais ao pensar num palimpsesto tão fechado e metódico como o da Rede Globo, com poucas mudanças em toda a sua história, especialmente no horário das telenovelas e dos telejornais –, de maneira que as outras telas complementam⁸ esses programas.

Vale pontuar, nesse cenário de aparente crise da telenovela – e da própria televisão –, que a retomada do folhetim por *A Dona do Pedaço* pode indicar uma tendência para a teledramaturgia brasileira e uma espécie de resposta à expansão do mercado consumidor de séries estrangeiras no Brasil. Seria necessário investigar, inclusive para compreender o comportamento da manutenção da estrutura do folhetim nos dias de hoje, a adoção dessa estratégia de maneira diacrônica. Isto porque, ao compararmos a trama central dessa novela com as de outras duas do horário nobre, *Senhora do Destino* (Rede Globo, 2004/2005) e *Vale Tudo* (Rede Globo, 1988/1989), a intriga permanece a mesma do ponto de vista do plano do conteúdo: respectivamente, Maria do Carmo (Susana Vieira) e Raquel (Regina Duarte) passam de simplórias migrantes a bem-sucedidas empresárias em seus segmentos de atuação, a construção civil e a alimentação – e sofrem nas mãos de filhos inescrupulosos, Reginaldo (Eduardo Moscovis) e Maria de Fátima (Glória Pires). Novelas pertencentes a “Brasis” distintos entre si, no contexto social, econômico, político e audiovisual – em que pese a mudança tecnológica de seu aparato (dada a sua importância no processo de filmagem e montagem dos capítulos, nos modos de determinar a suspensão e continuidade do folhetim televisual) e

⁸ A Rede Globo disponibiliza diariamente os capítulos de todas as produções do canal por meio da plataforma de *streaming Globoplay*, o que mostra o ajustamento da emissora às novas e flexíveis formas de assistência e a possibilidade de ampliar a sua audiência nas outras telas.

também nas demandas narrativas e de consumo dos espectadores. O plano da expressão oferece, além de *revestimento* diverso a um plano do conteúdo quase idêntico, possibilidades amplas de análise da significação audiovisual da telenovela: seja na sua constituição, por meio do sincretismo de linguagens (verbal, visual, sonora, gestual etc.), seja na relação com o plano do conteúdo (o folhetim) e na maneira como o atualiza.

O processo de construção audiovisual da telenovela pode ser associado à criação de um modelo articulatório de suas linguagens constitutivas, conhecido e reconhecido por seu público, por ele identificado e decodificado. Esse padrão instaura, nas emissoras de televisão que produziram telenovelas, um *simulacro* do próprio país (que pode homogeneizar especificidades culturais), ao veicular de modo único as suas obras ficcionais e ao atualizar, assim, a própria estrutura do folhetim e possibilidades de representação e discussão sociais. Lopes (2003, p. 17), por exemplo, intitula a telenovela brasileira como “uma narrativa sobre a nação”.

Não se trata, contudo, de qualquer tipo de nação. Em *Pesquisa em Comunicação* (Lopes, 2014), a autora associa a consolidação e autonomização da indústria cultural brasileira nos anos 60 enquanto força produtiva submetida ao controle maciço do Governo Militar (1964-1985) que, por meio do sistema de micro-ondas possibilita o ideal de integração nacional via televisão (efetuado, sobremaneira, pela Rede Globo, em vista de sua tecnologia adquirida, do apoio ao regime militar e do desenvolvimento de sua rede de emissoras afiliadas): euforiza-se, assim, um Brasil moderno, tecnológico e urbano, cujos traços se acentuam na passagem da produção de telenovelas de épocas distantes e diálogos formais e empolados para obras contemporâneas e que dialogassem com o público metropolitano em formação.

Beto Rockefeller (TV Tupi, 1968/1969), segundo Alencar (2002), é o ponto de virada para a criação de um novo paradigma para as telenovelas brasileiras, com diálogos em tom coloquial e personagens coadunadas às exigências da vida nas cidades grandes. *Véu de Noiva* (Rede Globo, 1969/1970), sob inspiração de *Beto Rockefeller*, transforma-se na primeira novela

das oito a importar essas temáticas. Aqui não reina o conflito entre mãe/filha de *A Dona do Pedaço*, mas entre duas irmãs⁹: uma boa, Andréa (Regina Duarte) e outra invejosa, Flor (Myriam Pérsia), que disputavam o mesmo homem e a guarda do filho de Flor. Tais semelhanças, em conjunto às de *Senhora do Destino* e *Vale Tudo*, permitem observar uma trajetória do folhetim à brasileira, dos arranjos do plano da expressão que conduziram à sua significação e atualização e a uma gramática para a compreensão de sua veiculação. Feitas essas considerações a respeito do objeto de estudo, a telenovela brasileira, além de um enfoque pautado nas suas linguagens constitutivas em relação à estrutura do folhetim clássico, passamos ao problema desta pesquisa.

Ao partir da concretização televisual (o capítulo exibido em si) de telenovelas desde os anos 60 (quando teve início a produção diária) até a atualidade, apresenta-se a seguinte pergunta: *Como se manifesta, enquanto construção audiovisual, a permanência da estrutura do folhetim na telenovela brasileira ao longo de sua história?*

Por meio desse problema, intenta-se construir uma *trajetória da permanência* da estrutura do folhetim na telenovela, considerando o estudo do plano do conteúdo e da expressão, bem como os mecanismos das linguagens que garantem (e de que maneira) essa permanência, especificando como esse arranjo audiovisual faz também mover a sua duração.

Podemos passar para as questões que justificam a realização deste trabalho. A telenovela se apresenta, segundo Borelli (2001), como um dos objetos mais instigantes para a compreensão da cultura contemporânea do Brasil. As suas matrizes folhetinescas, a sua concretização audiovisual e o fato de serem estas obras tão conhecidas – e complexos produtos culturais de países latino-americanos – são alguns dos fatores que levaram Jesús Martín-Barbero (2009) à elaboração de sua teoria e metodologia para pensar a Comunicação da (e na) América Latina,

⁹ Cf. *Trama Principal*. Disponível em:

<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/veu-de-noiva/trama-principal.htm>>. Acesso em: 29 ago. 2019.

com sua proposta de interligação entre o popular e o massivo e na constituição identitária individual e social.

No entanto, mesmo diante da importância que a telenovela possui hoje no campo da Comunicação, notamos uma lacuna em pesquisas realizadas sobre o assunto, dispostas no segundo capítulo deste trabalho. Esses estudos aprofundaram temáticas e representações sociais na teledramaturgia, o desenvolvimento da videotécnica e da sua relação com a indústria cultural, ou a atualização tecnológica da veiculação de uma narrativa básica de um suporte televisual para suportes transmidiáticos.

Entretanto, não se debruçaram sobre o seu processo de significação, que há décadas reitera a estrutura inquebrantável do folhetim, o olhar para as linguagens que estruturam esse processo e as suas articulações, ao conduzirem a um arranjo plástico e rítmico singular e à própria maneira de produzi-lo, vê-lo e compreendê-lo – uma das manifestações audiovisuais, nos canais de televisão em que são produzidas, mais sofisticadas de todo o país. Dessa maneira, propõe-se, por meio deste trabalho, uma análise semiótica dos procedimentos da construção audiovisual do folhetim na telenovela.

Acreditamos, pois, que observar o “jogo” que se estabelece entre as linguagens que compõem o texto sincrético da telenovela – seja na composição do plano de expressão de cada uma delas e ao entrarem em sincretismo, seja na relação com o plano do conteúdo –, na intriga que cada uma delas dispõe, é também observar modelos de leitura do Brasil, dos valores socioculturais, econômicos e éticos em torno dos quais os espectadores constroem o sentido que dão às suas próprias vidas, à experiência social, a ser no mundo e (por que não?) a *ser brasileiro*.

Um exemplo disso permite unir *Véu de Noiva* e *A Dona do Pedaço* para além do âmbito do folhetim clássico (a mocinha boa e honesta), em se pensando nos papéis sociais da mulher brasileira e a sua figuratividade como criadora de efeitos de sentido (e de realidade): na primeira

novela, a protagonista Andréa trabalhava como vendedora (dada a sua origem humilde) numa loja de departamentos no bairro de Botafogo¹⁰, contrariando os papéis sociais esperados à época, de mãe, esposa e dona-de-casa (apesar de casada com o piloto de corridas Marcelo e de ficar com o sobrinho entregue a ela por sua irmã). Maria da Paz, por sua vez, era uma trabalhadora informal que enriqueceu de modo independente e sem conhecimentos específicos para lidar com seus negócios. Diante de diversas modificações nas leis trabalhistas e da crise econômica em que o país se encontra atualmente, inúmeras micro e pequenas empresárias poderiam se identificar com a trajetória de percalços de Maria. Até porque a personagem apareceu vinculada tanto a um modelo real de empreendedorismo feminino (a doceira Cleusa Maria da Silva, fundadora da rede de franquias *Sodiê Doces*¹¹) quanto a tendências de moda primavera verão 2020¹².

O sincretismo engendra a homologação de valores e práticas dos espectadores na relação com a organização estética do plano da expressão, que já instala o gosto e suas várias ocorrências dos tipos de público-alvo. Numa época de transição de formatos de ficção seriada como a atual, estudar o folhetim e sua enunciação televisiva do ponto de vista de sua narrativa e de suas linguagens pode auxiliar na compreensão de sua estabilização e de seu comportamento na atualidade, por meio de um recorte diacrônico, devido à sua permanência enquanto estrutura “geradora” de narrativas televisuais.

Feitas essas considerações, é possível delinear os objetivos deste estudo, divididos entre geral e específicos. Segue-se, abaixo, o objetivo geral:

¹⁰ Cf. *Trama Principal*. Disponível em:

<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/veu-de-noiva/trama-principal.htm>>. Acesso em: 29 ago. 2019.

¹¹ Cf. ‘*Levei 20 anos para dar virada no negócio*’, diz doceira retratada em novela. Disponível em: <<https://pme.estadao.com.br/noticias/geral,levei-20-anos-para-dar-virada-no-negocio-diz-doceira-retratada-em-novela,70002887736>>. Acesso em: 13 nov. 2019.

¹² Cf. *Quatro vezes que Maria da Paz lançou tendências*. Disponível em: <<https://www.ibahia.com/moda-e-beleza/detalhe/noticia/moda-quatro-vezes-que-maria-paz-lancou-tendencias>>. Acesso em: 06 nov. 2019.

(1) Investigar, identificar e compreender a trajetória diacrônica das linguagens constitutivas da telenovela brasileira e de suas articulações (em cada obra indicada para compor o *corpus*), por meio do estudo da concretização e veiculação da estrutura do folhetim no plano da expressão, no plano do conteúdo e no sincretismo das linguagens.

E os objetivos específicos:

- (1) Analisar como a permanência da estrutura do folhetim se cruza com o desenvolvimento da intriga (especialmente em se tratando da trama central), para examinar eventuais tendências socioculturais na construção das personagens e de suas relações entre si;
- (2) Identificar e analisar os modos de concretização da estrutura do folhetim realizados por cada uma das telenovelas selecionadas que compõem o *corpus* (e de que modo foram mantidos ou modificados ao longo dos anos, ao comparar essas telenovelas), referente ao seu processo de construção audiovisual, para compreender a permanência dessa estrutura;
- (3) Contribuir para o estudo da ficção narrativa seriada no Brasil com enfoque no estudo de suas linguagens, de maneira a promover reflexões e debates em âmbito acadêmico e entre profissionais da área.

Ao partir do problema de pesquisa, foram delineadas duas *hipóteses centrais*, com suas respectivas subdivisões em *hipóteses derivadas*:

Hipóteses Centrais:

- (1) A estrutura do folhetim se concretiza por meio de um padrão peculiar na articulação das suas linguagens constitutivas, definindo um *saber fazer* brasileiro para a criação e produção de telenovelas;
- (2) A teledramaturgia brasileira é marcada por momentos de manutenção e de modificação dos modos de ler/concretizar a estrutura do folhetim desde a primeira

telenovela urbana, de maneira que algumas produções indicam rupturas em aspectos de sua realização plástica e rítmica.

Hipóteses Derivadas:

- (1.1) Atualmente, quanto mais clara a apresentação da intriga no plano do conteúdo e mais complexa a sua organização e veiculação no plano da expressão, maior a audiência e a repercussão de uma telenovela, indicando por determinado período o *modo de ler* a estrutura do folhetim;
- (1.2) A estrutura triádica tende a ser abandonada nas telenovelas atuais, de modo que o confronto maniqueísta entre duas personagens principais (mocinha vs. vilã) pode ser suficiente para o desenvolvimento da intriga.
- (2.1) Mesmo que haja modificações nos modos de ler/concretizar a telenovela, sempre estão encaixadas numa estética naturalista¹³;
- (2.2) É o arranjo sincrético dessas modificações que sustém, a cada década, a permanência da estrutura do folhetim até a atualidade;

Para o processo de construção do *corpus* quanto à escolha das telenovelas a serem estudadas, alguns critérios foram elencados. A princípio, desprezamos as produções anteriores a 1963, quando surgiu a telenovela diária, em virtude da dificuldade de reunir uma amostra representativa para descrição e análise. Seguem abaixo os critérios, desde o mais amplo, a escolha da emissora, até os que justificam a seleção das telenovelas e suas cenas.

¹³ Ismail Xavier (2005) aborda a estética naturalista como aquela presente no cinema clássico hollywoodiano, cujos procedimentos de montagem remetem à ilusão de realidade, evitando demonstrar que se trata de uma construção discursiva.

- (1) canal de televisão: desde os anos 60 até a atualidade, a única emissora a produzir e exibir telenovelas em todas as décadas, sem qualquer tipo de interrupção, foi a Rede Globo.
- (2) horário de exibição: ao menos a partir dos anos 70, a Rede Globo mantém três horários de apresentação de telenovelas inéditas, às 18h, às 19h e às 20h/21h (excluímos a faixa das 22h pelo fato de ter sido extinta no início dos anos 80, sendo retomada com telenovelas apenas em 2011, com *O Astro*). Por seu poder de concentrar uma das maiores audiências do canal em todo o país até os dias de hoje, o horário das 20h/21h (horário nobre) foi selecionado.
- (3) tipo de telenovela: dois subcritérios foram considerados nesse item: (a) o perfil do espectador desde os anos 60, com a consolidação de um Brasil cada vez mais urbano e voltado à industrialização, distante da ideia do “rural antiquado”, como aponta Lopes (2014); (b) o próprio estilo das telenovelas do horário, que passam a se adequar ao público das grandes cidades, e da renovação quanto à filmagem e ao roteiro, indicando a criação de um simulacro da realidade cotidiana do país. Portanto, dentre as produções históricas/“de época”, rurais e urbanas, estas últimas foram escolhidas.
- (4) temporalidade: haja vista o início da telenovela diária em 1963 e a facilidade de encontrar acervo disponível após esse período, efetuamos a seguinte secção temporal: anos 60/início dos anos 70, anos 70, anos 80, anos 90, anos 2000 e anos 2010. O agrupamento dos anos 60 e início dos 70 se explica pelo início da produção de novelas urbanas às 21h em 1969, com *Véu de Noiva*. Nesse sentido, haverá a análise de sete telenovelas, o que inclui *A Dona do Pedaço* (em exibição até novembro de 2019).
- (5) as obras selecionadas: com o fito de análise da estrutura do folhetim e de sua construção audiovisual ao longo dos anos, pensamos em dois subcritérios: (a) tramas apresentando as duas personagens principais (mocinha e vilã) em sua trama central, além de tendências na utilização dos mecanismos de linguagem (usos da câmera, fotografia/luz, trilha sonora,

performance dos atores em cena, construção do roteiro e estilo dos diálogos); (b) a audiência e a repercussão dessas tramas quando de sua primeira exibição, tendo como ponto de partida, especialmente para as produções da década de 80 em diante, uma tabela¹⁴ divulgada pelo Ibope para as quinze novelas de maior audiência da Rede Globo, desde quando deu início às pesquisas diárias. Listamos, abaixo, as telenovelas selecionadas:

Anos 60/Início dos 70: *Selva de Pedra* (1972/1973). Não foram encontrados registros videográficos de *Véu de Noiva* (1969/1970), anunciada em informes publicitários como “novela verdade”, associada à mudança no paradigma ficcional da Rede Globo, em relação às tramas fantasiosas de Glória Magadan, anteriormente exibidas. A próxima novela urbana é *Selva de Pedra*, de 1972, também de Janete Clair – e que não prejudica a composição original do corpus, haja vista o estilo da autora e o uso da câmera após *Véu de Noiva*. Além disso, *Selva de Pedra* alcançou 100% da audiência¹⁵ no Rio de Janeiro quando a protagonista Simone/Rosana (Regina Duarte) teve sua identidade falsa descoberta.

Anos 70: *Dancin' Days* (1978/1979). A trama se encontra numa época em que o formato de telenovela urbana já se encontrava estável. A novidade de *Dancin' Days* está em sua trilha sonora, em conexão com o universo da discoteca (por meio do qual a telenovela é lembrada até hoje) e o uso de câmeras portáteis, como afirma Wajnman (2004). O “triângulo” não é amoroso, mas entre duas mães, Júlia (Sônia Braga), uma ex-presidiária, e a sua irmã rica e interesseira, Yolanda (Joana Fomm), a vilã da trama, disputando o amor de Marisa (Glória Pires), a filha de Júlia criada pela tia.

¹⁴ Cf. Aguiinaldo Silva divulga lista das novelas com maior audiência da história. Disponível em: <<http://revistacrescer.globo.com/Revista/Crescer/0,,EMI63532-15565,00-AGUINALDO+SILVA+DIVULGA+LISTA+DAS+NOVELAS+COM+MAIOR+AUDIENCIA+DA+HISTORIA.html>>. Acesso em: 27 ago. 2019.

¹⁵ Cf. Em 1972, *Selva de Pedra* foi vista em 100% das TVs, mas recebeu críticas. Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/em-1972-selva-de-pedra-foi-vista-em-100-das-tvs-mas-recebeu-criticas-6782>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

Anos 80: *Vale Tudo* (1988/1989). Raquel (Regina Duarte) é uma mãe trabalhadora e honesta; Fátima (Glória Pires) é a filha ingrata e mesquinha capaz de se livrar dela para ascender socialmente. A premissa parecida com a de *A Dona do Pedaço* (2019) deu origem a um dos maiores fenômenos dos anos 80 (a novela urbana de maior audiência dessa década), lembrado até hoje pelo assassinato de Odete Roitman (Beatriz Segall), a grande vilã.

Anos 90: *A próxima vítima* (1995). *Rainha da Sucata* (1990) e *De Corpo e Alma* (1992) apresentaram as duas maiores audiências da década de 90. O primeiro critério de exclusão foi o de proximidade temporal com o término de *Vale Tudo* e a estreia das duas produções. O segundo critério, aplicado a *Rainha da Sucata*, é o de que tanto esta telenovela quanto *A próxima vítima* foram escritas por Sílvio de Abreu e dirigidas por Jorge Fernando, mantendo um estilo de construção das personagens e dos diálogos, assim como o do uso da câmera. Vendida como uma novela policial, *A próxima vítima* é lembrada por inovar a estrutura já conhecida do “quem matou?”, fazendo o público tentar descobrir “quem será a próxima vítima?”. O posicionamento da câmera é intertextual em algumas tomadas, que aludem a filmes de suspense, como os de Alfred Hitchcock. Na trama central, há o triângulo amoroso entre uma mocinha nada ingênua (Susana Vieira), amante de um homem casado (José Wilker), que terá um caso com a sobrinha (Cláudia Ohana), a vilã da trama.

Anos 2000: *Senhora do Destino* (2004/2005). A maior audiência da década no horário, recordada pela vilã engraçada Nazaré (Renata Sorrah) – que parece dar novos ares à figura do vilão – e por seu conflito com a protagonista Maria do Carmo (Susana Vieira), de quem sequestrou a filha Lindalva/Isabel (Carolina Dieckmann). Ao longo da história, Nazaré se envolverá com Josivaldo (Zé de Abreu), marido de Maria do Carmo.

Anos 2010: (1) Avenida Brasil (2012). Empatada com *Fina Estampa* (2011/2012) na medição do Ibope para o PNT (Painel Nacional de Televisão), ambas com 41 pontos de audiência¹⁶, a repercussão alcançada por *Avenida Brasil* foi muito mais ampla: a trama incorporou elementos do cinema e das séries (estilização de cores e de temas incidentais para a abertura e para os ganchos, conhecidos como “congele”) e representou uma ruptura na forma de se fazer novela (agilidade e elementos populares/suburbanos, ligados à ascensão da classe C). O folhetim clássico foi apresentado com uma história de vingança com fotografia e filtros que criaram a atmosfera de um *thriller* psicológico, o que não se esperaria desse tipo de narrativa. O triângulo amoroso da protagonista, Nina (Débora Falabella), com Jorginho (Cauã Reymond) e Débora (Nathalia Dill) é sacrificado em nome de seu “acerto de contas” com Carminha (Adriana Esteves), que roubou sua herança e a abandonou num lixão quando era uma menina. Houve uma modificação dos papéis de mocinha vs. vilã, que tiveram suas posições trocadas da metade para o fim da história.

(2) A Dona do Pedaço (2019). Com a finalidade de unir a telenovela urbana mais recente à primeira que compõe o *corpus*, a obra foi eleita também por incluir elementos clássicos do folhetim tradicional (com uma interessante leitura para o papel social de empreendedora por parte da protagonista, Maria da Paz), de diálogos da fotografia e da edição com o formato cinematográfico e das séries, além de seu grande sucesso junto ao público, tornando-se a quarta telenovela de maior audiência da década¹⁷ – na Grande São Paulo, por exemplo, foram 36 pontos.

Lopes (2014) afirma que o objeto de estudo é, a princípio, uma construção de nível teórico, de maneira que a teoria orienta a opção por determinados métodos. A adequação que

¹⁶ Cf. “*Avenida Brasil*” empata com “*Fina Estampa*” em SP e no PNT. Disponível em: <<https://oplanetatv.clickgratis.com.br/noticias/audiencia-da-tv/avenida-brasil-empata-com-fina-estampa-em-sp-e-no-pnt.html>>. Acesso em: 01 set. 2019.

¹⁷ Cf. *A Dona do Pedaço* sai de cena com o quarto melhor Ibope da década. Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/televisao/2019/11/25/a-dona-do-pedaco-sai-de-cena-com-o-quarto-melhor-ibope-da-decada-137212.php>>. Acesso em: 25 nov. 2019.

se dá entre a teoria, o método e o objeto marcam não apenas a construção do problema de pesquisa e do próprio objeto científico, mas também interferem nos resultados obtidos pela investigação a ser empreendida.

O método a ser utilizado nessa pesquisa é o de *análise de conteúdo*, pautada na Semiótica Discursiva, cujo *percurso gerativo do sentido* (Greimas; Courtés, 2008) oferece, além da operacionalização teórica relativa à estruturação sincrética (no plano do conteúdo) do folhetim na telenovela, a possibilidade metodológica de apreensão dos processos de significação conforme a sua complexificação, por meio da decomposição/reconstrução empírica. Essa preocupação metodológica também se aplica às propostas de Médola (2009) e Oliveira (2010), na descrição e categorização dos formantes da expressão em relação ao conteúdo que reiteram.

Inicialmente, foi realizada uma pesquisa bibliográfica, dando ênfase a linguagens audiovisuais, procedimentos de filmagem, sincretismo e textos sincréticos (e a análise dos mesmos), ritmo, plasticidade e figuratividade, entre outros temas que possam oferecer subsídios para as fases de observação, descrição e análise, pensando na adequação com o objeto de estudo. Segundo Deslauriers e Kérisit (2008, p. 134), “quanto mais o pesquisador tiver um conhecimento aprofundado sobre seu tema, mais ele estará apto a construir o seu objeto e a delimitar uma amostra pertinente”.

Tendo em vista a extensão do material televisivo a ser investigado (cada telenovela apresenta entre 160 a mais de 240 capítulos, cada um com cerca de 45 minutos de duração, descontados os intervalos comerciais), houve a necessidade de extração de uma amostra (de cenas), com foco na trama principal. Sendo assim, as cenas foram escolhidas de acordo com a maneira como sintetizam a narrativa central de cada telenovela, ou seja, reunindo os elementos-chave do folhetim.

Pires (2008, p. 162) comenta que a amostra tem por objetivo basear certo questionamento ou conhecimento; além disso, cita que a observação sistemática está na base da amostragem, pelo motivo de “fundamentar ou ‘documentar’ alguns aspectos da realidade, que são, por sua vez, passíveis de se deslocar”.

O autor aborda algumas regras, a partir das quais nos baseamos para o processo de escolha do *corpus* e, por consequência, do conjunto de cenas a ser eleito (Pires, 2008, p. 183):

- a *pertinência* teórica (em relação aos objetivos iniciais da pesquisa);
- as *características* e a *qualidade intrínseca* do caso;
- a *tipicidade* ou a *exemplaridade*;
- a *possibilidade de aprender* com o caso escolhido;
- seu interesse social;
- sua acessibilidade à investigação.

Seguem abaixo algumas características das cenas selecionadas e analisadas neste trabalho:

Nome da novela	Breve descrição	Data de exibição	Duração
<i>Selva de Pedra</i>	Fernanda leva Simone para conhecer o casarão onde seu avô trancava sua avó em suas crises de ciúme, local onde a mocinha será presa pela vilã após esta sequestrá-la.	1972	7:17
<i>Dancin' Days</i>	Cena 1: Júlia dança e é admirada por diversas personagens no meio da pista de dança da discoteca.	1978	Cena 1: 2:57 Cena 2: 1:57

	Cena 2: Júlia reencontra sua irmã Yolanda e a humilha, com muito cinismo e ironia.		
<i>Vale Tudo</i>	Raquel tenta desmascarar a filha, Maria de Fátima, em sua prova de vestido de noiva, mas acaba humilhada por ela e por Odete Roitman.	1988	10:16
<i>A Próxima Vítima</i>	Ana e Andréia planejaram acabar com o casamento de Isabela; esta é desmascarada pelo noivo, Diego, quanto ao caso que tinha com o tio (e antigo companheiro de Ana), Marcelo.	1995	7:11
<i>Senhora do Destino</i>	Em uma colagem que reúne cenas de três capítulos. Nazaré invade a casa de Maria do Carmo, satiriza e ironiza os cômodos por onde passa e termina confessando seus crimes para a enteada, Cláudia, sendo posteriormente presa.	2005	7:42

<i>Avenida Brasil</i>	Carminha sequestra e enterra viva Nina, que está desacordada. Ao despertar e perceber onde se encontra, Nina é obrigada por Carminha a sair da vida da família Tufão e a pedir perdão para a vilã.	2012	Cena 1: 3:04 Cena 2: 4:22
<i>A Dona do Pedaço</i>	Maria da Paz desmascara a filha, Josiane, que a “roubou” pegando a comissão da arquiteta de sua casa, e dá uma surra nela.	2019	2:19

A análise semiótica foi realizada em duas etapas: (1) para cada telenovela; (2) contraposição e comparação dos dados de todas as telenovelas. Na primeira etapa, foi efetuada a descrição e análise de aspectos do plano do conteúdo e do plano da expressão (para este último, caracterizando os formantes das linguagens audiovisuais e o imbricamento das linguagens em sincretismo), com vistas à apreensão do processo de sincretização, por meio das quais “se pode observar a ‘distribuição’ do sentido em diferentes linguagens” (Fechine, 2009, p. 334). Na segunda etapa, as análises iniciais foram contrastadas com a intenção de observar similitudes e diferenças nas linguagens constitutivas da telenovela em cada década, ao apontar para a sua permanência audiovisual.

Posteriormente às análises efetuadas do *corpus*, houve o momento de estabelecer teorizações que pudessem aprofundar o tratamento e a verificação das hipóteses estabelecidas

– retomando o problema de pesquisa ao apresentar e estabelecer conclusões que pudessem negar ou confirmar as hipóteses –, de modo a propor como pressupõem Deslauriers e Kérisit (2008, p. 144), “categorias analíticas e um esquema explicativo das inter-relações dos fatos observados, além de permitir conceituar novamente o campo da investigação, deslocando as fronteiras do objeto”.

O trabalho está dividido em três capítulos: no primeiro, apresentou-se uma contextualização de aspecto histórico e teórico, de maneira a abordar o melodrama, o folhetim e seu sucesso nos jornais, nos rádios e na televisão. No segundo capítulo, abordamos algumas pesquisas realizadas em telenovela, a grande maioria sem tratar das questões de produção de sentidos e o estudo do plano da expressão; além disso, fizemos menção à base teórico-metodológica deste trabalho, a Semiótica Discursiva, tanto para a compreensão e estudo do plano do conteúdo e da expressão. No terceiro capítulo, efetuamos uma observação mais detida em aspectos do plano do conteúdo e, principalmente, do plano da expressão para cada uma das cenas das novelas, em vista do sincretismo dos textos televisuais analisados. Após a análise descritiva e interpretativa das cenas¹⁸ que compuseram o *corpus*, buscamos traçar similitudes e divergências que permitiram teorizar sobre a permanência do folhetim por meio de suas linguagens constitutivas.

¹⁸ As cenas utilizadas na análise serão apresentadas com seus respectivos *links* nesse capítulo.

CAPÍTULO 1 – DO FOLHETIM DOS JORNAIS AO DA TELEVISÃO: SUPORTES DISTINTOS, NARRATIVAS SEMELHANTES

Para contextualizar a proposta de análise deste estudo, que será fundamentada na semiótica discursiva (seus desdobramentos teóricos necessários para este trabalho serão aprofundados no segundo capítulo), é preciso pensar nas origens históricas do folhetim como produto cultural e nas bases de suas narrativas, a começar pelo *melodrama* e sua apropriação posterior pelo folhetim, além de sua passagem, no Brasil e na América Latina, dos jornais à televisão.

1.1 O melodrama: a gênese de um *macrogênero* e a estrutura do folhetim

Para que possamos abordar o surgimento de um novo gênero discursivo, voltamo-nos a alguns conceitos de Bakhtin (1997), quando se refere à utilização da língua nas mais diversas atividades humanas. Segundo o autor, o uso da língua se dá por meio de enunciados, que podem ser escritos ou orais, emanados por integrantes de determinada esfera de atividade. Em suas palavras, “cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso” (Bakhtin, 1997, p. 290). Tais gêneros são determinados, como preceitua Bakhtin (1997), social e historicamente, de modo que sempre sofrem atualizações. Dessa forma, é possível pensar no melodrama e no folhetim e nas suas formas transformadas ao longo do tempo.

É na França ao final do século XVIII que nasce um novo gênero teatral, o *melodrama*, a princípio associado à ópera, na Itália, local onde esses dois termos representam expressões sinônimas, como aponta Huppés (2000). A autora comenta que foi entre os franceses que atingiu o modo de composição que lhe deu tanto sucesso e prestígio, num momento em que as classes

burguesas se consolidavam como elites e buscavam formas de expressão que as distanciassem da plebe.

Charles Guilbert de Pixérécourt – que praticamente formula as bases estruturais do melodrama – é um grande expoente do período: ele escreveu mais de cem peças, encenadas milhares de vezes, como indica a pesquisadora. Ao início do século XIX, o melodrama se transforma, praticamente, num espelho da consciência coletiva, trazendo o povo que conseguia, finalmente, de acordo com Neves (2012), ver-se por inteiro: ele é escrito e produzido para aqueles que não possuem a educação erudita buscada pelos burgueses – e procura enfatizar a encenação, de maneira que o espetáculo predomine sobre a representação e a reiteração de aspectos morais (e maniqueístas).

Assim sendo, nas palavras de Neves (2012, p. 5), Pixérécourt escrevia para “aqueles que não sabiam ler, isto é, para aqueles que encontrariam devidamente encenado aquilo mesmo que estavam buscando: não palavras, mas ações e paixões, mostrada de modo facilmente compreensível (...). As aventuras, as peripécias e os golpes teatrais não eram jamais exteriores aos atos morais (...)”.

Ele apresentava uma linguagem verbal mais econômica, reiterando o uso de jogos de ótica e mecânica, aliados à pantomima e à dança. A música tem por função “marcar os momentos solenes ou cômicos, para caracterizar o traidor e preparar a entrada da vítima, para ampliar a tensão ou relaxá-la” (Martín-Barbero, 2009, p. 160).

Porto e Silva (2005) corrobora as observações de Huppés (2000) e Neves (2012), ao explicar que a linguagem clara, a estrutura narrativa e o caráter das personagens melodramáticas, divididas entre o bem e o mal, conseguem facilitar e capturar a atenção dos espectadores com aquilo que se encena no palco. Isto porque,

avesso a ambiguidades, torneios de estilos e citações que exigem um repertório mais apropriado à corte e aos salões, o melodrama é facilmente entendível, independentemente do nível cultural do espectador, pertença este à elite, à burguesia emergente ou faça parte dos soldados, trabalhadores e empregados que compunham o público presente aos espetáculos das feiras ao ar livre, muitos deles analfabetos ou

semi-alfabetizados, e que encontravam no entretenimento fácil desse tipo de teatro, ou no *vaudeville* e na pantomima, sua única referência cultural e literária. (PORTO E SILVA, 2005, p. 48)

No caso brasileiro, por exemplo, Huppes (2000) faz uma aproximação com o teatro de Nelson Rodrigues, como em *Vestido de Noiva*, tendo em vista sua motivação passional, revelações sucessivas, golpes, além do uso de cenários com forte impacto, os quais cultivavam o paradoxo e o exagero.

A composição melodramática é bastante simples, segundo afirma Huppes (2000, p. 27), de modo a apresentar contrastes em nível horizontal e vertical:

horizontalmente, opõe personagens representativas de valores opostos: vício e virtude. No plano vertical, alterna momentos de extrema desolação e desespero, com outros de serenidade ou de euforia, fazendo a mudança com espantosa velocidade. Em geral o polo negativo é mais dinâmico, na medida em que oprime e amordaça o bem. Mas ao final (...), a virtude é restabelecida e o mal conhece exemplar punição. O movimento representa uma confirmação da boa ordem: aquela que deve permanecer de agora para sempre.

Mesmo que isso indique uma limitação desse esquema básico, isso não ocorre com a intriga e sua organização, ressaltando inúmeras saídas inventivas para os dramaturgos desse gênero: “a intenção é a de cultivar múltiplas emoções e sensações, de modo que a plateia seja envolvida pela ilusão teatral” (Huppes, 2000, p. 28). Aliás, pode haver o restabelecimento da virtude inúmeras vezes numa determinada obra, tal qual a punição concedida ao mal.

Martín-Barbero (2009), precursor dos estudos de recepção na América Latina e especialista em telenovelas latino-americanas, aborda uma estrutura triádica do melodrama, com as seguintes personagens nucleares: (1) *vítima*, correspondente à mocinha ingênua que sofre nas mãos do (2) *traidor*, o vilão da história; e o (3) *justiceiro*, o protagonista que está pronto para punir o traidor e resgatar a vítima. O *bobo*, fora dessa estrutura, simboliza o elemento cômico.

Para Neves (2012), essa disposição é correspondente a quatro sentimentos, a dor, a medo, o entusiasmo e o riso, conectadas, respectivamente, a situações ternas, terríveis,

excitantes e burlescas, personificadas por essas personagens nucleares, com a mescla de quatro gêneros: a tragédia, o romance de ação, a epopeia e a comédia. Não há nenhum grau de complexidade na construção de tais personagens, de modo a constituir uma estratégia que se vale de duas operações, a esquematização e a polarização. Nas palavras da autora,

a primeira, amparada em estereótipos, é herdada de formas narrativas orais e possibilita uma especial relação entre a experiência e a memória arquetípica. A segunda, ao restringir os personagens ao maniqueísmo dos bons e maus, mais que simplesmente trair um conservadorismo ideológico, pode ser entendida como um modo peculiar de tornar manifestas vivências sociais tensas e conflitantes. (NEVES, 2012, p. 5).

Huppés (2000, pp. 88-9) aborda que o *bobo* pode conferir um tom mais realista ao melodrama, o que amplia a sua verossimilhança, “ao mostrar que o mundo não é feito apenas de suspiros, de vênias e de gestos sublimes ou criminosos. Ele introduz uma dimensão que o espectador conhece no seu cotidiano, onde a elevação do ideal é acompanhada do sentido da conveniência”.

Normalmente, tem por hábito aliar-se ao herói, mesmo sabendo dos desastres que pode protagonizar, de maneira a aproximar vilania e heroísmo, o tom ridículo e o tom grave, transportando o público do sério para o riso, do trivial para o austero, visto que o melodrama procura unir o grotesco ao sublime.

Tal movimento se fará observar de modo bastante curioso em telenovelas como *Senhora do Destino* e *Avenida Brasil* (o que faz parte de sua análise no capítulo 3 desta dissertação), em que a função do *bobo* está ligada à do *vilão/traidor*, capaz de inserir comicidade e ironia na história, de modo a, conforme indicou essa autora, prender a atenção do público e, de certa forma, humanizar-se, já que “com o bobo o espectador reconhece aspectos triviais e prosaicos da vida que acontece ao rés do chão. Pode sentir-se consolado, quem sabe, de sua existência limitada e medíocre. Em simultâneo, pode contemplar o caráter convencional da experiência a que assiste, num evidente recuo de identificação plena” (HUPPÉS, 2000, p. 89).

Figura 1 – Félix (Mateus Solano), o vilão debochado de *Amor à Vida* (2013), de Walcyr Carrasco – contemporânea a *Avenida Brasil* –, caiu no gosto do público com seu senso de humor, teve sua participação ampliada na telenovela e acabou por ganhar uma redenção ao final da trama, ao lado do marido Niko (Thiago Fragoso) e do pai que sempre o rejeitou, César (Antônio Fagundes).



Fonte: *Pure People*¹⁹.

No que respeita à temática do melodrama, Huppés (2000) indica dois temas básicos: a busca da felicidade amorosa e a reparação de injustiças, além da ideia de *perseguição*, citada por Jean-Marie Thomasseau (*apud* Huppés (2000)) a respeito desse gênero. Para o estudioso, os maus agem impetuosamente, mais ativos que os bons, por serem as personagens principais que efetuam a perseguição aqui referida; os bons se esforçam para salvaguardar e restabelecer valores positivos, associados à honra.

Cumprе ressaltar, por sua vez, que nem sempre o final das obras melodramáticas redunde num final feliz; normalmente, a procura pela felicidade do casal principal está ligada ao tema da implantação da justiça; e o infortúnio, na procura pela realização sentimental – o

¹⁹ Disponível em: <https://www.purepeople.com.br/noticia/mateus-solano-sobre-felix-todos-nos-somos-malvados-em-potencial_a7108/1>. Acesso em: 02 mai. 2021.

que não costuma ser comum nas telenovelas, todas elas desembocando na resolução dos conflitos, um *happy end* do casal protagonista e a merecida punição aos vilões. Segundo a estudiosa,

ao tematizar a luta por implantar a justiça, o núcleo da ação via de regra opõe (...) um grupo de personagens boas e íntegras que sofre violência por parte de um grupo ambicioso e mal-intencionado. Este último bloco revela-se vencedor na fase inicial; depois o outro, mercê de qualidades pessoais de seus integrantes, consegue reverter a situação e aniquila o adversário (...).

Quando a busca da realização amorosa ocupa o primeiro plano, o enredo mostra um jovem casal enamorado procurando afastar os empecilhos interpostos à sua união. (...). A felicidade é retardada ou mesmo impossível devido a entraves de natureza social. (...). Separam-nos a classe social, o estado civil, a oposição familiar, juramentos muito antigos etc. (...). Raramente a felicidade está reservada para os enamorados. O mais comum é encontrarem uma sucessão de desventuras, por fim, o desespero e a morte. (HUPPES, 2000, p. 36)

Bem lembra a autora que se certa obra melodramática tem por objetivo a promoção de fortes emoções para sua plateia, o desfecho negativo tem uma eficácia muito maior que um positivo, algo que, como citado anteriormente, não costuma acontecer na telenovela (visto que o seu consumo na América Latina, enquanto atração de entretenimento, geralmente é associado ao alívio da dura vida das classes desprivilegiadas).

Todas essas características até então abordadas serão absorvidas pelo folhetim, contemporâneo ao teatro melodramático, e dele resultará, pouco mais de um século depois, a telenovela como a conhecemos, com sua estrutura embasada na suspensão e continuação da história por um período específico de tempo (sendo mais comum o formato diário), em vista da exibição em jornais e rádios, facilitada para a televisão com o advento do videoteipe, nos anos 60.

1.2 O folhetim-romance, as radionovelas e o formato televisual

Se a telenovela é o carro-chefe da programação da quase totalidade dos canais de televisão aberta em toda a América Latina na atualidade, o mesmo seria equivalente ao folhetim

dos jornais franceses durante o século XIX e às radionovelas: estes dois últimos também se transformaram na vitrina de seus respectivos meios de veiculação, num processo conectado, conforme indica Neves (2012), às pressões cada vez maiores advindas dos dispositivos de massificação, transfigurando-se de obra teatral para encenação em obra para leitura em jornais.

Marlyse Meyer (1996), em seu famoso estudo sobre a história do folhetim, situa a origem desse novo produto, como chamariz aos leitores de jornal da França pós-napoleônica, a partir de 1836. O *feuilleton* designava um espaço para o entretenimento geral, ocupando o rodapé do jornal, normalmente o da primeira página. O sentido original desse termo é deslocado, metonimicamente, para o da modalidade do romance “porcionado”, dando origem a um novo tipo de ficção, que caiu no gosto do público em pouquíssimo tempo e amplia demasiadamente os lucros dos jornais franceses.

Não se tratava apenas de compor e dividir um romance por determinado período de publicação, mas da construção de “novas condições de corte, suspense, com as necessárias redundâncias para reativar memórias ou esclarecer o leitor que pegou o bonde andando” (MEYER, 1996, p. 59). Por isso há a denominação *folhetim-romance*, como modalidade do *feuilleton*, determinante para a formação de uma indústria cultural literária – seu impacto reside não apenas na fruição estética do romance, como também no seu processo criativo.

Podemos associar essa grande mudança à atualidade, com as novas maneiras de produzir/ver a ficção seriada por meio dos serviços de *streaming*. É possível aludir a Calabrese (*apud* Machado (1999, p. 07)) quanto a esse contexto:

Omar Calabrese (1987:44), por sua vez, rejeitando o senso comum que considera o repetitivo e o serial como o contrário do original e do artístico, vem a afirmar que a produção seriada da televisão nos permite pensar numa coisa nova, uma espécie de “estética da repetição”, baseada na dinâmica que brota da relação entre os elementos invariantes e os variáveis.

Do mesmo modo que o *streaming* não prejudicou o formato de exibição e de produção da telenovela, o folhetim não levou ao fim do romance; ao contrário, reforçou-o, com a

compilação em volumes únicos das histórias publicadas nos jornais, conforme indica Meyer (1996). Consolida-se assim, desde o século XIX, o império das narrativas que *continuam amanhã*, cujo sucesso se expande inclusive aos jornais brasileiros e interfere, como argumenta Souza Junior (2011), nas características das técnicas do romance no Brasil.

Para além do folhetim-romance, Phillippe Xavier (2015) também relaciona as telenovelas às novelas de cavalaria europeias medievais, haja vista a sua tradição oral e a interpretação para inúmeras pessoas; a circulação dessas narrativas por toda a Europa, “influenciando hábitos e visões de mundo” (Xavier, 2015, p. 2), o que ocorreu com a vinda dos folhetins-romances franceses para o Brasil, com as radionovelas cubanas, e também como ocorre até hoje com as exportações das telenovelas hispânicas e brasileiras.

Glenda Chaves (2007), em seu trabalho sobre a autora de radionovelas Odette Machado Alamy, destaca que Cuba era o quarto país com mais receptores de rádio no mundo na década de 30. O sucesso das *soap operas* americanas conduziu às experiências cubanas com radionovelas, compartilhando com os Estados Unidos o fato de serem patrocinadas por fábricas de sabão (daí o nome *soap opera*). Renato Ortiz (1991) explica que essa adesão se refere à audiência feminina das radionovelas, o que ocorreu entre os americanos (e, posteriormente, com os argentinos, mexicanos e brasileiros). Silvia Oroz (1999) também enfatiza que, com o enorme sucesso das radionovelas, elas passaram a compor quase todo o horário de transmissão das rádios.

No Brasil, de acordo com Chaves (2007), as radionovelas fazem parte da *Era de Ouro* do rádio. Em junho de 1941, estreava *Em busca da felicidade*, adaptação de um original cubano, permanecendo no ar por quase dois anos, com patrocínio da Colgate-Palmolive. Em pouco tempo passaram a predominar os textos brasileiros e a especialização da Rádio São Paulo (na capital paulista) e da Rádio Nacional (no Rio de Janeiro) para a produção de radionovelas. Esta última conseguiu transmitir diariamente dezesseis novelas. O aspecto de oralidade presente na

leitura dos folhetins para os que não eram alfabetizados é potencializado com o rádio, de modo que cada ouvinte idealiza e constrói para si as tramas apresentadas.

Figura 2 – Bastidores da produção de *Em Busca da Felicidade* (1941).



Fonte: *Rol News*²⁰.

Para a autora, que apresenta depoimentos de profissionais da época, a estrutura de realização das radionovelas é comparável às das telenovelas da Rede Globo, tanto no investimento que se fazia, quanto aos lucros e altos salários dos radioatores envolvidos.

Como no folhetim-romance, a base narrativa das radionovelas está situada, segundo Chaves (2007, p. 45):

no “melodrama doméstico”, cuja matriz adveio da reação natural das linhagens inglesa e francesa do melodrama (...), com a presença do herói solitário e superior e o gosto pelo maravilhoso; e do melodrama francês (...). Ao deixar (...) os seres sobrenaturais e histórias longínquas e aproximá-las do dia-a-dia das pessoas, com linguagens simples (...), as radionovelas tornam-se quase instantaneamente um gênero de sucesso popular.

²⁰ Disponível em: <<https://www.rolnews.com.br/noticia/em-busca-da-felicidade-primeira-radionovela-brasileira>>. Acesso em: 02 mai. 2021.

Existe uma importante distinção a ser feita entre as radionovelas e a *soap opera*, de acordo com a autora: esta última tem ligação com histórias de salvamentos em alto-mar que eram radiofonizadas nos Estados Unidos. Não há trama que funcione como espinha dorsal – e os dramas das personagens não são escritos com a proposta de um final esperado, pois isto dependerá de seu sucesso e, conseqüentemente, do aporte dos patrocinadores, determinando a continuação ou o término de uma *soap opera*.

Chaves (2007) bem lembra que a relação entre as radionovelas cubanas e brasileiras se dá pelo motivo de ambas estarem baseadas no melodrama e no folhetim, com forte tom maniqueísta. Reúnem as já conhecidas características de suspensão da narrativa e a criação de “ganchos” entre o final de um capítulo e o começo de outro para prender o ouvinte, além da presença quase certa do casal protagonista e de um terrível antagonista.

Segundo Neves (2012), os recursos do melodrama adaptados e adotados pelo cinema e pelo rádio na América Latina desembocarão na telenovela. Como afirma a autora, “na telenovela latino-americana (sobretudo a de língua espanhola), o melodrama retorna à sua base, na medida em que sobrevive na persistência de certos sinais de identidade da memória popular em meio a um frenético imaginário de massa” (NEVES, 2012, p. 15), o que permite diferenciar, aliás, as telenovelas mexicanas da Televisa, exibidas em sua grande maioria pelo SBT, e as telenovelas brasileiras, especialmente no seu modelo de produção, visto que a primeira faz *remakes* de outras novelas ou mesmo radionovelas, ao passo que a segunda sempre busca realizar roteiros inéditos.

A pesquisadora ainda aponta que

o gênero melodramático é a matriz cultural precípua da produção simbólica latino-americana. É a raiz da cultura nacional em toda a América Latina, proporcionando o entendimento familiar daquilo que a esses povos aparece como realidade. Não houve na região nenhum outro gênero – terror, aventura, cômico – que obtivesse o prestígio social e cultural do melodrama. Provavelmente porque esse gênero constitui historicamente o mais aperfeiçoado molde pelo qual os povos latino-americanos plasam a sua sensibilidade, orientam a sua experiência e criam modos próprios de (re)conhecimento (NEVES, 2012, p. 14).

Se ao início das atividades teledramatúrgicas do Brasil havia o hábito de uso de textos latino-americanos, a Globo e a Tupi trazem para a telinha o cotidiano brasileiro, a realidade dos centros urbanos, de modo que ocorre uma adesão junto aos espectadores que não havia sido obtida até então, como pontua Neves (2012). Corrobora a autora, aliás, que no audiovisual “o funcionamento narrativo e cenográfico, as exigências morais e os arquétipos míticos, além da eficácia simbólica do melodrama, se fazem mais intensos e ainda mais presentes” (NEVES, 2012, p. 15).

Na transição para a televisão, assinalada entre os anos 50 e 60, Alencar (2002) enfatiza as produções efetuadas ao vivo e que iam ao ar algumas vezes por semana (ou então de teleteatros), além da influência dos escritores de radionovelas para a televisão (a exemplo de Ivani Ribeiro e Janete Clair). Com o desenvolvimento do videoteipe em 1963, as telenovelas poderiam ser exibidas totalmente gravadas e diariamente, o que ocorreu com a estreia de *2-5499 Ocupado*, pela TV Excelsior, em 1963, com texto original argentino.

Figura 3 – Peça de divulgação de *2-5499 Ocupado* para sua estreia no Brasil.

Um arrojado lançamento do Canal 9
pela 1ª vez no Brasil
novela pela TV

Grande Novela
Colgate

novela
de estreia
**"2-5499
OCUPADO"**

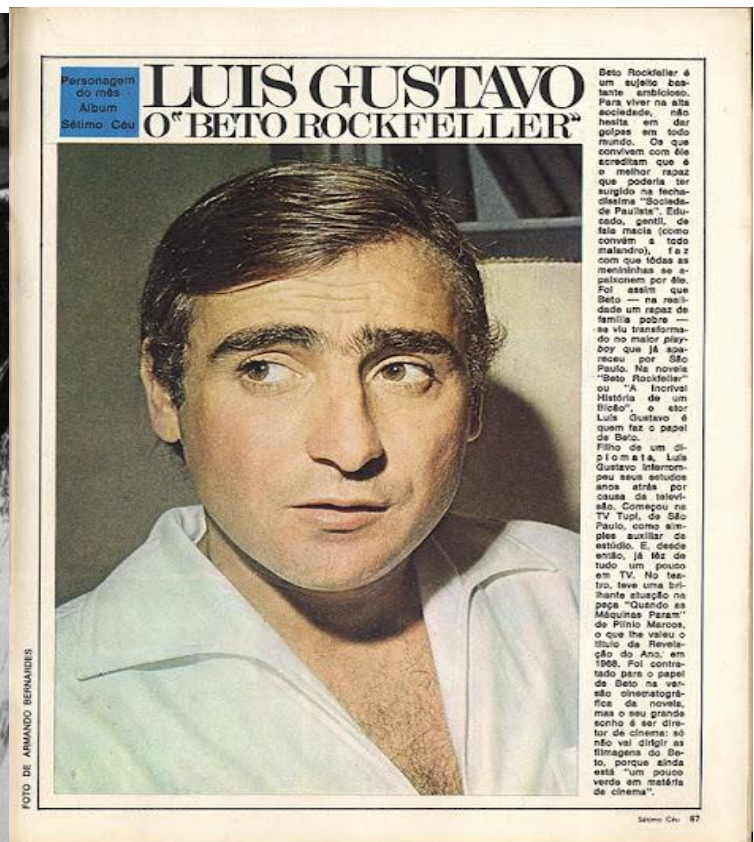
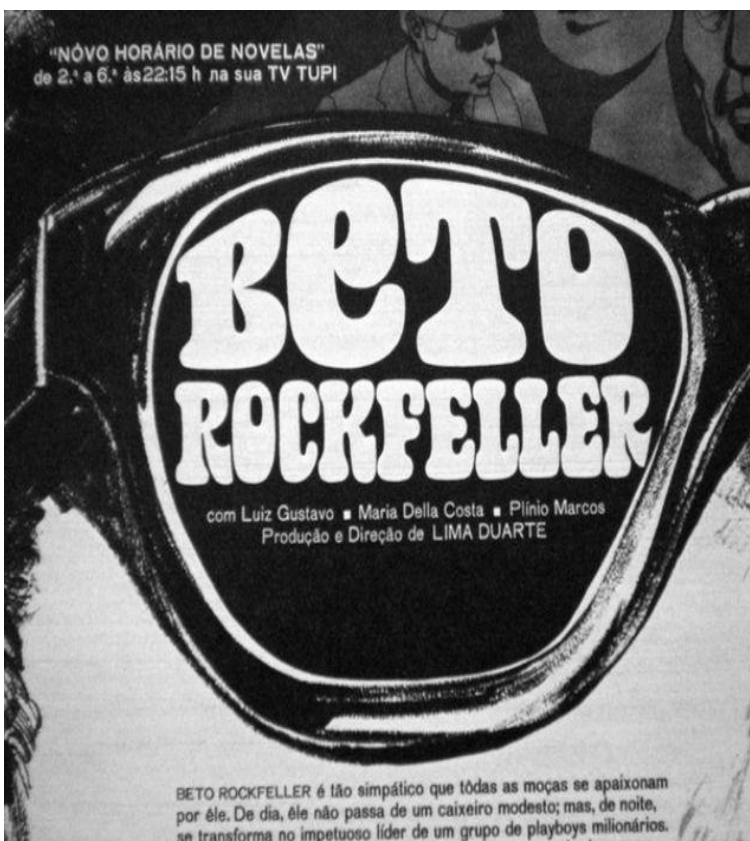
Magistral trabalho de A. Migré.
Assista desde o 1º capítulo: **"2-5499 OCUPADO"**
— a estranha história do impossível acontecendo.

**A COLGATE E O CANAL 9
CONVIDAM PARA ESSE ENCONTRO**
às 7:30 da noite de 2º, 4º e 6º feira.

Fonte: *UltraTv*²¹.

Como já mencionado, uma modificação no estilo de criação, pautado por tramas genuinamente brasileiras e ligadas à realidade contemporânea, distantes das histórias de época mais sisudas, de interpretações carregadas emocionalmente e com maniqueísmo bastante evidente, ocorrerá, como aponta Alencar (2002), com *Beto Rockefeller*, em 1968, na TV Tupi.

Figuras 4 e 5 – *Teaser* de estreia de *Beto Rockefeller* e o ator Luís Gustavo, que interpretava a personagem, uma espécie de pícaro urbano, vendedor que se fazia passar por rico para frequentar as altas rodas da Rua Augusta, em São Paulo. Observe-se o detalhe para uma parte dos óculos escuros e seu modelo, elemento associado ao requinte e ao desejo de ascensão social por parte do protagonista.



²¹ Disponível em: <<http://oultratv.blogspot.com/2017/07/viagem-no-tempo-2-5499-ocupado-e-o.html>>. Acesso em: 11 mai. 2021.

Fonte: *Pinterest*²² e Blog *Revista Amiga & Novelas*²³, respectivamente.

A proposta de mudança de linguagem para a telenovela não significa, como se poderia esperar, uma mudança relativa à adesão ao paradigma folhetinesco: ao contrário, chama à atenção a sua manutenção desde *Véu de Noiva* (1969/1970) – no caso da Rede Globo, anunciada como *novela verdade* – a obra que assinala a “virada” do canal para a criação de novelas urbanas e que representassem a vida nas grandes cidades (em meio ao processo de êxodo rural brasileiro e concentração urbana nas capitais, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, cenário das novas novelas), permitindo uma maior identificação dos espectadores.

Nos anos 70, houve a estabilização do formato televisual do folhetim, tanto na TV Tupi quanto na Rede Globo, que se transforma na líder de audiência, com quatro horários ocupados por telenovelas inéditas: 18h, 19h, 20h e 22h (neste último havia a possibilidade de não sofrer tantos cortes ou censura do Governo Militar e explorar temáticas mais densas).

Com a falência da TV Tupi ao final dos anos 70, a TV Manchete e o SBT disputam a vice-liderança, de maneira que a primeira também se ocupa da produção de novelas experimentais, flertando com uma direção mais cinematográfica, como em *Corpo Santo* (1987), *Kananga do Japão* (1989/1990) e a memorável *Pantanal* (1990), o maior êxito da emissora e que fez a Globo rever inclusive seu estilo de cenas e diálogos mais clipados, tendência dos anos 80, além de ser derrotada²⁴ em sua faixa de horário pela novela rural de Benedito Ruy Barbosa.

²² Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/471048442250583273/>>. Acesso em: 12 mai. 2021.

²³ Disponível em: <<http://revistaamiga-novelas.blogspot.com/2011/07/beto-rockfeller-tv-tupi-1969.html>>. Acesso em: 12 mai. 2021.

²⁴ Cf. *31 anos de Pantanal: a novela que aterrorizou a Rede Globo*. Disponível em: <<https://ocanal.com.br/31-anos-de-pantanal-a-novela-que-ateorizou-a-rede-globo/>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

Figura 6 – Os sensuais banhos de rio com personagens da trama e os longos *takes* e planos do Pantanal, efetuados pelo diretor Jayme Monjardim, asseguraram a audiência da Manchete em 1990.



Fonte: *Desciclopédia*²⁵.

Nos anos 90, o SBT retomou em 1993 sua produção de novelas com *remakes* de obras de época, como *Éramos Seis* (1994), *As Pupilas do Senhor Reitor* (1994/1995) e *Sangue do Meu Sangue* (1995/1996), mas posteriormente revogou a criação de novelas e as substituiu pela exibição de tramas mexicanas, em parceria com a Televisa (o que já acontecia desde o início das atividades da emissora).

A Globo manteve sua liderança no período, que voltou a ser ameaçada com a retomada teledramatúrgica da Record, cujas novelas *Prova de Amor* (2005/2006) e a bíblica *Os Dez Mandamentos* (2015/2016), chegaram a vencer, respectivamente, o horário das 19h e das 21h da Rede Globo. As tramas urbanas às 21h se sobressaem na Globo nestas duas décadas do século XXI, que mantém seus altos índices mesmo com a chegada das outras telas, com as

²⁵ Disponível em: <[https://desciclopedia.org/wiki/Pantanal_\(novela\)](https://desciclopedia.org/wiki/Pantanal_(novela))>. Acesso em: 24 mai. 2021.

assinaturas da TV paga – surge, aliás, o Viva, canal voltado a reprises da emissora, com bastante sucesso – e mesmo com o *streaming*, do qual a própria Globo participa com êxito, com cerca de 20 milhões de assinantes²⁶ (ultrapassando o número de usuários da *Netflix* no Brasil), em sua plataforma *Globoplay*, no qual disponibiliza na íntegra os capítulos das novelas que produz, além de telenovelas já exibidas pelo Viva.

²⁶ Cf. *Globoplay já tem 20 milhões de usuários e é líder nacional de streaming*. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/entretenimento/globoplay-ja-tem-20-milhoes-de-usuarios-e-e-lider-nacional-de-streaming-172792/#:~:text=Esse%20t%C3%ADtulo%20vai%20para%20a%20Globoplay%2C%20do%20Grupo,%C3%BAnicos%20ativos%2C%20segundo%20uma%20recente%20pesquisa%20de%20>>. Acesso em: 15 abr. 2021.

CAPÍTULO 2 – UM BREVE CENÁRIO DA PESQUISA EM TELENOVELA E A ABORDAGEM DA SEMIÓTICA DISCURSIVA ENQUANTO TEORIA E MÉTODO PARA A ANÁLISE DE TELENOVELAS

Ao longo deste capítulo, abordaremos algumas pesquisas a respeito da telenovela brasileira, enfatizando o quanto ainda são poucos os trabalhos que se debruçam sobre a produção de sentidos, interesse desse breve estudo. Posteriormente, detalhamos a possibilidade de utilizar a Semiótica Discursiva enquanto escopo teórico-metodológico para o estudo diacrônico aqui proposto.

2.1 Pesquisas em telenovela: há autores que se debruçam sobre a questão do sentido e das linguagens que articulam sua construção audiovisual?

Observe-se que o termo *telenovela* é gerador de ampla produção acadêmica em todo o país, tanto na área de Comunicação, quanto em áreas de interface, como a Sociologia e a Antropologia Social. Descrevemos, a seguir, trabalhos de estudiosos pioneiros sobre o tema, que procuraram fugir ao *preconceito acadêmico* em torno dele, desde os anos 70, devido à orientação teórica da Escola de Frankfurt, como aponta Silvia Borelli (2001) no artigo *Telenovela Brasileira: Balanços e Perspectivas*.

Com formação em Ciências Sociais, essa autora fez uma leitura da telenovela brasileira (especialmente as da Rede Globo) nessa linha teórico-metodológica em *Telenovela: História e Produção* (Ortiz; Ramos; Borelli, 1989), ao articular o desenvolvimento de uma escala de produção sofisticada à organização da indústria cultural brasileira e à adesão maciça, ao longo dos anos, pelos espectadores. José Marques de Melo (1988) seguiu um fio condutor parecido

em *As telenovelas da Globo: produção e exportação*, apesar de sua análise ressaltar a exportação de novelas da emissora como fator de consolidação da cadeia produtiva da Rede Globo desde sua fundação em inúmeros setores (roteiro, trilha sonora, elenco, figurino, cenografia, edição etc.).

Também citamos o trabalho de Maria Cristina Costa (2000), em que faz uma análise estética e sociológica do gancho na telenovela (distinta dos estudos supracitados e baseada na sociologia da arte), retomando formas narrativas de diferentes épocas e sociedades em que a história era suspense, continuadas em outro momento, como em *As mil e uma noites* e os folhetins-romances.

Lopes (2014) assinala que, com a ascensão da Teoria da Recepção ao final dos anos 80, partindo das contribuições teóricas e metodológicas de Jesús Martín-Barbero, após a publicação de *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia* em 1987, o cenário da pesquisa em Comunicação (e especificamente em telenovela) se deslocou a observar os receptores a partir das maneiras com que produzem sentido em suas próprias vidas, privilegiando os usos que fazem dos meios (e não os efeitos por estes provocados).

Alguns anos antes, *A leitura social da novela das oito* (Leal, 1985) trouxe uma detalhada etnografia da audiência de *Sol de Verão* (Rede Globo, 1982/1983), apresentando pontos de contato com obras baseadas na teorização barberiana pela metodologia desenvolvida para a abordagem dos entrevistados (ao afastar-se da teoria dos efeitos e aproximar-se do universo simbólico dos espectadores) e pela análise antropológica que conectava a “leitura” das tramas por estes.

Incluem-se, sob a linha teórico-metodológica de Martín-Barbero, trabalhos muito importantes, a exemplo de *Vivendo com a telenovela* (Lopes; Borelli; Resende, 2002). Trata-se de uma obra inovadora por dois motivos centrais: a proposta de acompanhamento da novela *A Indomada* (Rede Globo, 1997) quando de sua exibição (entre os meses de fevereiro e outubro

de 1997), na íntegra, junto a quatro famílias, com equipes de trabalho interdisciplinares; e as reflexões epistemológicas e metodológicas – uma das principais áreas de pesquisa de Maria Immacolata Vassallo de Lopes²⁷ –, para estudar as práticas de recepção dos integrantes das famílias observadas, com o desenvolvimento de uma estratégia metodológica múltipla para diferentes vertentes de análise em torno da recepção dessa telenovela.

Não poderíamos deixar de citar as contribuições de Maria Aparecida Baccega para a produção científica sobre a telenovela, com foco nas relações que estabelece, por sua constituição como formato televisivo, com o mercado e o consumo. Em *Narrativa ficcional de televisão: encontro com os temas sociais* (Baccega, 2003), a estudiosa alude ao papel da telenovela como construtora e atualizadora de narrativas míticas, que são remetidas ao cotidiano dos brasileiros por meio das discussões sobre práticas e questões sociais e na forma como impacta o mercado interno (ela cita o estreito relacionamento com a indústria do vestuário) e o externo (a nação que será “comprada” por outros países ao importarem telenovelas brasileiras).

Posteriormente, verificamos de que modo estariam organizadas as análises sobre a telenovela em pesquisas de *caráter diacrônico*, como o que se propõe adotar neste trabalho, considerando como eixo temático principal o critério de temporalidade. Assim, foram excluídas, na seleção abaixo, todas as pesquisas de aspecto *unitário* (com foco em apenas uma telenovela) ou que efetuassem comparações entre duas ou mais obras num feixe sincrônico, a não ser que apresentassem em seu bojo a utilização da teoria semiótica discursiva, como estratégia teórico-metodológica para a análise da telenovela enquanto texto sincrético audiovisual.

Nos anos 80, situamos *Memória da Telenovela Brasileira*, de Ismael Fernandes (1997).

O autor foi pioneiro no processo de catalogação de telenovelas e compilação de informações

²⁷ Maria Immacolata Vassallo de Lopes é a atual coordenadora do Centro de Estudos de Telenovela da USP (CETVN), anteriormente denominado Núcleo de Pesquisas de Telenovela (NPTN), criado em 1992, a primeira instituição no país voltada à documentação e pesquisa na área. Immacolata criou e coordena a rede internacional OBITEL (Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva) e o OBITEL-BRASIL.

técnicas (elenco, quantidade de capítulos, detalhes sobre as tramas) para cada uma delas, efetuando algumas ampliações e atualizações durante os anos 90 (até chegar à quarta edição do livro, em 1997).

Fernandes (1997) enfatiza que não teve o intento de criar uma obra de caráter analítico, destacando-se a preocupação com os aspectos de memória do gênero, o que demonstra já nos anos 80 o paradoxo entre o conhecimento internacional a respeito da telenovela brasileira e da excelência das tecnologias utilizadas em sua produção, além de comentar as dificuldades e restrições impostas na época aos pesquisadores do assunto – e os problemas de acesso ao acervo das emissoras brasileiras, existentes ou não, ou até de materiais paralelos (revistas temáticas, notícias de jornal, relatos de profissionais da área) para organizar os dados.

A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo, publicação de Artur da Távola (1996) é dividido em quatro partes. Na primeira, faz inferências a respeito de quatro padrões para a análise de uma telenovela; na segunda, recorre a *cursos da comunicação* e como se relacionam ou categorizam uma telenovela; posteriormente, explicita as características inerentes ao gênero, sem se ater à “filiação” ao folhetim, focalizando os aspectos técnicos da televisão; por fim, traça uma periodização dividida em cinco etapas (*período inicial, implantação, profissionalização e mercado, qualidade literário-dramatúrgica, período mercadológico*) que contemplam produções de todas as emissoras brasileiras. Antes de sua conclusão, Távola (1996) faz uma breve análise comparativa sobre modificações e permanências no gênero em quase trinta e três anos de telenovelas diárias (1963-1996), tocando em aspectos até então pouco estudados, como a (não) abordagem do racismo e da miséria.

Em quatro pesquisas de feixe diacrônico, a temática central é a (não) representação do negro nas telenovelas brasileiras: em *A identidade da personagem negra na telenovela brasileira*, Solange Couceiro (1998), professora da Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), relata ter usado a obra de Fernandes (1997) para iniciar

o processo de seleção das novelas quanto ao número de atores negros (e das personagens que interpretavam), chegando a vinte e quatro produções para análise, todas da Rede Globo, entre os anos de 1975 e 1998. As questões familiares, o racismo entre personagens brancos e negros, o estereótipo da sensualidade e a noção de branqueamento e de mestiçagem em diversas telenovelas foram observadas e destacadas.

O doutorado do cineasta Joel Zito Araújo, *A negação do Brasil: identidade racial e estereótipos sobre o negro na história da telenovela brasileira*, de 1999, foi publicado no ano seguinte. Orientado por Solange Couceiro, Araújo (2000) constrói seu estudo entre os anos de 1963 e 1997, procurando identificar a maneira como os negros foram distanciados de sua própria realidade étnica, numa sociedade eurocêntrica e favorável ao branqueamento social – e de que maneira as telenovelas (e a visão de mundo e formação cultural/étnica dos autores por trás delas) contribuíram para sacramentar um simulacro étnico negativo, corroborando diversos preconceitos e o delineamento da carreira de atores negros durante o período estudado.

Há um artigo (Grijó e Sousa, 2012) e uma dissertação de mestrado (Martins, 2013), com objetivos semelhantes aos de Couceiro (1998) e Araújo (2000), mas voltados à década de 2000, analisando obras da Rede Globo das 18, 19 e 21 horas – e no segundo estudo, há o acréscimo de *Carrossel*, exibida entre os anos de 2012 e 2013 pelo SBT. Outra dissertação que também trabalha com a temática da representatividade em um recorte diacrônico é a de Mariana Gonçalves (2018), referindo-se a personagens LGBTQ+ em oito telenovelas de Aguinaldo Silva (entre 1989 e 2015), verificando não apenas o modo como as personagens são representadas, mas a sua inserção nas narrativas de que participam.

Mauro Alencar (2002), em *A Hollywood Brasileira: Panorama da telenovela no Brasil*, efetua uma análise diacrônica sobre a evolução das condições técnicas e determinadas inovações narrativas relativas à criação, exibição e exportação das telenovelas, desde os primórdios da TV ao início dos anos 2000, tendo como foco os aspectos técnicos e de bastidores

da produção da Rede Globo, atentando a detalhes como figurino/caracterização, cenografia e trilha sonora, conferindo-lhes lugar de destaque ao longo da obra.

Esther Hamburger (2005), em *O Brasil Antenado: a sociedade da novela*, efetua também um percurso histórico, especialmente no quarto e quinto capítulos, conceituando as novelas dos anos 90 aos 2000 como obras de intervenção, conectadas que estão à recorrência do *merchandising* social. Da mesma forma que nos outros estudos, Hamburger (2005) também apresenta novelas, em sua maioria, da Rede Globo; porém, faz análises de *Pantanal* e *Beto Rockfeller*. A autora trabalha com a estrutura narrativa e aspectos visuais do plano da expressão (câmera, fotografia, iluminação, efeitos especiais), haja vista sua formação e trabalhos na área de crítica cinematográfica, com o intuito de estabelecer categorizações acerca de cada uma das décadas com telenovelas estudadas – e ela parte da vinheta de abertura (observando a maneira como resume a trama como um todo) e do primeiro bloco do primeiro capítulo. Não houve nesta obra a realização de uma análise semiótica do audiovisual.

A dissertação de mestrado de Marcelo Sgrilli (2017) foi selecionada devido à realização de um “percurso do som”, como infere o título de seu trabalho (*A dimensão sonora da televisão: o percurso do som nas telenovelas da TV Globo*) em novelas dos anos 70 à década de 2010, tecendo relações entre canções específicas e a trilha incidental, as tramas e a construção psicológica e dos conflitos das personagens principais. Destaca-se o apuro metodológico e a relação intrínseca entre teoria, método e análise ao longo de todo o trabalho, e não em capítulos separados.

A tese *Da fantasia ao transmídia: modernização do gênero telenovela*, de Mariane Harumi Murakami (2017), dividindo sua análise em três momentos de rupturas discursivas da telenovela brasileira: o de fantasia/melodrama (nos anos 50), o de realismo (nos anos 60) e o transmidiático, nos anos 2000. Ao invés da escolha por uma telenovela por momento de ruptura, a autora optou por fazer uma mescla de produções variadas, que reitera as características de

cada uma das rupturas destacadas. As telenovelas são analisadas conforme o foco em determinados núcleos de personagens, tramas e/ou situações específicas, com inter-relação ao uso da internet na era transmidiática e, em cada ruptura discursiva, a relação entre a telenovela e a experiência do espectador.

Destacamos, por fim, a tese de Ana Sílvia Médola (2001) acerca de *Terra Nostra* (Rede Globo, 1999/2000), por abordar o sincretismo das linguagens – que nos interessa para a análise das telenovelas escolhidas – e contar com uma excelente contextualização metodológica ao optar pela semiótica discursiva; e a dissertação de Elaine Antunes (2009), principalmente pela maneira de construir a semiótica visual do primeiro capítulo de *Mulheres Apaixonadas* (Rede Globo, 2003) e as relações estabelecidas entre o plano da expressão e o plano do conteúdo.

2.2 Semiótica Discursiva: considerações sobre sua teoria e método para abordar a telenovela

Dois motivos guiaram a escolha da Semiótica Discursiva como linha teórica principal: (1) as noções de *narratividade* e *narrativa*, que orientam a análise do plano do conteúdo quanto à permanência das estruturas folhetinescas na telenovela; (2) a possibilidade de estudo sistemático da telenovela como texto sincrético (devido à abordagem das linguagens constitutivas do audiovisual na telenovela, na maneira como atualizam o folhetim televisual ao longo do tempo), ao partir do plano da expressão e de suas relações com o plano do conteúdo.

É preciso situar, antes da explicitação dos tópicos expostos acima, o desenvolvimento da Semiótica Discursiva: suas origens remontam aos anos 60, quando o linguista Algirdas Julien Greimas propôs um modelo teórico que desse conta do texto enquanto unidade coesa de sentido. Segundo Barros (2005), o foco inicial na língua escrita se ampliou para os mais diversos tipos

de manifestações textuais das linguagens humanas – que não deixam de ser práticas sociais –, o que também inclui os textos sincréticos.

Assim, nesta teoria semiótica, conforme Barbalho (2006), privilegia-se a compreensão dos processos de construção de um texto e dos efeitos de sentido constituídos na relação entre o enunciador e o enunciatário. Trata-se, pois, de uma teoria da significação, como a postulam Greimas e Courtés (2008), que se apresenta como modo de leitura do mundo dos outros, dos simulacros por eles construídos através dos signos. Os signos se referem, na esteira da definição de Hjelmslev (1975), à união de um plano do conteúdo com um plano de expressão – e são investigados como “unidades de integração a partir das quais irão emergir as significações” (BARBALHO, 2006, p. 80).

Dessa forma, o enunciado é passível de desconstrução e, portanto, da análise de sua organização, por meio do *percurso gerativo de sentido*. Reside aqui, para Fiorin (2013), uma das mais importantes contribuições da Semiótica Discursiva como teoria do texto: a criação de um aparato teórico-metodológico que orienta a leitura textual no plano do conteúdo em três níveis superpostos, os quais vão das instâncias mais simples e abstratas (as estruturas sêmio-narrativas) às mais complexas e concretas (as estruturas discursivas). Por meio do percurso gerativo do sentido, é possível observar a concepção própria do texto, de modo a recompor metodologicamente a interpretação dos sentidos mediante a sua reiteração nível após nível. Cada um deles é preenchido por uma sintaxe e uma semântica próprias, explicitados por Barros (2001, 2005, 2008) e Greimas e Courtés (2008).

No *nível profundo*, o mais simples dos três níveis, os sentidos que um texto apresenta são compreendidos como categorias semânticas de base (a semântica fundamental), cujos termos são considerados *eufóricos* (positivos) ou *disfóricos* (negativos). As operações de negação ou asserção desses termos, que se apresentam numa oposição, são representadas num

quadrado semiótico, evidenciando-se entre essas categorias semânticas relações de contrariedade, contradição e complementaridade.

Mendes (2013) retoma os conceitos greimasianos de *narrativa* (qualquer sucessão de ações) e *narratividade* (o princípio que organiza todo tipo de discurso), a que nos referimos inicialmente, em virtude da constituição do *nível narrativo*.

Na concepção clássica da teoria semiótica que versou até perto do início dos anos 2000, as relações entre sujeitos estabelecidas no nível narrativo concentraram-se sob a lógica da manipulação ou estratégia. Nessa dimensão, Barros (2001, 2005, 2008) assume que a abstração do nível profundo passa para a formação de uma narrativa, sob a ótica de um sujeito, um *actante* (sem qualquer investimento semântico, o qual ocorrerá apenas no nível discursivo, o mais complexo dos três), que atua sobre o mundo por meio de *objetos de valor*. Na sintaxe narrativa, há *enunciados de estado* (sujeito em *conjunção* ou *disjunção* com o objeto de valor) e de *fazer* (a transformação de um estado para outro), que leva à criação de *programas narrativos*²⁸, cujo encadeamento por pressuposição lógica (e não temporalmente) dá origem ao *esquema narrativo canônico*, subdividido em quatro etapas:

- 1) *Manipulação*: os actantes envolvidos são tratados por *destinador* e *destinatário*, respectivamente um sujeito que manipula outro à realização de uma ação. Há quatro tipos de manipulação, quais sejam a *tentação*, a *intimidação*, a *sedução* e a *provocação*;
- 2) *Competência*: para efetivamente agir, o sujeito deve apresentar uma competência específica – um *objeto-modal* –, um *saber fazer* ou um *poder fazer*;

²⁸ Barros (2001, p. 33) assinala que os programas narrativos geralmente são complexos, ou seja, têm sua constituição em mais de um programa, organizados numa hierarquia: “um programa narrativo de base, que exige a realização prévia de outros programas, denominados *programas narrativos de uso* e cujo número depende da maior ou menor complexidade da tarefa a ser executada”. Para o caso das telenovelas analisadas, o *corpus* enfatiza um programa de uso, em vista dos diversos programas narrativos empreendidos por sujeito e antissujeito (mocinha e vilã, no nível discursivo) para a concretização de seu programa de base e a conjunção com o objeto de valor (seja ele a relação amorosa, seja a ascensão social).

3) *Performance*: constitui a passagem de um estado para outro, por meio da ação propriamente dita;

4) *Sanção*: o sujeito é sancionado por sua performance pelo *destinador-julgador*, que poderá premiá-lo ou castigá-lo.

O esquema é baseado na leitura (e na redução) de Greimas para os trinta e um sintagmas narrativos de Vladimir Propp (2006) para o conto maravilhoso russo. Como aborda Certeau (1994, p. 85), uma das novidades dos sintagmas de Propp reside numa leitura que “permitiria reconhecer nos contos os discursos estratégicos do povo (...). Uma formalidade das práticas cotidianas vem à tona nessas histórias, que invertem frequentemente as relações de força e (...) garantem ao oprimido a vitória num espaço maravilhoso, utópico” – algo próximo do que ocorre nas tramas de telenovelas.

Nas palavras de Mendes (2013, p. 7), a esquematização greimasiana permite “dar conta de todas as transformações da narrativa (...), de modo a estabelecer um modelo que, por apresentar uma maior economia, possui maior força heurística”. Mendes (2013) também assinala outro importante aspecto: Greimas observou que os sintagmas proppianos traziam não somente a história de um herói, mas também a de um vilão. A narrativa é, portanto, portadora de uma estrutura polêmico-contratual, ao contar com percursos narrativos opostos entre si: o de um sujeito e o de um antissujeito, que disputam o mesmo objeto de valor.

Barros (2001, 2005, 2008) indica que, na semântica narrativa, há a inscrição de valores nos objetos: seja quanto à aquisição de uma competência que conduza à performance (objetos *modais*), seja quanto à junção com o sujeito (objetos *de valor*).

Um dos critérios de construção do *corpus* para esse trabalho é a presença da narrativa básica do folhetim nas telenovelas a serem analisadas: a presença de um triângulo amoroso ou, especialmente, a oposição entre protagonista e antagonista. A leitura inicial do *corpus* em sua associação com o nível narrativo e o esquema canônico pode auxiliar na decodificação das

tramas selecionadas e na sua comparação, de maneira a também desdobrar os elementos da análise do plano da expressão. Mendes (2013, p. 11), aliás, lembra que “como estrutura basilar, está o percurso de um(a) mocinho(a) que trava um embate contra um vilão(ã) até o último capítulo do folhetim. Sem esse dualismo, sem essa estrutura polêmica, não há, pois, telenovela”.

No *nível discursivo*, encontram-se as projeções da enunciação no discurso. Na sintaxe discursiva, os actantes narrativos passam a ser investidos da categoria de *pessoa*, ao passo que as ações e estados são colocadas em instâncias de *tempo* e *espaço*. O enunciador, por meio de dispositivos de *debreagem* (que projetam o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação, por um lado; e as instâncias de actante/ator, espaço e tempo do enunciado), pode se aproximar ou se distanciar da enunciação. Na semântica discursiva, os processos de *tematização* e *figurativização* conferem concretude às abstrações dos percursos narrativos, ao construírem efeitos de realidade.

Segundo Fiorin (2013), os percursos narrativos são, no nível discursivo, quanto às transformações de estado, “recobertos” pela semântica discursiva em *temas* (sem referências no mundo natural, mas que categorizam os seus elementos, com maior abstração) e em *figuras* (com referências existentes no mundo natural, ou seja, um simulacro da realidade, de mais ampla concretude). Toda organização narrativa é sempre tematizada; tal organização pode ou não ser figurativizada. O autor também explica que “quando se fixa uma relação entre temas e figuras, há um processo de simbolização. (...) O símbolo pode então ser definido como uma figura cuja interpretação temática é fixa. (...) sempre um elemento concreto a veicular um conteúdo abstrato” (FIORIN, 2013, p. 96).

Como aponta Médola (2001), o suporte televisual apresenta uma imagem em movimento que segue a tradição figurativa, ou seja, a representação do real. No caso da telenovela, essa tradição pode não estar tão arraigada na imagem, quando a autora leva em conta o conceito de *figuratividade* para Greimas (2002). Ele o amplia, em *Da Imperfeição*, de

procedimento do nível discursivo do percurso gerativo de sentido ao âmbito do sensível, da interpretação estética de uma obra: a figuratividade é a tela do *parecer* que permite entrever outros sentidos devido à sua própria imperfeição. A pesquisadora compara essa tela à telenovela, por seu caráter mediador das tensões entre ser e parecer. Por esse motivo, Médola (2001, p. 146) afirma que assistir à telenovela “é ter presentificado representações que acionam as dimensões do inteligível e também do sensível para significar”.

Na semiótica discursiva, Greimas e Courtés (2008) tratam o cinema e a ópera como *semióticas sincréticas*, pelo motivo de mobilizarem linguagens diversas em sua manifestação. Na sua superposição, oferecem expressões heterogêneas para uma mesma categoria de conteúdo, compondo um (novo) todo significativo, ou seja, o texto sincrético. No caso do audiovisual, filmes e telenovelas são distintos de seus “integrantes” sonoro e visual quando estes são considerados autonomamente, com seus próprios planos de expressão e de conteúdo.

Jean-Marie Floch, no verbete sobre semióticas sincréticas do *Dicionário de Semiótica II* (Greimas e Courtés, 1986), relaciona o acionamento de diferentes semióticas a uma “estratégia global de comunicação”, que podem gerar nos enunciatários experiências sinestésicas. No artigo *Lógicas de articulação de linguagens*, Médola (2009) faz uma importante diferenciação para operacionalizar a análise do plano do conteúdo e do plano da expressão nos textos sincréticos, complementando suas reflexões anteriores acerca da *figuratividade*: o conteúdo é apreendido pelo inteligível, visto que suas unidades mínimas são semantizadas, por darem lugar a ideias e conceitos. A expressão é apreendida pelo sensível, pois suas unidades mínimas não são semantizadas, mas abstratas; dependem da relação do sujeito com o mundo, de uma experiência sensorial que produz sentidos. Assim, a autora define que, na imagem audiovisual, tais unidades mínimas constituirão os formantes *eidéticos*, *cromáticos* e *topológicos*, como na semiótica visual, além de um formante *cinético* e outro *sonoro*.

Oliveira (2010, p. 8, grifos nossos) explica com mais detalhes cada um dos formantes supracitados, tratados como constituintes plásticos da expressão:

Pela análise do *formante eidético* examina-se como os *traços, contornos, figuras, planos, superfícies* são articulados aos *formantes cromáticos* em que *cores e tons* atuam na construção em que ambos são constituintes do *formante topológico* que *os distribuem em uma dada ordenação espacial ou temporal em dependência do meio*. No caso do jornal, a ordenação é predominantemente espacial e na da tv é temporal, mas há combinatórias de espacialização da temporalidade e temporalização da espacialidade. [...] Essa rede de articulação dos formantes da expressão torna-se coesa e una pelos mecanismos de enunciação que atuam na organização da seleção e articulação das escolhas no todo do arranjo estético da expressão quer em um arranjo digital, quer analógico que formatam jornal, revista, fotografia, filme, tela etc.

Para além dos elementos plásticos explicitados por Médola (2009) e Oliveira (2010) para a análise do plano da expressão, acreditamos serem importantes as considerações de Fechine (2009) para o texto audiovisual (ao qual ela também inclui os discursos sincréticos televisuais).

É possível pensar no folhetim de duas maneiras: uma estrutura concernente ao regime de *programação*, pautado por aquilo que seja previsível e regular, como conceitua Landowski (2014); e sua filiação ao regime de *estratégia*, em vista do fazer persuasivo (uma relação de manipulação) estabelecido entre enunciador e enunciatários.

A exibição da novela das oito/nove (e o seu tempo diário de duração, a quantidade de blocos/cenas de cada capítulo) num horário que se alterou pouco nas últimas décadas reflete, por exemplo, a lógica de um regime de programação.

A telenovela é instaurada, como supracitado, não apenas por um contrato entre enunciador/destinador (caso da Rede Globo) e enunciatário/destinatário (o público brasileiro), em torno das competências esperadas deste para acompanhá-la, mas também por um contato estético entre os receptores e o arranjo plástico e rítmico conferido a cada trama, sem previsibilidade quanto a suas reações, que colabora com a permanência folhetinesca, por um lado, e com as mudanças no modo de concretizá-la ao longo dos anos, por outro.

Médola (2019) comenta, por sua vez, quanto à atualização dessas “fórmulas” folhetinescas televisuais, que os procedimentos de sincretização geram o efeito de sentido de tratar de algo aparentemente novo, criando um discurso atraente e que estimula a contínua adesão dos enunciatários (a busca pela expansão e fidelização da audiência). Porém, do ponto de vista da repetição do folhetim, na qualidade de matriz de narrativas, existe uma manutenção não apenas no modo como se dão e concatenam as transformações de estado dos sujeitos, mas também no que se pode esperar no nível discursivo, dos papéis actanciais e temáticos das personagens, o que percebemos quando analisamos o embate entre os actantes das telenovelas selecionadas para análise. Dessa forma, observar as narrativas que envolvem mocinha e vilã e suas principais características, do ponto de vista das linguagens constitutivas do audiovisual, demonstrou-se bastante produtivo para a semiotização das tramas efetuada no capítulo posterior.

CAPÍTULO 3 – ESMIUÇANDO AS TELENOVELAS E SUAS LINGUAGENS CONSTITUTIVAS

Após a exposição do folhetim como programa de base e da sua permanência em diversos veículos (jornais, rádios e televisão) e do referencial teórico-metodológico para este trabalho, efetuamos a análise das sete telenovelas, em ordem cronológica, de maneira a destacar os detalhes de suas linguagens constitutivas quando entram em sincretismo. Mesmo sabendo que se trata de tramas cujo contexto social, político, cultural e histórico era bem distinto, ao compararmos umas com as outras, há diversas semelhanças que atestam que o folhetim ainda perdura como matriz de narrativas.

3.1 *Selva de Pedra* (1972), de Janete Clair

A trama é inspirada no romance *Uma Tragédia Americana*²⁹, de Theodore Dreiser, no qual o filho de pregadores fanáticos, Clive, criado em condições de miséria, passa a trabalhar com o tio riquíssimo. Ele troca de nome após seu envolvimento num acidente de carro, com medo de ser procurado pela polícia. Na fábrica do tio, envolve-se com Roberta (que acaba grávida do protagonista) e Sondra, uma belíssima milionária. Diante de sua ambição por riqueza e poder, arquiteta um plano de assassinato de Roberta, que pretende casar-se com ele. Apesar dos planos iniciais, ele desiste de matá-la – no entanto, um acidente ocorre e Roberta morre: Clive precisará provar sua inocência em relação aos crimes (incluindo o acidente de carro), cujas provas apontam para ele.

²⁹ Cf. *Uma tragédia americana*. Disponível em:

<

Selva de Pedra sugere uma figurativização para a vida na cidade grande, em que pese, à época de produção da telenovela, o acelerado processo de urbanização e de metropolização no Brasil – que permite compreender seu entrecho central³⁰: no interior do estado do Rio de Janeiro, na cidade de Campos, vive Cristiano (Francisco Cuoco), filho de um beato pregador (Mário Lago), que o obriga a tocar bumbo ao longo dos sermões que realiza. Alvo de deboche de outros rapazes da cidade, Cristiano briga com um deles, que acaba morrendo ao golpear a si mesmo com uma faca. A escultora Simone Marques (Regina Duarte) é a única testemunha desse duelo e decide abrigar Cristiano em sua casa. Para evitar a acusação de assassinato, vai com Simone para o Rio, onde se apaixonam e se casam. Lá também conhece o ambicioso Miro (Carlos Vereza), que o convence a retomar o contato com seu tio, Aristides (Gilberto Martinho), o milionário proprietário do estaleiro Celmu. Fernanda (Dina Sfat), noiva de seu primo Caio (Carlos Eduardo Dolabella), se apaixona por ele.

Miro chega a sugerir, para horror de Cristiano, que ele encontre uma forma de eliminar sua esposa e então estar livre para se casar com Fernanda. Ao pensar que o marido quer matá-la, Simone foge e Miro empreende uma perseguição contra ela. A mocinha sofre um acidente de carro, consegue se salvar, mas foge do país e volta ao Brasil depois de se tornar, com outra identidade (a de sua irmã falecida quando criança, Rosana Reis), uma renomada artista plástica. Cristiano não consegue esquecer a esposa “morta” e abandona Fernanda no altar no dia de seu casamento (por uma ação da censura federal, que havia citado que tal gesto poderia estimular a bigamia). A partir desse momento, a personagem começa a enlouquecer e empreende uma vingança contra Cristiano – mesmo que tenha de usar Simone para isso, ao sequestrá-la e prendê-la num casarão abandonado pertencente aos seus avós. A cena analisada traz uma espécie de “teste” para esse sequestro, quando a mocinha conhece o casarão e as histórias

³⁰ Cf. *Trama Principal*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/selva-de-pedra-1-a-versao/trama-principal/>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

envolvendo os avós de Fernanda, que acaba, por alguns instantes, prendendo a protagonista para dentro desse ambiente assustador.

Na cena³¹ selecionada para análise de *Selva de Pedra*, o conflito entre mocinha e vilã é mais tênue, em vista de Fernanda (Dina Sfat) ter sido transformada numa antagonista a partir do momento em que fora abandonada no altar por Cristiano (Francisco Cuoco) e ter jurado vingança ao protagonista, de modo a representar a dimensão polêmica da narrativa do actante “Simone” (Regina Duarte). Afinal, a heroína é a única que pode, com seu depoimento, inocentar Cristiano quanto à morte de um jovem com quem brigou no interior do estado do Rio de Janeiro, no primeiro capítulo. Chama à atenção o fato de que as duas mulheres sempre tiveram uma relação de amizade, ainda mais porque Fernanda e o marido Caio (Carlos Eduardo Dolabella) nutrem grande admiração pelo trabalho artístico desenvolvido por Simone.

Com suas intenções opostas ao do actante “Simone”, “Fernanda” pretende dar continuidade a seu percurso narrativo (a vingança contra “Cristiano”, no nível discursivo). Ou seja, a cena permite antever um dos momentos mais críticos da telenovela: o iminente sequestro de Simone. Temos, no nível fundamental do plano do conteúdo, uma oposição semântica entre /liberdade/ e /opressão/, que se organiza em programas narrativos como o ato de prestar depoimento, aliado à /verdade/, e o de impedi-lo de ocorrer, na ordem da /mentira/. No nível narrativo, “Fernanda” também assume o papel de destinador, pois tenta convencer “Simone” de que “Cristiano” tentou matá-la, antes de sua troca de identidade, de maneira a evitar o *fazer* do sujeito, maculando a imagem do herói.

O título da telenovela remonta a uma relação disfórica com as grandes cidades, visto que o Rio de Janeiro era a capital federal até poucos anos antes e cenário principal desta e de outras novelas urbanas da Rede Globo dali em diante. Por um lado, a selvageria e a irascibilidade necessárias para sobreviver e que não escolhe classes sociais, presente nas

³¹ Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x29ytws?playlist=x3e7io>>. 23:57-31:20. Acesso em 08 set. 2020.

personagens Miro (Carlos Vereza), dada a sua ambição cega para enriquecer, e Fernanda. Por outro, a expansão desses espaços urbanos, com seus edifícios e centros industriais (mostrados na abertura da trama), tratados como motor econômico de um país de “terceiro mundo”, e mesmo a delimitação que destaca a atuação de Simone como escultora, capaz de “domar”, simbolicamente, a selva (local, aliás, onde metaforicamente está sua matéria-prima, na “bruta” natureza).

Há um movimento de *zoom-in* na abertura da sequência (que começa como uma cena externa), o qual permite metaforizar outra “selva”, cujas árvores parecem enormes (a grandiosidade e a amplitude dessa “selva”) diante da pequenez das duas personagens (em se pensando, ainda, que ninguém acessa com facilidade tal espaço), focalizadas pouco a pouco de um plano de conjunto para o plano médio.

Figuras 7, 8 e 9 – Do plano de conjunto ao plano médio que focaliza Fernanda e Simone.





Fonte: *Dailymotion*.

Enquanto as mãos de Fernanda são soltas, Simone mantém os braços “fechados”, passando as mãos por eles, olhando de modo meio assustado para o ambiente à sua volta, quando então abre os braços e continua observando o casarão aonde chegaram. A trilha incidental, cujo volume diminui para dar lugar ao verbal falado, evidencia a sensação de mistério e pavor que ronda o local aonde Fernanda deseja levar Simone: o casarão em que seu avô Januário mantinha presa sua avó, em suas crises de ciúme. O tom dos diálogos estabelecidos entre elas reiteram os seus gestos (refutativos, para Simone; abertos e incisivos, para Fernanda) durante a cena: “É um casarão de meter medo”, segundo Simone (logo, é um ambiente disfórico, no âmbito do *dentro*) e a segurança de Fernanda, com gestos objetivos e falas irônicas (“Não é emocionante?” ou “Eu achei que [dentro do casarão] você ia se distrair”), inclusive pelo fato de ser neta dos proprietários e por aparentemente conhecer muito bem esse espaço.

Figura 10 – As expressões faciais de Fernanda e Simone antes de entrarem no casarão: a antagonista tenta de todo jeito fazer com que a mocinha entre com ela.



Fonte: *Dailymotion*.

Devemos recordar que Simone, quando de sua troca de identidade, ao acreditar que o marido tentara assassiná-la, voltou da França – espaço paratópico, de aquisição de competências, ligado ao tema da *sofisticação artística e estética*, conectado ao *fora* e distante do *dentro* relativo a um ambiente doméstico, habitado por uma dona-de-casa, qual a mãe do protagonista; e onde, em se pensando na pensão onde Cristiano e Simone passaram a viver no Rio de Janeiro, ele não aceitava e até desestimulava seu fazer artístico – para o Brasil, o espaço utópico, de realização de suas performances.

Em suas falas anteriores à entrada no casarão, Fernanda destaca, com a gesticulação das mãos e de modo bem-humorado, que o avô mantinha a esposa presa por correntes, mais uma reiteração, no plano da expressão, da /opressão/ (NF) do antissujeito (NN). Mesmo ao responder “Medo de quê?” antes de entrar, Simone segura o pulso esquerdo com a mão direita (mais um gesto reticente, de recusa) e Fernanda (que continua com os braços e mãos livres), por sua vez, afirma que passou “momentos de verdadeiro pânico aqui **dentro**”. A composição vestimentar das personagens é praticamente idêntica, com diferenças sutis que aludem à organização axiológica da narrativa: os cabelos de Simone são soltos e grandes; os de Fernanda são presos

em coque (e sua blusa vai até o pescoço, de mangas longas, ao contrário da camiseta mais confortável, e de mangas curtas, da mocinha). Apenas Simone traz expressões faciais de pânico e de susto conforme o andamento da cena; Fernanda parece divertir-se ao narrar as peripécias dos avós.

Quando abre a porta, a câmera efetua um *travelling* vertical, de baixo para cima. Em termos da organização cromática, passamos de uma cena externa e clara (*fora* do casarão, indicando a /liberdade/ a que se associa a protagonista, a imensidão da “selva” onde ele se situa) para outra, interna, na qual a silhueta de Fernanda inicialmente fica no escuro e sua sombra aparece focalizada quando acende a luz, próxima à porta, que pode ser vista do quarto para onde irá com Simone. A presença dessa sombra pode ser contraposta à da mocinha, sem tal elemento destacado, na linguagem visual, da mesma forma que a de Fernanda. A câmera mostra as personagens através de teias de aranha de dimensão considerável (na entrada e no quarto), elementos clássicos de inúmeros filmes de suspense para indicar o quanto os espaços onde se encontram são “velhos”, “abandonados” e “tétricos” (afinal, *metem medo* na protagonista). Fernanda conta que já ficou trancada no casarão “por curiosidade”, visto que a porta abre apenas por *fora* e não por dentro. Simone caminha ao quarto e não encontra as correntes; Fernanda comenta que estava exagerando, para “brincar” com a protagonista.

Figura 11 – Mocinha e vilã focalizadas de dentro para fora, com as teias de aranha na cozinha do casarão.



Fonte: *Dailymotion*.

Apenas depois de pedir “Não conta pra ninguém”, deita-se na cama – enquanto Simone se mantém de pé o tempo todo, mais um indício de sua recusa a esse espaço do *dentro* e de nele estar pouco à vontade – para falar que sua avó era “fogo” – e que seu avô “se fazia de louco” por ser *atizado* pela esposa, o que justificaria suas ações extremas; no entanto, não “nasceu mau”.

Quando Simone diz “Isso inspira realmente alguma coisa muito estranha”, depois de Fernanda comentar sobre os atos de seu avô “para salvaguardar a moral da família”, a melodia de suspense (monoinstrumental) entra, diferente daquela que tocara anteriormente. A antagonista continua na cama, enquanto a câmera faz uma espécie de revezamento entre a filmagem em plano americano (da cama e de Simone de pé) e em primeiro plano, que capta as expressões de medo da heroína (ela continua friccionando as mãos nos braços, gesto usual para expressar as emoções mencionadas).

Uma espécie de diálogo metalinguístico – acerca do estatuto programado da mocinha e da vilã, como meramente boa e má, respectivamente, algo inato dessas personagens – se estabelece quando Simone concorda com Fernanda e reforça, com tom de voz conciliador, que

“as pessoas não nascem más *nunca*” (ou seja, permite a sua compreensão quanto às atitudes de Fernanda) e questiona o motivo das traições de sua avó. Ela responde, por sua vez, que pode ser em virtude de um *círculo vicioso* – e que tem o mesmo temperamento que o avô.

A proxêmica também deve ser levada em conta, com a mudança de posição das duas personagens: de pé (verticalidade) para a cama (horizontalidade) – a qual também denota poder, especialmente se pensarmos que inicialmente Fernanda já era rica e fez o possível para ficar com Cristiano –, quando é focalizada como numa linha reta, diante de Simone (conforme supramencionado, fica levantada ao longo de toda a sequência), o que pode ser reiterado no plano do conteúdo como a modificação do “lado” em que está (do /bem/ para o /mal/), haja vista que a protagonista não assume atitudes de um antagonista e permanece na mesma posição. Aliás, a câmera capta Simone sempre com ângulo frontal, nunca de baixo para cima ou de cima para baixo – dessa maneira, o *travelling* vertical que vai de baixo para cima em Fernanda, ao abrir a porta do casarão, também permite, junto à proxêmica, a homologação com o plano do conteúdo.

É na sutileza dos detalhes da câmera e da proxêmica que podemos entender a construção de uma vilã que *não* nasceu má, mas *ficou* desse jeito, como ela mesma se refere ao avô.

Figura 12 – A proxêmica no posicionamento de Fernanda e de Simone dentro do quarto do casarão.



Fonte: *Dailymotion*.

Como supracitado, *sobreviver* numa selva de pedra é o que explicaria as ações de Miro e de Fernanda, antissujeitos que almejam interromper o *fazer* do sujeito em momentos distintos da história. Porém, isso não significa que tenham *nascido* maus: uma espécie de menção à teoria contratualista de Rousseau, segundo aponta Claudio (2020)³² e que ajudam a compreender os atos de frieza e calculismo de Fernanda (notem-se os cabelos presos e da blusa mais justa como figuras da expressão para o tema da racionalidade), caso Simone não aceite sua manipulação para não depor a favor de Cristiano, trazendo como motivo de suas ações drásticas o enlouquecimento (e o comportamento dos mocinhos e sua sanção positiva ou negativa, da parte de Fernanda, em virtude da possibilidade de realização de seu programa narrativo).

Quando Fernanda se levanta, após Simone ordenar para que saiam do casarão (“Vamos embora, não *gosto* desse lugar”, com o uso do verbo destacado no presente do indicativo e não em estruturas temporais do pretérito, o que sugere uma afirmação de caráter durativo, visto que

³² Cf. *Contratualismo de Rousseau Descomplicado*. CLAUDIO, Luiz. Disponível em: <<https://naudosloucos.com.br/contratualismo-de-rousseau-descomplicado/>>. Acesso em: 20 set. 2020.

esse *não gostar* se mantém, como se nunca gostasse do *fechado*, haja vista o papel temático da mocinha aderente ao *fora* e seu sistema de valores), encosta-se no batente da porta do quarto, filmada pela câmera em frente à protagonista e fala que elas têm muito tempo pela frente – ou seja, constrange, de certo modo, Simone, para sua permanência no casarão –, visto que Caio fora ao interior do estado do Rio para depor. Posteriormente, começa a comentar sobre a decisão da protagonista (e a sua coragem), ou melhor, sua *performance* quanto a *não depor* no caso de Cristiano, já que esperava que ela “iria se derramar em elogios ao marido”, no tom irônico do antissujeito, que sanciona positivamente, até o momento, a mocinha, pois tal decisão prejudicaria Cristiano.

Simone responde, com firmeza na voz, de modo bem diferente que a apreensão inicial ao falar do casarão e pedir para sair: “Eu agi como qualquer mulher agiria no meu lugar se tivesse passado o que eu passei nas mãos dele”. O olhar de Simone não é mais de terror, observando o quarto, mas fixo em Fernanda, conforme o revezamento do primeiro plano nas duas personagens de acordo com o “interrogatório” instaurado pela antagonista. Aos poucos, do ponto de vista da linguagem visual, estabelece-se o confronto entre mocinha e vilã: a princípio, com as posições antagônicas construídas pela filmagem e montagem e também a topologia da cena (*horizontal vs. vertical; alto vs. baixo*); e nesse momento, o fato de estarem frente a frente, de igual para igual, no nível da proxêmica – Fernanda pede para ela *responder francamente* se ainda ama Cristiano (a relação amorosa entre ele e Simone é um dos pontos do regime de junção de toda a telenovela, ao lado da ascensão social e econômica). Simone desconversa, pois afirma que “isso não vem ao caso”; ela não encara a vilã nesse instante e levemente vira a cabeça, mais um gesto de esquiva quanto a Fernanda, que insiste com a pergunta. A resposta de Simone é enfática, tornando a fixar o olhar na amiga, numa espécie de enfrentamento: “Sim, eu o amo. E você?”, de forma a relacionar que o desejo de vingança de

Fernanda revelaria, na verdade, uma paixão enrustida por Cristiano e a disputa com o sujeito pelo mesmo objeto de valor (o amor do protagonista) que Simone.

Figuras 13 e 14 – Fernanda e Simone frente a frente, com o enfrentamento da mocinha e a surpresa da antagonista.



Fonte: *Dailymotion*.

A trilha incidental de suspense é substituída, após a pergunta de Simone, por uma melodia que recorda bastante a de *Psicose*, de Alfred Hitchcock, na cena da morte da protagonista no chuveiro. As expressões faciais de Fernanda são agora de surpresa e de desconcerto (o que inclui o corpo, visto que ela se encosta mais fortemente à porta do quarto). A trilha diminui completamente para que o diálogo continue: “Como pode perguntar isso para mim?”. O verbal falado e a trilha oscilam, então o que temos aqui é a expressão com suas interrupções comandando as etapas da narrativa.

A dinâmica do constrangimento e da dominação, que daria a tônica do comportamento possível e compreensível numa *selva de pedra* muda completamente: a moça rica e voluntariosa (Fernanda) é o ator que aparentemente tem o controle da situação ao levar Simone (a princípio,

a mocinha pobre que precisa ascender para conseguir viver de sua arte) para tal ambiente, em que não fica à vontade, além de questionar sobre o seu amor por Cristiano (e, por oprimir, ocupa a função narrativa de antissujeito).

A pergunta objetiva da mocinha desconstrói a manutenção desse *status quo* sobre quem oprime e quem é oprimido (inclusive no que respeita ao *dentro*, a exemplo do próprio estaleiro e do que havia inspirado a Cristiano quanto à realização de sua escalada social) e mesmo da possibilidade da /mentira/, quando Simone for sequestrada nos capítulos subsequentes por Fernanda, para evitar que ela deponha a favor do marido. Tal pergunta remonta ao momento de virada da heroína, de sua performance efetiva, dada pela competência que vem adquirindo de viver na *selva de pedra*.

Ao fugir descontrolada (ela joga longe a cadeira que segurava a porta) e trancar Simone por alguns instantes, completamente em pânico (e com a voz bem mais alta, implorando a Fernanda para abrir a porta, ou melhor, *ser libertada*), há uma espécie de retorno ao desequilíbrio original desse *status quo*, que remete à primeira parte da trama (antes de Simone forjar sua morte), e do papel clássico do herói como *vítima*, conforme conceitua Martín-Barbero (2009), que sofre literalmente, neste caso, nas mãos da vilã, inclusive com a questão de Fernanda para ela, “Como é que você se sente presa?” – e a resposta de que é “horrível, horrível, abra!”. Quando abre a porta, sua expressão facial é séria, diante das expressões de pavor de Simone; pergunta novamente como a mocinha se sentiu (“Horrrível! Você me pregou um susto medonho!”); e ainda afirma, como destinadora-julgadora (quanto à performance de Simone ao perguntar “E você?”), “Eu quis te castigar”, pelo fato da heroína pensar que ela também amaria Cristiano, haja vista que “eu tenho horror dele” – e, simbolicamente, à modificação do estatuto do opressor e do oprimido.

Figuras 15 e 16 – Simone presa por Fernanda e desesperada (conforme suas expressões faciais) para que ela abra a porta.



Fonte: *Dailymotion*.

A vilã pôde inquirir Simone, que já havia pedido para não comentarem mais sobre o mocinho (e ela insistira perguntando se a heroína o amava), mas Fernanda diz agora “não mencione mais esse assunto”, no que é atendida pela protagonista, de certa forma subserviente (já que aceita as desculpas de Fernanda, para voltarem a ser “amigas”, dando-se as mãos). Simone sai em disparada em direção ao carro; Fernanda, por sua vez, que fecha a porta do casarão, é captada de modo praticamente contrário ao da abertura: a câmera vai se distanciando e a foca de cima para baixo (o que também indica sua construção como vilã/antissujeito e o seu papel de opressora, metaforicamente).

Figuras 17 e 18 – O foco em Fernanda ao fechar a porta do casarão e o plano aberto no qual estão Simone e a amiga, na volta ao veículo com o qual chegaram.



Fonte: *Dailymotion*.

Como veremos em *Dancin' Days*, a dinâmica da oposição semântica *liberdade vs. opressão* adquire conotação específica por mostrar a discoteca como local de aparências (e, portanto, que tematiza e figurativiza a falsidade e o “verniz” necessário para as relações sociais), de modo que esse *dentro* possa ser mais opressor que o próprio ambiente da penitenciária, em *Selva de Pedra* o *dentro* é sempre disfórico e revela o movimento social do opressor/oprimido (como já citado, no caso do próprio estaleiro) e da tentativa frustrada de quebra desse *status quo*, de certo modo efetuado com sucesso por Júlia, com sua composição vestimentar e com sua dança, além do diálogo cínico com a irmã, Yolanda. Afinal, quando a cena está quase terminando, Fernanda aparece de frente, de cabeça levantada (homologando, com tal gesto, no plano do conteúdo, a /opressão/), enquanto Simone estava de cabeça baixa (reiterando a /liberdade/, com a qual a mocinha ainda não entrou em conjunção), de costas (novamente, as posições antagônicas ocupadas por mocinha e vilã), com as perguntas: “Você ficou zangada com a brincadeira que eu fiz?” e “Você me perdoa?” (em alusão, como ela mesma tentara justificar, ao comportamento de seu avô Januário).

Figura 19 – Protagonista e vilã dão as mãos, qual se fossem crianças, e voltam a ser “amigas”.



Fonte: *Dailymotion*.

A trilha incidental inicial fora retomada quando da saída da vilã, mesclada à outra melodia, após a abertura da porta (e esta última ganha destaque, em volume bem mais alto, no momento em que Simone vai correndo em direção ao carro). O volume dessas músicas é sempre mais baixo quando ocorre a ênfase no verbal falado, que contribui para o andamento da narrativa e para a sua compreensão e resolução. Na hierarquia entre as linguagens, podemos dizer, tanto para *Selva de Pedra* quanto para as demais telenovelas do *corpus*, o verbal falado se situa acima da trilha sonora (cantada ou incidental), ponto que remete, de certo modo à herança dos diálogos dos folhetins-romance e das radionovelas e o “império da voz”, apesar das trilhas auxiliarem na ambientação, ao especificar os espaços e/ou situações que determinada(s) personagem(ns) confrontam, ou mesmo servirem de menção a elas.

3.2 *Dancin' Days* (1978/1979), de Gilberto Braga

A rivalidade entre as irmãs Júlia (Sônia Braga) e Yolanda (Joana Fomm) é tematizada, nos excertos selecionados para análise, tanto no momento de reencontro das duas mulheres, numa bate-papo revestido de ironias, quanto na antológica cena da dança de Júlia: respectivamente, o verbal falado e os gestos e passos da protagonista têm muito a dizer a respeito da posição social que cada uma passou a ocupar na alta sociedade carioca. Elementos cromáticos e eidéticos também sinalizam para uma espécie de *vitória* da mocinha, ao menos nesse momento, após todo o seu sofrimento em torno do estigma de ex-presidiária e das humilhações que sofreu nas mãos da irmã e de Marisa (Glória Pires), que não aceitou Júlia quando esta revelou ser sua mãe.

Façamos um rápido *en passant* pela trama central: o ator “Marisa” e o tema do *amor pela filha* retoma, inicialmente, no nível narrativo, o objeto de valor em relação ao qual sujeito (Júlia) e antissujeito (Yolanda) disputam entre si. A disjunção de Júlia ainda perpassará boa parte da trama de *Dancin' Days*, mesmo que sua preocupação, nessa altura da telenovela, seja a de se vingar especialmente da filha e da irmã, em virtude de todos os dissabores que passou pela forma como era vista e julgada (destinadores-julgadores, aliás) por grande parte das personagens.

A mocinha fora presa após ter sido acusada e condenada por atropelar e matar um guarda-noturno. Ela cumpre metade da pena e conquista a liberdade condicional, de modo a empreender uma reaproximação com a filha. Yolanda, por sua vez, criou a sobrinha e é tratada e amada, assim como o ex-marido Horácio (José Lewgoy), enquanto seus pais. Júlia tenta impedir o casamento de Marisa com Beto (Lauro Corona), especialmente pela pouca idade da moça para estabelecer um matrimônio. Marisa rechaça a mãe verdadeira e Júlia, que fica completamente bêbada, arma um escândalo e vai presa novamente. Após algum tempo, livre

outra vez, casa-se com um milionário que faz tudo por ela, Ubirajara (Ary Fontoura), e passa uma temporada na Europa. Em seu retorno, que coincide com os seus planos de vingança, participa da festa de inauguração da discoteca *Dancin' Days*.

Observa-se a relação de junção com os objetos de valor secundários ao entrecho principal, que cercam protagonista e antagonista, respectivamente: o casamento com um homem rico e influente; a separação do mesmo, de modo que é possível circunscrevê-las a distintos universos axiológicos, tematizados pela *riqueza* e pela *pobreza*. A participação em âmbito social requer tempo; Júlia agora o tem, o que lhe permite não apenas auxiliar seus amigos, a exemplo de Madalena (Neusa Borges) com sua carreira de cantora, mas também “pisar” na irmã em decadência, que se divorcia de Horácio para tentar ficar com o amante, Hélio (Reginaldo Faria) – porém, é preterida por ele.

O título da novela, no que respeita às cenas analisadas, tem um significado duplo:

- (1) alude a um espaço onde se caracterizam grandes revoluções para a música em todo o mundo e para o comportamento mais libertário dos jovens e adultos nos anos 70 e 80 (a era das discotecas), além do contexto histórico-político do país, durante o regime militar, quanto a uma reabertura “lenta, gradual e segura”, segundo o então presidente Ernesto Geisel;
- (2) o verbo *dancin'* no gerúndio, que indica uma *dinamicidade*, em oposição à *estaticidade*, demonstrada na atitude da própria heroína não somente ao dançar na pista da discoteca, como também em seu percurso de ascensão social e econômica (e mesmo do crescimento psicológico da personagem) e nas possibilidades de ter uma vida “normal” depois de ter cumprido corretamente sua pena. Essa dinamicidade é “exigida” por Júlia simbolicamente, a partir do ponto em que passa a ocupar o mesmo papel social que sua irmã – e quando o perceberá, próximo ao final da telenovela, de modo a retomar seu penteado (os cabelos longos e soltos) e sua maquiagem mais “discretos”, uma identidade

visual mais sincera consigo mesma, sem a necessidade de conquistar, no fundo, a aprovação social para ser quem verdadeiramente é, algo que ela fazia, aliás, na própria discoteca.

Aparentemente, a discoteca é um ambiente manifesto da liberdade, da diversão, da descontração e da alegria, cujas cores e formas variadas (a exemplo dos letreiros em neon de diversas marcas, como *Caloi* e *Staroup*) e a maior iluminação se opõem ao monocromatismo (tons escuros, acinzentados), às formas retilíneas e à luz em menor incidência da penitenciária, o ambiente da opressão, da ordem, da rigidez. Entretanto, é o local onde Júlia pode *ser* quem realmente é, sem qualquer tipo de verniz social (como o faz Yolanda desde o início da trama), também em si objeto modal necessário para “frequentar” a alta sociedade e ser aceita pela mesma (conforme supramencionado, em vista de já ter sido presa).

Figuras 20 e 21 – Júlia dançando na discoteca e os letreiros em neon em oposição ao primeiro capítulo da telenovela, quando ainda estava na penitenciária.



Fonte: *Vimeo*³³.

³³ A cena na íntegra pode ser acessada por meio do link: <<https://vimeo.com/99582668>>. Acesso em: 08 set. 2020.



Fonte: *YouTube*.

É claro que devemos observar as *sandálias* com as meias de lurex do ponto de vista do nível narrativo (objeto modal) – ninguém pode tirar a liberdade de Júlia, mesmo que *condicional* – e discursivo (“coroa” um percurso temático-figurativo de ascensão, similar ao inicial do ator “Yolanda”): os termos do nível fundamental são eufóricos, a que podemos aludir a /liberdade/ e /amor/, relativos aos temas da *riqueza*, do *amor da filha* (ainda não conquistado, o que ocorrerá posteriormente na telenovela) – e *do marido* –, da *amizade* e da *desinibição*; as figuras que concretizam tais temas são o apartamento à beira-mar (sobre o qual comentará posteriormente com a irmã), a discoteca, o casamento com Ubirajara, a dança e a sua composição vestimentar.

Os termos disfóricos são a /opressão/ e o /ódio/, referentes aos temas da *pobreza*, do *ódio/indiferença da filha*, da *inimizade* e da *contenção*, ao passo que as figuras que dão concretude a esses temas são a cadeia, a imobilidade (que é agora a de Yolanda, que não dança como a irmã) e a composição vestimentar da vilã, que nada tem a ver com a efusividade e sensualidade das peças usadas por Júlia. Compreende-se assim, no plano do conteúdo, que se trata da *vez da mocinha*, um universo completamente euforizante.

Figura 22 – As sandálias com meias de lurex, que aparecem logo ao início da abertura da telenovela.



Fonte: *YouTube*³⁴.

Júlia dança sem, literalmente, “cair do salto”: com todos os seus passos irreverentes e, por que não dizer, extravagantes e descompromissados com qualquer tipo de técnica (como cantaram as *Frenéticas*, deve-se “soltar as feras”, “cair na gandaia” e *entrar* na festa). Ela está equilibrada num novo patamar socioeconômico, ao passo que não se veem em nenhum momento os calçados de Yolanda (teoricamente, não adquiriu as competências para *dançar*), em franca decadência. Por sua composição vestimentar (a blusa branca sem decotes, os cabelos escovados e sem o volume que apresentam os da protagonista), é possível inferir que não se trata do tipo de pessoa que realizaria uma dança tal qual a de Júlia. Ao embarcar na era das discotecas, *Dancin' Days* apresenta, na cena inicial da abertura, em meio a seu jogo de luz e cores, o objeto modal necessário para ter sucesso nesse espaço.

³⁴ A abertura pode ser vista na íntegra, por meio do seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=dQuSRfDjHQM&t=1s>>. Acesso em: 05 set. 2020.

Posteriormente, a vilã, além de não dançar (ou seja, com pouco movimento, mais voltada à estaticidade e à imobilidade supracitada), também troca monossílabos com a protagonista; Júlia, por sua vez, faz questão de mostrar o quanto está inserida nesse “novo” meio social. Afinal, se antes tinha gestos mais contidos, envergonhada de seu *papel temático* (o de ex-presidiária), agora são completamente expansivos e extrovertidos, com a voz mais firme e em volume mais alto, capaz de transitar seja pela pista, democrática por excelência, no centro da discoteca, seja pelos outros ambientes da *Dancin’ Days*, uma metáfora do trânsito social que agora pode exercer, ao contrário de Yolanda.

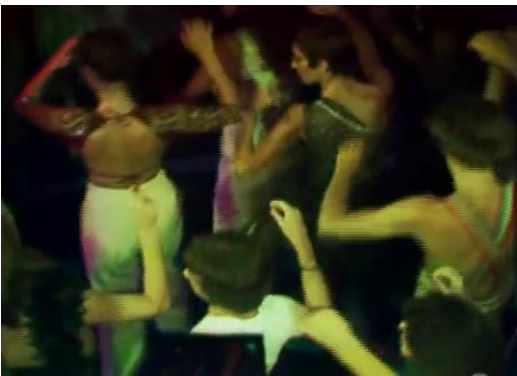
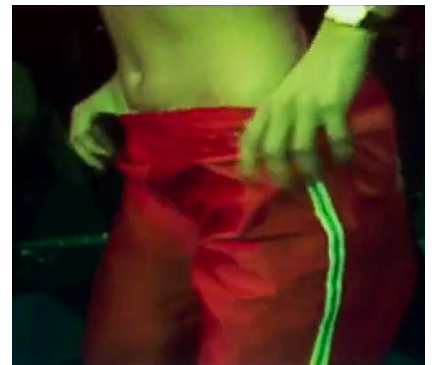
No que concerne ao entrecruzamento de linguagens, a cena já se inicia com a trilha sonora da discoteca, sem ser cantada (haja vista que no capítulo anterior houve um show das *Frenéticas*, que cantavam a música de abertura da telenovela). Aliás, não há a presença da linguagem verbal falada em todo esse excerto. Visualmente, já há uma focalização dos pés de Júlia, com as sandálias escuras e a meia de lurex em listras verdes e vermelhas – além da calça jogging de cetim, com listras brancas laterais –, que contrastam com o chão da pista (piso vinílico xadrez), em cores neutras (branco e preto). Ao longo desse trecho, há um revezamento inicial da câmera entre os pés e o rosto de Júlia, entremeado por *closes* mais amplos de seu corpo, de cima para baixo (como se permitisse o ângulo de visão de quem está num andar acima daquele da pista), e de baixo para cima, em primeiro e/ou primeiríssimo plano, com momentos de “tremidas” da câmera (câmera na mão). Tanto ela quanto Paulete (Paulo Bacellar, bailarino e coreógrafo do grupo *Dzi Croquettes*, que interpreta a si mesmo e aparece na trama como amigo de Júlia) estão praticamente *seminus*, o que chama mais ainda à atenção quanto às demais pessoas presentes na pista e em outros pontos da discoteca e ao valor de /liberdade/, ao tema supracitado da irreverência e da ausência de regras para o seu modo de dançar.

Quando a câmera focaliza em Cacá (Antônio Fagundes), por quem Júlia era apaixonada, seu olhar traz os sentidos de surpresa e até de desdém e melancolia quando vê Júlia dançando.

Mais adiante, vemos Yolanda olhando para Júlia e Paulete através de um vidro com manchas pretas, como se espiasse os dois. Sua expressão parece ser a de quem não gosta do que está presenciando – no capítulo anterior ela solicitou a Hélio (Reginaldo Faria) que não permitisse a entrada da irmã na danceteria. Outras personagens também são focalizadas: Vera (Lídia Brondi), Madalena (Neusa Borges) e Hélio, que sorriem deslumbrados com os passos de Júlia. Pouco depois de metade do tempo de duração, Júlia baixa um “pedacinho” de sua calça jogging (o que repetirá posteriormente), deixando o umbigo aparecer, de modo que seu marido logo aparece no quadro seguinte, como que desperto por essa imagem provocativa. Um grupo de dançarinos é focalizado (na realidade, quem assiste pode pensar que se tratam de passos coreografados de parte dos presentes na *Dancin’ Days*) e então o foco retorna para Júlia.

Ao final, a música é fundida ao som de uma sirene de polícia – a melodia foi tocada nos cinco segundos iniciais do trecho –, uma espécie de “brincadeira” com a trama de Júlia, que não termina por prender os olhares de todos, escandalizados com sua nova aparência e com seus movimentos na pista, onde parece estar mais livre do que nunca, dando rodopios, girando na pista e sendo pega no colo por Paulete: o sorriso aberto da mocinha, acompanhado dos aplausos e assobios das pessoas na danceteria, ressalta, no plano do conteúdo, a sanção positiva a respeito de sua performance (e de todo o seu percurso narrativo e temático-figurativo de ascensão social e econômica).

Figuras 23 a 31 – A dança de Júlia com Paulete, os *closes* em seus pés e em seu corpo e a reação das personagens (Cacá na quarta imagem; Yolanda na quinta imagem; os dançarinos na sétima imagem; Paulete com Júlia no colo na última imagem).



Fonte: *Vimeo*.

A linguagem sonora se acopla aos elementos cromáticos e eidéticos (profusão de luzes, formas e cores) para também, numa espécie de convergência dos elementos das diversas expressões que formam esse texto sincrético, reforçar não apenas essa sanção, mas a negativa que Júlia efetuará no trecho posterior a Yolanda.

Se em *A Dona do Pedaco* a duração da cena da surra, como será observado, diz respeito ao estado de irascibilidade da protagonista, o excerto da dança de Júlia sinaliza para o destaque à sua conjunção com o objeto de valor (mesmo que secundário) e, conforme mencionado anteriormente, à ocupação do lugar social de sua irmã. Além disso, não se pode esquecer da influência exercida por filmes como *Os Embalos de Sábado à noite*, cujos hits dos Bee Gees estão presentes na trilha sonora internacional³⁵ da novela.

A configuração da cena de Júlia dançando – tendo em vista as sandálias, as meias de lurex, a calça (e a jaqueta vermelha, que deixara com o marido antes de começar seus passos na pista) – remete à protagonista enquanto uma Cinderela “moderna”, com direito a fada madrinha (o marido rico e a temporada na Europa): é por seus “sapatinhos de cristal” que a própria novela é lembrada e lançou uma moda que virou “febre” em todo o país. Além disso, em outra cena posterior, ela sai antes da festa terminar e diz que “pega mal” permanecer até o final da festa; a mocinha também chama à atenção dos amigos que afirmam estar ela “irreconhecível”, inclusive para a irmã (“sua aparência está muito boa”).

Tal cena parece uma espécie de continuação do show das *Frenéticas*: a linguagem sonora antecipa a visual em relação à performance da mocinha (nos trechos que aludem à liberdade e à descontração, “abra suas asas, solte suas feras, caia na gandaia, entre nesta festa” ou então “dance bem, dance mal, dance sem parar”). Na cena posterior³⁶, observe-se que a melodia incidental é diminuída no momento do diálogo entre Júlia e a irmã, um movimento “clássico” do folhetim televisual e que retrata um momento há tanto esperada pelo público, o início do “acerto de contas” da *Cinderela disco* com seu pior algoz.

³⁵ A trilha sonora de *Dancin' Days* vendeu aproximadamente um milhão de cópias. Cf. *Trilha Sonora*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/dancin-days/trilha-sonora/>>. Acesso em 26 ago. 2020.

³⁶ A cena pode ser vista na íntegra por meio do seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=70PoHsYnlX8>>. Acesso em 08 set. 2020.

O foco em Yolanda, à direita, permite associá-lo à discrepância social em relação a Júlia; conforme a protagonista se aproxima, a câmera se abre pouco a pouco (do primeiríssimo plano ao plano americano) e, finalmente, Júlia e a irmã estão falando (em sentido visual) de igual para igual.

A mocinha, enquanto destinador-julgador do antissujeito, destacará um elemento que sempre o qualificava (o estilo, a elegância, o cuidado que tinha com o visual) euforicamente. Yolanda afirma que Júlia está com uma *aparência* “muito boa” (note-se que fala da aparência, e não de qualquer outro aspecto da imanência). Júlia rebate com um “você também”, todavia afirma “só que **teu cabelinho tá meio seco**”, empregando o possessivo, o diminutivo e o advérbio de modo que já reforçam o tom de deboche e a ironia. Ao falar que a irmã não poderia ter aqueles cabelos em sendo “uma mulher da sua posição”, assinala a sua derrocada; afinal, se Yolanda não está à altura “da sua posição”, é por estar em decadência. Júlia termina suas falas tocando nos cabelos de Yolanda e desqualificando-os ainda mais: “**tá palha, palha**”. Trata-se do início da disjunção do antissujeito e da conjunção do sujeito com a /riqueza/. Esse mesmo diálogo já apresenta figuras espaciais que confirmam a conjunção da mocinha e o seu novo *status quo*: “o salão de beleza do *Copacabana* [Palace]”, o “edifício bacaninha” no qual mora no Leme (um bairro historicamente boêmio), o apartamento “de frente para o mar” e praticamente “desconvida” a irmã para tomar um *drink* com ela, pois enviará seu endereço “pelo correio” e “você sabe melhor que eu como é que é... **mudança...**” (do estatuto de uma e de outra).

A contraposição entre as personagens também se dá nos formantes cromáticos: Júlia usa cores quentes (vermelho da jaqueta, da calça e do batom, além do rosado do algodão doce trazido por Paulete) e brilhosas (a sandália e o *top*); Yolanda usa cores neutras e, como já mencionado, seu cabelo tem menos volume que o da irmã. Topologicamente, a relação *alto vs. baixo* (seja na posição da câmera, dos pés à cabeça, seja na transição de Júlia de um ambiente

para outro da discoteca, a pista ou ao balcão, de onde todos a assistiram extasiados) também assinala a ideia de ascensão e a posição social e econômica das duas irmãs. No que respeita à proxêmica, podemos citar as oposições *centro* (pista de dança) *vs.* *periferia* (o local onde se encontrava Yolanda, às “margens” da danceteria) e a *proximidade vs. aproximação* (é a heroína quem procura a irmã/vilã, tal qual as demais protagonistas estudadas; quem toca em seus cabelos, para sancioná-la negativamente). Seria possível aludir ao ideal de uma “nova” mulher ao final dos anos 70, que desafia padrões e estigmas sociais, atenta à sensualidade (quando baixou sua calça um pouco abaixo do umbigo), *vs.* a dama elegante e discreta representada pela vilã.

Figuras 32, 33, 34 e 35 – O reencontro entre Júlia e Yolanda (especialmente quando a mocinha toca no cabelo da irmã, no jogo de proximidade *vs.* distanciamento entre as personagens, além da proxêmica que envolve tanto esta quanto a cena anterior e dos gestos mais expansivos da protagonista).



3.3 *Vale Tudo* (1988/1989), de Gilberto Braga

Ao início do capítulo 80 de *Vale Tudo*, a cena³⁷ se passa dentro da loja onde o actante “Maria de Fátima” faz a prova de seu vestido de noiva, junto aos actantes “Odete Roitman”, sua futura sogra, e “Celina”, irmã desta última. A câmara avança de baixo para cima, de maneira a ressaltar o vestido de noiva de Fátima, que está de pé diante de uma funcionária com roupas de cor amarela, quase ajoelhada diante da jovem, numa relação entre um plano superior e um inferior, os quais remetem respectivamente à distinção entre ser servido e servir e as classes sociais mais abastadas (as senhoras ricas estão, como Fátima, também de pé) em oposição às classes trabalhadoras. A câmara passa pelo quadril, busto e rosto da moça, elementos que se destacam por suas formas arredondadas/curvas (assim como os cabelos com corte chanel e as rendas e bordados do vestido, na parte de *cima*, e não na parte de baixo, outra alusão possível à questão da ascensão social), que remetem aos temas da delicadeza, da feminilidade, e da beleza, jovialidade.

Em seguida, há um rápido plano de conjunto, que permite aos espectadores observarem, no eixo horizontal, Fátima de costas, de frente a um espelho, com certa “ampliação” da tonalidade branca às roupas de Celina e ao bege claro presente no chão e nas paredes, além da porta por onde Raquel entrará: uma harmonia no cromatismo que “parte” do vestido de noiva.

Figuras 36, 37 e 38 – Imagens do *travelling* vertical (de baixo para cima) no início da cena.

Note-se na última imagem o queixo inclinado de Fátima para cima, que reitera o ar superior.

³⁷ Cf. *Vale Tudo: Raquel rasga o vestido de noiva de Maria de Fátima*. Disponível em: <<http://globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/vale-tudo-raquel-rasga-o-vestido-de-noiva-de-maria-de-fatima/2674233/>>. Acesso em: 14 jun. 2020.



Fonte: *Dailymotion*.

Figura 39 – Plano de conjunto que ressalta a “harmonia cromática” do branco do vestido de Fátima e das tonalidades claras das roupas, objetos e do ateliê, com exceção de Odete, trazendo a sobriedade associada aos vilões, e de outra funcionária da loja.



Fonte: *Dailymotion*.

A ausência de trilha sonora e os comentários de Odete sobre detalhes de costura, além dos elogios de Celina (“acho que a Fátima vai ser a noiva mais bonita do Rio de Janeiro”)

reforçam os efeitos de sentido, no plano do conteúdo, de trivialidade e serenidade daquele momento, e reiteram, junto ao vestido da jovem e ao fato dela estar levantada, a sua conjunção com o objeto de valor, a “ascensão social”, por conta de seu casamento com o filho de Odete, Afonso. É então que se escuta uma voz feminina aumentando gradualmente, *fora* do ambiente da cena: o actante “Raquel” surge aos gritos, em oposição à tranquilidade inicial (o som verbal dá a quebra e anuncia o conflito, como ocorre nas novelas anteriores). A câmera foca rapidamente (sem mostrar a mocinha da cintura para baixo, como havia ocorrido com Fátima) em mãe e filha (em termos de expressões faciais, sua expressão de surpresa é também a de Odete, Celina e das mulheres que trabalham na loja); a trilha incidental é iniciada instantes após o enquadramento de Raquel.

Figuras 40 e 41 – Enquadramento em Raquel (com outra funcionária da loja, que tenta impedi-la de entrar na sala onde estão Odete, Celina e Fátima), oposto ao de Fátima, quase em plano detalhe, com expressão facial que alude à surpresa e ao medo de ser desmascarada.



Fonte: *Dailymotion*.

Odete informa às funcionárias do ateliê que se trata da “mãe da noiva”, sem mencionar seu nome, mas uma de suas funções (de relativo prestígio social, em se pensando num

casamento como o que acontecerá). A câmera, ao enquadrar isoladamente tanto uma quanto outra personagem, denota na configuração vestimentar a distância dos universos socioculturais (e axiológicos) de que participam.

Figuras 42, 43 e 44 – Enquadramento em Odete, que esclarece às funcionárias da loja de vestidos que se trata da “mãe da noiva”, com a oposição em sua configuração vestimentar (e a das demais mulheres em torno dela) e seu penteado – e a de Raquel (*mistura vs. pureza* de cores, tecidos e formas, além do cabelo preso de modo improvisado), que fica de pé, enquanto Odete se senta para escutá-la.



Fonte: *Dailymotion*.

Odete humilhará Raquel antes de deixar a nora a sós com a mãe (“sua filha percebeu que existe o nosso mundo e esse mundinho aí em que vocês vivem”, com marcas de enunciação que instauram a separação entre a vilã, no “nosso mundo”, sem contar as mãos que se voltam para si mesma, e a mocinha, do “esse mundinho”; da ideia de posse exclusivista ao uso depreciativo do pronome demonstrativo, acentuado pelo diminutivo).

Figuras 45 e 46 – Odete se levanta e humilha Raquel (momento do gesto sobre o “nosso mundo”); note-se a mudança nas expressões faciais de Raquel, desde sua chegada ao ateliê (de pé, mais altiva e certa de que conseguiria desmascarar a filha) e após ser humilhada: cabeça baixa, corpo levemente curvo, que denotam decepção e frustração.



Fonte: *Dailymotion*.

Reforça-se, assim, no caso de *Vale Tudo*, no âmbito do verbal falado e do visual, a conjunção do antissujeito e a disjunção do sujeito com o objeto de valor (a ascensão social e o enriquecimento) – estado este alterado quando Raquel, no capítulo posterior, passará a ser financiada por Celina para construir seu restaurante. A irmã de Odete executa, nessa ocasião, depois de demonstrar seu desconcerto ao longo da cena (nas expressões faciais e quando cita que deseja falar com o sobrinho antes de seu matrimônio), diante da humilhação sofrida por Raquel, o papel de destinadora-julgadora, ao premiar sua performance do primeiro capítulo até quase a metade da trama da telenovela, sintetizada nessa cena, que apresenta o ato desesperado, mas tratado como *digno*, de desmascarar a filha golpista ao invés de “apoiá-la incondicionalmente” (o que é garantido por Odete à nora em uma de suas falas).

O “mundinho” comentado por Odete, onde se situa Raquel, tematiza e figurativiza a humildade (e a honestidade) nos cabelos levemente desgrelhados, despenteados e presos (e o rosto que aparenta pouca ou nenhuma maquiagem), o vestido acinzentado, de estampas variadas

e aspecto simples, comparado à elegância e opulência de Odete e de Fátima, com destaque para o batom e a sombra discretos, para os cabelos bem curtos e muito bem arrumados, para os acessórios que porta e ao vestido azul, cujo detalhamento remete, de certa maneira, ao de Fátima, completamente diferente do modelo estampado e com decote de Raquel – numa espécie de “percurso vestimentar” entre Fátima e a sogra, a primeira rumo a transformar-se no *monstro* prenunciado por sua mãe no fim da cena, representado por essa sórdida senhora.

Pode-se afirmar, nesse contexto, que a organização cromática e eidética das vestes de Raquel e de Odete e Fátima (paralelamente aos de Celina e até aos das funcionárias do ateliê de vestidos), bem como dos espaços onde se encontram, com uma oposição entre pureza vs. mistura (de cores, formas e tecidos), demonstra uma espécie de convergência de elementos do plano da expressão quanto ao plano do conteúdo, com a relação possível de junção dos sujeitos com o objeto de valor (disjunção para Raquel), em vista de diferentes sanções da performance do antissujeito (positiva para Fátima, efetuada por Odete). O sujeito terá essa relação de junção modificada posteriormente: como supracitado, a disjunção de Raquel começará a ser desfeita com a ajuda de Celina.

Atentemos para a linguagem visual e sonora que evidenciam a sanção negativa de Odete: Raquel, focalizada em primeiro plano, e o fato de falar gesticulando o tempo todo, de modo mais destemperado ao início da cena, e o silêncio, em termos de trilha incidental, para que possa retomar todas as situações por que passou nas mãos da filha má.

Se o *travelling* vertical do início da cena de *Vale Tudo* e o plano de conjunto no espelho salientavam o vestido de noiva e sua tonalidade branca, associados que estão aos temas da *inocência*, *ingenuidade*, da *delicadeza* supramencionada e até mesmo da *virgindade*, Raquel afirma que uma moça que empreende um casamento com um “homem rico” para progredir “é uma prostituta” (a *prostituta* é uma figura do tema da *impureza*, em oposição aos temas supramencionados), expressão pouco utilizada em contexto televisual por ser considerada chula

– mas verossímil para uma mãe exaltada e desesperada com os rumos da filha desalmada. Nesse trecho da cena, a separação das sílabas e repetição dupla de “prostituta”, sem trilha incidental e realçada por um gesto da mão esquerda, usual em conversas cotidianas, homologa, no plano do conteúdo, mais uma tentativa de desmascaramento do *vilão*: Fátima parece ingênua e pura, mas não o é, por ter transformado o casamento, a relação amorosa, numa transação.

Figuras 47 e 48 – Odete se levanta e surpreende Raquel: ela revela conhecer a história da mãe de Fátima. Raquel se senta boquiaberta (oposição *alto vs. baixo*).



Fonte: *Dailymotion*.

Note-se um contraponto entre fala e gestos das vilãs e das mocinhas: enquanto aquelas são mais práticas e rápidas em seus diálogos, contendo seus gestos e expressões, estas chegam aos gritos, com falas mais longas e que recuperam, aliás, sequências anteriores da trama principal. Raquel, especialmente na “invasão” do ateliê de vestidos e, ao se exaltar, busca uma maior proximidade corporal da filha. Fátima, entretanto, procura o distanciamento, inclusive ao não se atracar com a mãe, de maneira a apenas defender-se – a vilã de *Vale Tudo* também não realiza grandes aproximações da sogra e de Celina no espaço do provador, à exceção do início da cena, “paparicada” pelas duas mulheres.

Em oposição a Raquel, cujas expressões faciais, que transmitiam firmeza, tornam-se as de decepção e tristeza, Fátima passa da surpresa (e medo) inicial ao sorriso após a aprovação

verbal de Odete. Essas categorias (*contração vs. expansão* dos gestos; *brevidade vs. alongamento* das falas) reiteram, junto à configuração vestimentar das personagens, não apenas as oposições *antissujeito vs. sujeito* no nível narrativo ou *mal vs. bem* no nível fundamental, mas as próprias dimensões de *parecer/mentira vs. ser/verdade* e a tematização da frieza e do calculismo das vilãs, da valorização do racional e do inteligível por meio dessa “discrição” gestual, verbal e vestimentar, haja vista que a mocinha “perde as estribeiras” – clássico no folhetim em que o vilão é frio e calculista (Fátima e Odete) e o herói atua por instinto e emoção (Raquel).

Até o fim das cenas, haverá uma reconfiguração topológica que remete a todo eixo da *euforia*. Quando Odete esclarece que já sabia tudo a respeito de Maria de Fátima e, ao dizer que faria o mesmo que a nora, novamente a topologia *alto vs. baixo* e suas homologações no plano do conteúdo são recuperadas: Odete fica de pé, apresenta um discurso de defesa à performance de Fátima (que permanece levantada) e aproveita para desdenhar e humilhar Raquel, que se senta e encolhe sutilmente o tronco, com os olhos baixos, boquiaberta por alguns instantes, expressões alusivas à surpresa e à frustração (por não conseguir desmascarar a filha e por descobrir que ela é ainda estimulada por uma figura tão poderosa, a quem, talvez por educação, ainda chama de “Dona”).

Figuras 49, 50 e 51 – O sorriso de Fátima (em comparação à expressão de pavor ao início da cena); e o plano de conjunto que denota, no enquadramento que a focaliza, a convergência dos formantes eidéticos e cromáticos quanto ao aparente sucesso de sua sanção positiva por Odete.



Fonte: *Dailymotion*.

No momento em que Raquel se levanta, desarticula simbolicamente essa topologia, instaurada entre ela e Fátima/Odete (*alto vs. baixo*), o aparente “abismo” que então as separa. O volume do tema incidental, que retorna em alguns instantes antes do vestido ser rasgado (o ponto crucial da cena), é equiparado aos grunhidos chorosos de Raquel (que ainda berra “Monstro!”, ao dar uma bofetada em Fátima e afirmar odiá-la, o que reitera a oposição *amor vs. ódio* na cena, considerando as contradições sobre os sentimentos pela filha até o final da trama) e aos gritinhos abafados de Fátima, ao passo que o enquadramento de ambas as personagens é em plano de conjunto (tal qual o da vilã ao observar-se no espelho, de pé): temos, no nível das linguagens sonora e visual, um acento ainda mais amplo à sanção negativa de Raquel (plano do conteúdo), mesmo fracassada; os efeitos de sentido de tais elementos da expressão e do conteúdo podem levar a uma maior comoção que apenas os da linguagem verbal falada (nas suas falas mais extensas ou mesmo na depreciação de Odete), de modo a assinalar, no sincretismo do plano da expressão, a construção do desejo de ruptura (um novo *querer fazer*) desse sujeito com tudo o que possa representar o estado disjunto com a “ascensão social”. Esse ponto emblemático também retoma a narrativa de base e, conforme exposto anteriormente, a transformação de estado em curso para o sujeito.

Figuras 52 e 53 – Raquel se levanta e rasga o vestido de Fátima (reconfiguração topológica *alto vs. baixo* – mocinha e vilã agora estão num eixo horizontal, não mais vertical, de igual para igual).



Fonte: *Dailymotion*.

Esse desejo é, pois, corroborado pela tonalidade de voz de Raquel, que anuncia para a filha “Eu vou **subir** e você vai **cair**” (a palavra “cair” é também repetida), com a mão esquerda e os olhos sinalizando **para baixo**: movimento contrário ao do *travelling* vertical no início da cena; no entanto, Raquel já qualificara anteriormente Fátima como uma “pessoa tão *baixa*”. A performance da mocinha é simbolicamente iniciada nessa reorganização topológica, nos gestos, expressões e na sua voz, reiterada com o formante cinético: do *travelling* vertical que evidenciava a escala da subserviência (e da ausência de quem *serve, obedece*, pois a senhora vestida de amarelo praticamente não aparece depois de ser situada aos pés de Fátima) ao poder social e econômico, ao plano de conjunto que reorganiza, no eixo horizontal, essa ruptura com a manutenção de um *status quo*, figurativizado por Odete e Fátima (que dele passa a participar com a aquisição dos objetos modais necessários a um antissujeito, tematizado como “a inteligência” a que se refere sua sogra, o calculismo supracitado), personagens as quais parecem muito mais mãe e filha que Raquel e Fátima. Aliás, recordamos mais uma vez, que a

transformação de Fátima também ocorrerá, no decorrer dos capítulos, após Odete descobrir que a nora traía Afonso.

Figura 54 – Momento em que Raquel diz para a filha “eu vou subir e você vai cair”, com a mão esquerda levantada para reiterar, gestualmente, a derrocada que está “à espera” de Fátima nos capítulos posteriores.



Fonte: *Dailymotion*.

3.4 A *Próxima Vítima* (1995), de Silvio de Abreu

A *Próxima Vítima* trouxe uma novidade para as telenovelas da Globo: como indica o próprio título da telenovela, era importante descobrir não apenas quem matou, mas quem seria “a próxima vítima”, espalhada por diversos núcleos da história.

Na trama principal, há uma família proprietária de um frigorífico, os Ferreto, capitaneados por Filomena (Aracy Balabanian). Ela foi sócia numa cantina italiana, por anos, pertencente a Ana (Susana Vieira), a protagonista; apesar disso, não se tratava de uma mocinha “tonta” ou que merecesse o título de *vítima* dado a esse tipo de personagem por Martín-Barbero (2009); ela era amante de Marcelo (José Wilker) e formou uma família com ele, cunhado de Filomena, casado com Francesca (Tereza Rachel), que fora dada como morta no primeiro capítulo (uma das prováveis vítimas do assassino que só será revelado no último episódio da novela). Marcelo também mantinha outro relacionamento “clandestino”, com Isabela (Cláudia Ohana), sobrinha de sua esposa e vilã da trama. Ele é o objeto de valor disputado pelas duas personagens: a princípio, é a antagonista quem está em conjunção com o Ov.

Na cena analisada³⁸, há o entrecruzamento entre as personagens principais, visto que Ana arma junto a Andreia (secretária de Filomena e que era chantageada com fotos comprometedoras por Isabela), tal qual uma vilã, para que o noivo da sobrinha de Filomena, Diego (Marcos Frota), soubesse toda a verdade e deixasse de ser enganado por ela.

Na abertura da cena, vemos Filomena conversando com uma de suas tias, sentada numa poltrona de sua casa, na sala, e ocorre a mudança de trilha incidental (podemos ouvir violinos ao fundo, sem uma trilha sonora específica para as personagens, mas que ressalta o ambiente festivo do casamento de Isabela) que destaca sua reação de surpresa; a câmera passa, do plano americano para o primeiro plano, em revezamento com Ana, que chega à sala dos Ferreto. Seu

³⁸ A cena completa pode ser assistida por meio do seguinte link: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/a-proxima-vitima/>. Acesso em: 16 mar. 2021.

tom inicialmente feliz ao falar com a tia é desfeito e retira o sorriso em seu rosto; vai ao encontro da ex-sócia, que cinicamente comenta ter trazido *apenas uma lembrancinha* para a rival, Isabela. Com a trilha incidental mais baixa que as vozes das duas mulheres, Filomena diz não se lembrar de quem a convidou para a ocasião e ela afirma não ter sido convidada, mas que por terem sido sócias por tanto tempo, poderia vir; a proprietária do frigorífico então pede para que ela se retire, por se tratar de uma *cerimônia de família, íntima* – e essa mocinha que nada tem de *vítima*, como conceituou Martín-Barbero (2009), é incisiva ao falar que não se retirará, por se tratar de uma “festa tão linda”, que ela não poderia perder.

Figuras 55, 56 e 57 – O enquadramento de Filomena e Ana ao início da cena.





Fonte: *Memória Globo*.

Destacamos, nesse momento, a apresentação de uma mocinha que não se deixa levar pelo pedido de expulsão da casa dos Ferreto e o enfrenta com total naturalidade e tranquilidade; não é o espaço onde Ana poderia ficar (recordemos que se trata de uma cozinheira, que teoricamente não frequentaria ambientes sofisticados como a mansão dos Ferreto, uma mulher simples). Além disso, o espaço de comemoração, por ser na sala, alude ao *baixo*, onde se encontra, aliás, toda a família (as personagens reunidas figurativizam os temas da *união* e das *tradições familiares*), visto que, na passagem posterior, aparece a vilã em seu quarto, no andar de cima da mansão, o *alto*, focalizada de frente para seu espelho, com Andreia (Vera Gimenez).

Figura 58 – Isabela e Andreia focalizadas de frente para o espelho do quarto da vilã.



Fonte: *Memória Globo*.

Notem-se as cores das vestimentas das duas mulheres e uma possível relação, que também estenderemos a Ana, com relação aos formantes cromáticos: o preto de Andreia, que indica o quanto ela poderia passar despercebida nesse ambiente – visto que é quem provoca Isabela para que esta vá ao quarto onde Marcelo está se trocando e, quando ela vai, fala consigo mesma, focalizada de cima para baixo pela câmera, em primeiro plano, “o rato caiu na ratoeira” – e o vestido de Isabela, que figurativiza (e simboliza) os temas *da inocência, da pureza, da decência, do bem* e, no caso das telenovelas, dessa peça sempre usada pelas protagonistas normalmente no último capítulo, em seus casamentos, em conjunção com o Ov “amor do mocinho”. Isabela, como vemos, está dentro de seu quarto, ainda afastada do âmbito da família que se reuniu para vê-la. Há uma ironia que permeia esse trecho da telenovela, relativa ao fato de que, por fora, a vilã está vestida de noiva e as mulheres da família estão com luxuosos vestidos de festa, mas a família tradicional é permeada de falsidades, traições, adultérios, derrubando os seus valores morais. O espectador sabe de todas essas questões e acompanha essa tensão entre *dentro vs. fora* e *alto vs. baixo*, relativos especificamente à reunião

familiar (dentro da sala, *abaixo* dos quartos em andar superior) e aos quartos dos moradores da casa (*fora e acima* da sala).

Aliás, o espectador também sabe que Isabela é mentirosa, ardilosa, fria, calculista e nada tem de pura: antes de sair do quarto, aliás, informa a Andreia que, se alguém souber do ocorrido ela *acaba com sua vida*, tranquilizada pela secretária de sua tia, por saber que a antagonista ainda está em posse das fotografias com as quais a chantageia.

Figuras 59 e 60 – Andreia filmada de cima para baixo, ao saber que Isabela “caiu na ratoeira”



Fonte: *Memória Globo*.

O vestido rosa de Ana, adequado para o *dress code* da cerimônia, figurativiza o tema da *feminilidade*; a mocinha “torta”, por sua vez, figurativa o tema da *mulher honesta e mãe de família* que além de cuidar da família, trabalha para sustentar os filhos (mas que se vinga da vilã que “roubou” seu companheiro e amante). O caso com um homem casado, pai de seus filhos, quebra a figurativização da mocinha como esposa ideal no último capítulo ou a *vítima* salva pelo *justiceiro*, segundo Martín-Barbero (2009) – tal qual Raquel em *Vale Tudo* (que continua se relacionando com seu grande amor, Ivan, mesmo casado com outra mulher) e Nina em *Avenida Brasil* (que abre mão de seu par romântico, Jorginho, para se vingar de Carminha).

O quarto onde Marcelo está também fica no andar superior da mansão: enquanto os convidados aguardam Isabela, na sala (o *baixo*), no âmbito do *público*, aquilo que deve ficar em segredo e que é proibido ocorre no âmbito do *privado*, entre os quartos (*alto*). Tal topologia será mantida até o final do excerto, guiando, no plano do conteúdo, o seu desenrolar.

Ao entrar no quarto dele, Marcelo bem que tenta se “livrar” da amante, mas não resiste e começa a beijá-la. Desde a entrada, Isabela chama o noivo várias vezes de “paspalho”. Do quarto, há um corte para a sala, onde ouvimos risadas e a voz alta de Ana conversando com os convidados. Andreia informa que a noiva descerá e Filomena diz a Diego que ele deverá ir embora. Novamente Ana é focalizada, em primeiríssimo plano, junto às damas de honra: a cor dos vestidos é praticamente igual ao da mocinha e essa figura também tematiza *a pureza e a ingenuidade*, ao lado do vestido de Isabela; no entanto, o formante cromático pode ser associado à bem-sucedida sanção negativa empreendida por Ana, haja vista não ser de cor branca como o vestido da noiva.

Andreia comunica ao noivo que poderão acessar os quartos para flagrar a vilã com seu amante por meio da “escada dos fundos” – é o momento em que há o olhar cúmplice de Ana para essas duas personagens (Diego e Andreia) –, no mesmo instante em que a trilha incidental de suspense começa, na iminência de uma modificação na narrativa, o que entrega a performance da cozinheira em seu plano junto à secretária de Filomena e a sanção negativa de ambas quanto à performance de Isabela. Observe-se que Diego não passa, a princípio, pela escadaria no centro da sala dos Ferreto, mas para aparecer despercebido e garantir o flagrante na antagonista. É nesse ponto de conexão entre o *alto* e o *baixo* que Diego ainda não atravessa, pois é necessário fazer tudo às escondidas, tal qual Isabela.

A câmera corta, dessa vez, para o quarto, onde a vilã e Marcelo estão se beijando, na cama dele; enquanto destinator de Isabela, tenta manipulá-la para que desfaçam finalmente o casamento e possam ficar juntos. Marcelo também seria um *vilão*, pois não é apenas a noiva

quem trai; trata-se de uma traição que atinge não apenas Ana, mas também Francesca, haja vista que a relação entre Marcelo e Isabela já ocorre desde que a esposa estava viva. Nesse trecho da cena, a trilha incidental muda para a canção-tema da antagonista e descreve bem não apenas o próprio comportamento de Isabela (que acreditava estar em segurança, sem que ninguém soubesse de sua relação com o amante) e sua caracterização contrária à da figurativização do vestido de noiva, como também o ato sexual que está prestes a acontecer: “desamarra meu corpo, desabota minha blusa, me cobre de beijos, me chama de pura, sou tua divindade promíscua e consagrada”, sendo possível estabelecer o *ser* e o *parecer* dessa vilã, prestes a ser desmascarada.

Figura 61 – Isabela e Marcelo na cama de seu quarto, no momento em que começa a canção-tema da vilã.



Fonte: *Memória Globo*.

Há um corte que passa para Diego e Andréia no corredor do andar superior, o qual é todo suntuoso – com colunas de mármore, vitrais, tapeçaria, por exemplo, o que é praticamente um símbolo do poder e da riqueza da família Ferreto. Elas poderiam ser ligadas ao tema de *solidez* e da *base familiar*, já que estão todos na sala esperando a noiva, aguardando um casório muito esperado por todos, em vista de Isabela ser a única herdeira do império construído por

Filomena e suas irmãs e teria um casamento com um rapaz que tematiza, em seu discurso, a *moralidade*, a *verdade* e os *valores tradicionais*, ligados a uma relação monogâmica (especialmente quando começar a agredir verbalmente a vilã, o castigo que esta recebe por quebrar o contrato fiduciário com seu noivo; ou seja, é ele também, como Andreia e Ana, um destinador-julgador que pune Isabela pela sua performance).

Figura 62 – Os ornamentos do corredor dos quartos da mansão dos Ferreto, nos quais se situam Diego, a caminho do quarto de Marcelo, e Andreia.



Fonte: *Memória Globo*.

Inicialmente, ele hesita em flagrar Isabela; mas Andreia, outro destinador (diversos atores discursivizam, neste excerto da telenovela, esse actante), consegue convencê-lo, com a voz em tom de súplica (“Diego, ela tá acabando com a sua vida” e, puxando-o pelo braço, “Vai lá, coragem, agora falta pouco”). Quando ele toma seu rumo em direção ao quarto (como na imagem acima), novamente a música de fundo é a de suspense, alterada quando ele abre a porta do quarto e afirma que deveria matar a noiva e o amante.

A cena segue com falas ligadas aos valores que pensava ter Isabela e a sua decepção após o flagrante, com voz alta e firme, cujo volume é pareado com a das falas das personagens: “Eu pensei que você era uma mulher decente; tanta gente tentou me avisar, eu ‘tava’ cego, surdo, eu não queria acreditar (...) você é uma mulherzinha vulgar, baixa, uma piranhazinha ordinária (...). Eu confiei tanto em você; esse tempo todo, passando como um ‘palhaço’”. Suas expressões faciais de raiva e ódio são bastante incisivas. Devemos pontuar o fato de que ele não se refere ainda a Marcelo com ofensas (posteriormente, o chamará de *monstro asqueroso*), mas apenas à noiva, o que, nos dias de hoje – e na sequência da surra que dará na personagem – seria uma atitude bastante machista, mas que à época, ressaltava a sanção negativa ao sujeito “Isabela”.

Figuras 63 e 64 – as expressões faciais e os gestos expandidos de Diego: lembra as mocinhas descontroladas, como ocorre com Raquel (*Vale Tudo*) e Maria da Paz (*A Dona do Pedaco*) nas cenas selecionadas para análise.



Fonte: *Memória Globo*.

Isabela demora a esboçar uma reação quanto ao flagrante e diz apenas que Marcelo a agarrou, o que obviamente não convence o noivo; ela fica em silêncio até a chegada de Andreia, que cinicamente pergunta “Que que está acontecendo aqui?”; a vilã responde imediatamente “Você cai fora, cai fora! Sai daqui!”, visto que não lhe avisou, como era previsto por Isabela, sobre qualquer pessoa que viesse ao quarto de Marcelo. A câmera efetua uma espécie de revezamento de rápidos primeiros planos entre as personagens quando estas tomam a voz (além de mostrar as expressões faciais de Isabela, que não sabia como agir diante do noivo) e passa para um plano de conjunto, com todos as personagens reunidas, com a chegada de Andreia, o que confere agilidade à cena (com exceção dos momentos de fala, a passagem de um plano a outro não dura mais que dois segundos) e à próxima sequência, da punição da antagonista. A trilha incidental de suspense é mantida mesmo após a saída de Diego, que leva Isabela pela mão – e depois pelo braço, ao longo do corredor do andar superior da mansão.

Figuras 65, 66, 67 e 68 – Revezamento de planos americanos e do plano de conjunto para dar agilidade na sequência do flagrante.





Fonte: *Memória Globo*.

Ele continua a agredir a vilã verbalmente e, quando fala que ela é uma *vagabunda*, ela reage e ordena: “Não fala assim comigo, não!”. Diego fica ainda mais irritado e dá uma bofetada na personagem, quando ela ainda exige, com tom de voz bastante firme e revoltado: “Não toca em mim!”. O tema de fundo se torna mais grave e veloz: é quando ele, além de ofender, também dá um soco e pontapés na vilã: alguns convidados na sala começam a ouvir e se perguntam o que está acontecendo “lá em cima”. As fronteiras entre o público e o privado, os espaços do *baixo* e do *alto* começam a ser dissolvidas. Atentemos ao fato de que Isabela, após levar os primeiros pontapés, não se levanta mais (no nível do *chão*, da mulher *baixa* que Diego citava, ao ofendê-la), a não ser que o noivo faça isso com ela.

Figuras 69, 70 e 71 – A sequência da surra em Isabela.





Fonte: *Memória Globo*.

Enquanto há familiares que comentam sobre a possível briga, Ana pergunta a Alfredo, o motorista da família, se está acontecendo algo e ele responde: ‘‘Não está acontecendo nada’’. Em seguida, ela afirma sarcasticamente que está *tudo bem*: é a certeza de que sua sanção negativa, enquanto destinadora-julgadora, deu certo; novamente, uma mocinha bastante desconstruída, mas muito próxima, por exemplo, de Júlia, em *Dancin’ Days*, ironizando a irmã má (Yolanda) ao se autoafirmar na danceteria como uma mulher rica e pertencente à alta sociedade.

Posteriormente, aos gritos, Diego e Isabela chegam ao topo da escada que conecta a sala aos quartos da casa. Ele continua descontrolado e efetua um ato simbólico em relação a Isabela: arranca seu véu, ao mesmo tempo em que a chama de ‘‘sua vagabunda’’. Enquanto figura que tematiza a *inocência*, a *ingenuidade* e mesmo a aproximação ao tema da *virgindade feminina*, a retirada do véu simboliza que Isabela não mais pertence a esse ‘‘universo’’ temático. Era tudo uma grande farsa, como fica claro a toda sua família – e ele então dá mais uma bofetada nela, que rola as escadas. Ao mesmo tempo em que explica os motivos de seu furor, explica aos convidados sobre o caso da vilã com o tio. Nesse momento, há uma conexão simbólica da escada entre o secreto/privado (o andar dos quartos, o ‘‘alto’’) e o exposto/público (a sala com os convidados, o ‘‘baixo’’); o *privado* acaba por invadir a esfera do *público*, com um escândalo

típico de momentos de desmascaramento, como veremos com a surra de Maria da Paz em sua filha em *A Dona do Pedaço*, ou mesmo a tentativa de Raquel ao tentar alertar Odete sobre Maria de Fátima, em *Vale Tudo*.

Figuras 72 e 73 – Isabela rola a escada e é amparada pela mãe, Cacá (Yoná Magalhães), de vestido vermelho no centro do plano aberto; observe-se o destaque conferido a Isabela, enquanto os demais convidados, à exceção da própria Cacá e de Filomena, estão com roupas escuras, aspecto cromático já ressaltado quando a noiva estava em seu quarto com Andréia), numa espécie de *Pietà* às avessas.



Fonte: *Memória Globo*.

Note-se que a trilha incidental diminui quando Diego comenta sobre a traição da noiva e a câmera efetua um revezamento de planos, de maneira a dar agilidade a esse segmento do capítulo, ao invés de focalizá-lo com um único plano, em meio às reações dos familiares de Isabela.

Figuras 74, 75 e 76 – A mudança nos planos enquanto Diego discursa; atentemos para a proximidade proxêmica (enquanto operação da expressão proxêmica) entre Isabela e Ana, na terceira imagem (nesta figura, aliás, percebe-se o quanto esse plano aberto de desmascaramento é teatral, como uma espécie de *show* para os convidados).



Fonte: *Memória Globo*.

É então que Ana reaparece, olhando para Isabela no chão (enquanto ela continua de pé) para comentar que a rival aparecera em sua “*pizzeria* dizendo que era mulher do Marcelo”, motivo pelo qual esse sujeito entrou em disjunção com o objeto de valor “Marcelo”, haja vista que abandonara tanto Ana quanto seus filhos.

Figura 77 – Ana acusa Isabela e corrobora tudo o que Diego falou acerca da noiva.



Fonte: *Memória Globo*.

Essa mocinha, apesar de alegar que também participou do plano que levou ao desmascaramento da antagonista, também o fez por pena de Diego – ou seja, mesmo agindo por *vingança*, o que diferencia Ana de Isabela é que ela também executa suas ações pelo bem de outrem – já que, nos capítulos posteriores, Isabela também estragará o casamento de Ana com Juca (Tony Ramos), mas apenas pelo capricho de vingança contra a mocinha.

O tom de voz de Ana, em sua acusação contra Isabela, muda: antes mais calmo, mais tranquilo, agora mais alto e firme. Um paralelo possível é o do momento em que Simone (Regina Duarte), mais impulsiva e irônica, pergunta a Fernanda (Dina Sfat) se esta ama Cristiano (Francisco Cuoco), ou mesmo de Raquel (Regina Duarte), ao invadir a sala onde a filha experimentava o vestido de noiva. Nas falas de Ana, é importante lembrar que há a tematização da *família*, desfeita pelo antissujeito.

Apesar de comentar que irá embora por não aguentar tanto escândalo, Ana apenas o faz depois de ver Marcelo levar Isabela consigo no colo – uma espécie de revisitação da cena bastante conhecida em que o marido, recém-casado, leva a esposa para o quarto deles. Ou seja, mesmo concretizando sua vingança, sua sanção negativa (por meio do próprio Diego), ela ainda

continua em disjunção com o objeto de valor principal. Até o momento, é a vilã, mesmo humilhada diante da família, quem continua “ganhando o jogo”.

Figuras 78 e 79 – Marcelo sobe com Isabela e Ana sai triste da mansão dos Ferreto.



Fonte: *Memória Globo*.

3.5 *Senhora do Destino* (2004/2005), de Aguinaldo Silva

Senhora do Destino foi a novela de mais alta audiência dos anos 2000³⁹, cuja trama principal tomou como ponto de partida o caso nacionalmente conhecido do sequestro do menino Pedrinho⁴⁰, por Vilma Martins Costa (que o roubou, registrou e criou como filho biológico), em 1986, em Brasília. O confronto entre os actantes “Maria do Carmo” (Susana Vieira), o sujeito, e “Nazaré” (Renata Sorrah), o antissujeito, se dá pelo objeto de valor “Lindalva/Isabel” (Carolina Dieckmann), sequestrada por Nazaré ainda bebê e criada por ela como sua filha legítima, em um golpe orquestrado pela vilã, prostituta do bordel de Madame Berthe (Tônia Carrero), para conseguir o casamento com seu amante, José Carlos (Tarcísio Meira). O objeto de valor “filha” e a disputa entre uma mãe biológica e outra adotiva estão na base da narrativa de *Dancin’ Days*, apesar de uma discursivização e enunciação completamente distinta da de *Senhora do Destino*.

A disjunção do sujeito e as tentativas de modificação de seu estado formam o fio condutor da telenovela, no plano do conteúdo (nível narrativo). Quando José Carlos descobre a verdade a respeito da esposa, ela o assassina jogando-o de uma escada e deixando-o sem seus remédios para problemas cardíacos. Do Carmo, como é chamada por amigos e familiares, administra com os filhos, à exceção de Reginaldo (Eduardo Moscovis), o prefeito da fictícia Vila São Miguel, na Baixada Fluminense, uma grande loja de materiais de construção, com a qual enriqueceu, deixando para trás o passado de fome e privação no sertão pernambucano, de onde veio para o Rio de Janeiro no final dos anos 60.

³⁹ Cf. *Maior ibope da Globo desde 1996, Senhora do Destino faz dez anos*. Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/maior-ibope-da-globo-desde-1996-senhora-do-destino-faz-dez-anos-3925>>. Acesso em: 19 set. 2020.

⁴⁰ Cf. *Inspirada no Caso Pedrinho, Senhora do Destino será reprisada pela TV Globo*. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2016/11/24/interna_cidadesdf.558516/inspirada-no-caso-pedrinho-senhora-do-destino-sera-reprisada-pela-tv.shtml>. Acesso em: 19 set. 2020.

Há um aspecto que perpassa toda a telenovela, em comparação com as demais selecionadas para o *corpus*: em se pensando na estrutura do folhetim e na discursivização do /mal/, a vilã também exerce as funções do *bobo* – tomando o termo empregado por Martín-Barbero (2009) para as personagens-chave da telenovela (*vítima, traidor, justiceiro e bobo*) –, ao conferir o alívio cômico para a produção, não apenas com as ironias esperadas de um antagonista, mas também ao criar apelidos para diversas personagens e satirizar suas práticas e atividades. Podemos dizer que se trataria de um “ponto fora da curva”, uma modificação quanto às novelas anteriores, mantido nas posteriores: em *Avenida Brasil*, o antissujeito “Carminha” (Adriana Esteves) também transita pelos papéis temáticos do *bufão*, o que lhe auxiliou a criar inúmeros *memes* para suas frases e diálogos. O mesmo ocorreu com o antissujeito “Fabiana” (Natália Dill), uma antagonista secundária, que fazia piadas e comentários jocosos acerca das personagens com as quais entrava em contato em *A Dona do Pedaco*. Vemos, assim, uma espécie de manutenção desse tipo de personagem nas telenovelas posteriores a *Senhora do Destino*. Outro fato que é importante observar: para efeito de patrocínio, a figura do vilão deixa de ser negativa para quem deseja efetuar *merchandisings* (implícitos ou explícitos) nas telenovelas: exemplo bem-sucedido disso foi a coleção de calçados lançada pela Botero, da qual fazem parte inspirações em Carminha⁴¹ – no contexto cultural, a questão da imitação do modo de vestir, cortes de cabelo etc. relacionados com a aparência, descortinam um bom espaço para o *merchandising* inspirado na vilã que, em geral, é bonita, magra, ou seja, adequada ao padrão social.

A sequência de cenas escolhidas para análise é resultado de uma “colagem”⁴², que permite refletir acerca da fragmentação da narrativa como tendência de ritmo para as

⁴¹ Cf. ‘*Avenida Brasil*’: *Carminha, Nina e Débora ganham coleções de sapatos com seus estilos. Qual você prefere?* Disponível em: <<https://extra.globo.com/mulher/moda/avenida-brasil-carminha-nina-debora-ganham-colecoes-de-sapatos-com-seus-estilos-qual-voce-prefere-5244549.html>>. Acesso em: 20 set. 2020.

⁴² Cf. *Nazaré invade a casa de Maria do Carmo (Senhora do Destino)*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=viR3CqYFb0Y>>. Acesso em 09 set. 2020.

telenovelas subsequentes do *corpus*, visto que se passam em três capítulos⁴³ da telenovela. Nessa sequência, Nazaré tem o auxílio de Josivaldo (José de Abreu) – o primeiro marido de Maria do Carmo, que a abandonara com os filhos pequenos ao vir para o Rio de Janeiro – para entrar na casa da “anta nordestina”, como intitula a rival. Eles pensam que estão sozinhos ao invadirem a casa da empresária, mas Cláudia (Leandra Leal), enteada da vilã, está acompanhada do Delegado Paredes (Roberto Lopes), a figura clássica que tematiza a ordem e que está investido de um *poder fazer* para deliberar a respeito da /liberdade/ ou da /opressão/. Cláudia pede que esperem para acompanhar Nazaré, pois deseja que ela confesse ser a responsável pela morte de José Carlos. Maria do Carmo e os filhos estão fora de casa, no preparo para o desfile da fictícia escola de samba *Unidos de Vila São Miguel*, a qual homenageia a heroína e sua trajetória de sucesso.

Dessa forma, por um lado, enquanto há uma sanção positiva da parte da escola de samba, Nazaré efetua uma sanção negativa em sua “visita” à casa da mocinha, ao tentar quebrar ou danificar cômodos e objetos de sua casa, criticados jocosamente por ela. A sequência como um todo comporta, entretanto, uma mudança de estado para a actante “Nazaré” que, além de entrar em disjunção com a /liberdade/, passa definitivamente a ter um estado disjuncto do actante “Isabel” (que não permite que ela fuja e escape da prisão, alegando que precisa *pagar por seus crimes*). Haverá, no entanto, uma posterior mudança de estado da conjunção para a disjunção com a /liberdade/ para Maria do Carmo, que será presa injustamente, acusada de utilizar sua loja de materiais de construção para um esquema de caixa dois de Reginaldo. Tais mudanças de estado posteriores para a mocinha e a vilã também ocorrem em *Dancin’ Days* (a queda de

⁴³ Cf. os seguintes capítulos, na íntegra:

- (1) *Senhora do Destino Capítulo 202*. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x27gw6w>>. Acesso em 13 set. 2020.
- (2) *Senhora do Destino Capítulo 203*. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x5upkp1>>. Acesso em 13 set. 2020.
- (3) *Senhora do Destino Capítulo 204*. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x27jx7w>>. Acesso em 13 set. 2020.

Yolanda como uma dama da alta sociedade carioca, praticamente substituída pela irmã Júlia), *Vale Tudo* (o enriquecimento de Raquel), *A Próxima Vítima* (a revelação sobre Isabela ser amante de Marcelo – e ele se manter ao lado da vilã, e não da protagonista), *Avenida Brasil* (a vingança de Nina) e *A Dona do Pedaço* (a prisão de Maria da Paz e a expulsão, pela filha má, de sua casa e de sua fábrica) e assinalam a transformação de estados entre herói/vilão ao longo dos capítulos das telenovelas mencionadas, uma característica do folhetim televisual, em vista de sua construção narrativa e de sua duração média de seis a oito meses.

É Nazaré quem entra antes de Josivaldo na casa de Maria do Carmo: no verbal falado, ele diz “Primeiro as damas” e faz um gesto que sinaliza a possibilidade de passagem da vilã do *fora* (o âmbito da invasora, dos elementos estranhos à casa) para o *dentro* (o âmbito da protagonista, da família, da segurança). Ressalta-se que o antissujeito apresenta, no que respeita à composição vestimentar, um vestido, sapatos e bolsa pretos (neutralidade e pureza de cores e formas, esta última aparente também no azul da camisa e da calça de Josivaldo, o adjuvante), os quais se contrapõem, logo na abertura da sequência, à mescla cromática, eidética e matérica dos cômodos: a porta branca da sala tem detalhes de formas variadas (curvilíneas e retilíneas); ao pilar que alude, no plano do conteúdo, à tematização simbólica da força familiar (o pilar sobre o qual se assenta a família), dessa “grande mãe” que trabalha com materiais de construção e auxilia, metaforicamente, na construção de outras casas/famílias, além de já apresentar objetos que remetem à tematização para o pilar, às origens nordestinas de Maria do Carmo e ao seu *fazer* profissional (duas pequenas carrancas de madeira e um trio de músicos feito de barro, todos com o típico chapéu “de couro”). Há também as flores vermelhas, bastante viçosas (tais quais as do papel de parede), quase ao meio do enquadramento, presentes também no verde das plantas ao fundo e próximas à parede. Tais objetos dão concretude a uma tematização do poder da união e dos valores familiares; eles se misturam às flores e aos vasos também de barro (a transformação de uma matéria-prima bruta em arte, relacionada à própria história da

protagonista, que fez disso um valor). Tal complexidade imagética, matéria e eidética é criticada por Nazaré ao falar que já esperava por uma decoração “rococô”; mesmo que Josivaldo explique que tudo ali é feito com materiais “de prima”, o que faz recordar a experiência da protagonista com o ramo de construção civil, é tudo “sem gosto, sem classe”, a exemplo das almofadas de espuma – afirmações pejorativas e que demonstram um espaço onde a vilã se sente desconfortável, mas pode fazer “o que bem entender da casa dela”, momento no qual entra uma melodia que se reporta a esse fato citado por Nazaré.

Figura 80 – A entrada de Nazaré (quase em plano aberto) na casa de Maria do Carmo e a mescla cromática, eidética e matéria midiaticizada em sua casa, na sala de estar.



Fonte: *YouTube*.

Cláudia então aparece sem ser vista e fecha a porta da antessala com cuidado (vagarosamente põe as mãos na maçaneta para encostá-la) para não ser ouvida pela vilã e seu comparsa: sabemos então que ela está lá, segundo seus diálogos com o delegado, para que Nazaré confesse que matou José Carlos. Durante toda a trama, as vestes de Cláudia eram escuras, o que inclui seu delineador; nesta cena específica, aparecem para fazer oposição às da

vilã, de um actante que se encontra numa narrativa de uso referente a vingar o pai assassinado pela madastra – contribuindo com a prisão da antagonista (sua disjunção com a liberdade), um desejo da heroína “principal” em vista do crime de sequestro de sua filha.

Figuras 81 e 82 – Cláudia e sua composição vestimentar.



Fonte: *YouTube*.

A vilã pisa no sofá e se senta por cima dele, jogando para longe outras peças da sala, num momento irascível (a trilha incidental de suspense tem volume mais baixo que o dos diálogos nesse instante), ao gritar que pode quebrar tudo ali em volta pois, enquanto Maria do Carmo “tá lá na avenida, bancando a senhora do destino, eu tô aqui, brincando de ser dona dos *breguetes* dela” – mais uma vez critica os itens de decoração da protagonista e o fato de poder agir como proprietária desses *breguetes*, termo usualmente utilizado quando não se sabe o nome de um objeto. Compreendemos, no ato de invasão e de tentativa de apropriação/destruição, uma performance semelhante à do roubo de Isabel, que permite remetê-la, no nível fundamental, à */opressão/*. Josivaldo rapidamente pega os itens jogados por Nazaré, com gestos velozes, para impedir que se quebrem – uma espécie de subserviência à antagonista, como também de

controle, especialmente quando chegarem ao quarto de Maria do Carmo. Destacamos a oscilação de humor da vilã, ao justificar os motivos para “quebrar tudo”, o que assusta Josivaldo (em sua expressão facial, está boquiaberto), de maneira a manter sua voz alta, mas em tom choroso, de lamento, reforçando, no plano do conteúdo, a disjunção com o objeto de valor “Isabel”: “Ela não me roubou meu bem mais precioso, que é minha filha?”. Há, claramente, uma distorção do vilão (como vítima) quanto ao sequestro da filha adotiva e da narrativa polêmica entre os sujeitos e a procura por conjunção com o objeto de valor mencionado.

Figuras 83 e 84 – Nazaré e sua oscilação de humor: captada em primeiro plano, que destaca as reações e as expressões e gestos da personagem, a princípio ri da almofada de espuma de Maria do Carmo; a seguir, se entristece ao lembrar que esta “roubou” sua filha Isabel.





Fonte: *YouTube*.

Um corte para a cena seguinte é efetuado e a performance de Nazaré “retorna” no capítulo seguinte: está no quarto de Maria do Carmo, onde, mais uma vez, entra antes de Josivaldo, que encosta a porta. Nazaré rodeia parte da cama, andando de um lado para outro, com expressões faciais de surpresa e gestos expansivos: joga a bolsa numa das cadeiras do quarto, para fora *da cama*, de modo a melhor “explorar” o quarto da mocinha. Ela é focalizada à mesma altura que o quadro de Maria com o Menino Jesus, vai para junto das fotos de Maria do Carmo com os filhos e quase joga um porta-retrato no chão, impedida por Josivaldo, que faz o papel de “controlador” dos atos impensados de Nazaré. Posteriormente, satiriza o altar, onde estão a Bíblia Sagrada aberta, uma imagem de Nossa Senhora e de dois anjos, mais uma vez impedida por Josivaldo, para quem “bulir com a santa dá azar, Deus castiga” – instaurando, por meio do verbal falado e de seu tom de voz, firme e sério, uma espécie de ética que, por sua vez, Nazaré não possui. O cômodo tem cortinas brancas e vermelhas (como as flores) e conta com uma multiplicidade de formas e materiais (armarinhos e cadeiras de madeira, as cortinas e os lençóis de tecidos, a banheira). Ao se voltar para a cama, faz um gesto com os dedos para indicá-la, dizendo que se trata do “curral” e cospe na cama.

Figura 85 – Observem-se os formantes midiaticizados no quarto de Maria do Carmo e a irreverência de Nazaré ao cuspir na cama.



Fonte: *YouTube*.

Outra melodia de fundo entra a partir desse momento, ligada a uma espécie de tensão gerada após tal ato; é então que ela busca a bolsa, quase aos berros, para detalhar novas “ideias”: cortar os lençóis, as cortinas e o travesseiro (a tesoura é um dos objetos simbólicos e que melhor representam Nazaré e seu *saber* fazer como antissujeito). Outro destaque para o verbal falado, em relação ao uso de uma linguagem bastante coloquial e quase chula, é quando diz que a “anta” fez um ótimo negócio ao “trocar” Josivaldo pelo “jornalista **gostosão**”, quase separando as sílabas da última palavra, de maneira a dar ênfase a elas – e ainda questiona Josivaldo ao perguntar “Que homem que não me quer?”. Passa então ao banheiro e fica, com os olhos arregalados e com tom de surpresa, diante da banheira, o local onde “a anta se lava”. Repentinamente, sai correndo e avisa a Josivaldo sobre uma nova ideia: abrir as torneiras (com o gesto do punho cerrado e em movimento curvilíneo, ilustrando o possível fazer) de toda a

casa para “empapar” tudo. Ele coloca a mão no rosto (o gestual de reprovação à ideia de Nazaré).

Ela pede ajuda para subir na cama, onde pula, como uma criança, e passa a sambar, num paralelismo com cenas de desfiles de escolas de samba, dos quais participa Maria do Carmo em outras partes do capítulo. Podemos aludir a um eixo de verticalidade vs. horizontalidade: Nazaré de pé, enquanto vilã, destitui a função programática da cama (deitar, dormir, transar, em posições horizontais), tal qual a do sofá, quando senta no “topo” dele, e mesmo da banheira, com a ideia de inundar a casa; assim como a possibilidade de destruição dos itens de decoração da sala.

Figura 86 – Mais uma vez, a irreverência de Nazaré ao sambar na cama de Maria do Carmo. A vilã é captada em plano americano (com o detalhe de aparecer aos espectadores pelo espelho, de modo que ela possa assistir a si mesma, enquanto outros assistem a Maria do Carmo no sambódromo), que reforça a topologia *verticalidade vs. horizontalidade* e o contraste cromático com as cores da casa da protagonista.



Fonte: *YouTube*.

Depois disso, Josivaldo recorda que ambos vieram do Bairro Peixoto (e ressalta a distância de Vila São Miguel, ao comentar, com as mãos fazendo menção ao “lá”, “a gente veio

lá do Bairro Peixoto para isso”) para transar na cama de Maria do Carmo. Em seguida, fica sentada na cama para chamar o ex-marido da protagonista para fazerem sexo (“se espojar”, nas palavras de Nazaré). De modo quase animalesco, bate nos travesseiros e ordena ao amante, novamente de modo chulo e agressivo: “Vem! Eu quero ser possuída na cama da anta nordestina!” e também “Vem, **pedreiro**, vem, **Homem de Neandertal**” – outra ocasião em que, por meio do verbal falado, a vilã faz menção aos apelidos que dá para as personagens da trama. Observe-se que, quanto à mudança dos eixos vertical/horizontal (especialmente porque vem do *fora* disfórico), em nenhum momento a vemos totalmente deitada na cama, o que reforça, no plano do conteúdo, a mudança das atividades esperadas junto aos objetos e dentro dos cômodos de uma casa, que reiteram o /ódio/ e a /opressão/ no nível fundamental, a sanção negativa do actante no nível narrativo, a tematização de um percurso narrativo (a invasão de domicílio) no nível discursivo e a oposição topológica *dentro vs. fora* que guia a sequência de cenas.

Cláudia estava atrás da porta do quarto e se assusta com o delegado. Ela insiste para que esperem mais um pouco de modo a obter a confissão da madrasta. A personagem apresenta uma racionalidade típica das antagonistas, que se opõe a uma animalidade e impulsividade da vilã. Talvez pelo motivo do espectador não saber o que Nazaré fará, a trilha de suspense continua, agora mais alta (pois que não acompanha diálogos). A antagonista se olha no espelho (assim como, pela focalização da câmera, viu-se ela sambando na cama de Maria do Carmo), desliza os dedos pelos cabelos e passa batom (gesto repetido em outras cenas da novela) e termina pegando uma boneca – e lhe mostra a língua, atitude que reitera a irascibilidade anterior de Nazaré, praticamente infantil, em tom de birra. Num *travelling* horizontal, a câmera a acompanha descendo as escadas (outro símbolo da /morte/ em relação à Nazaré, onde assassinou o marido) e comentando que a escada é “mixuruca” e “até nisso eu ganho da anta” – que, com todos seus objetos e sua disposição na sala e no quarto, reafirma a categoria semântica da /vida/, do percurso narrativo do sujeito em sua ascensão e do tema do amor

familiar do sujeito, independentemente do *status* social, pelos seus. De volta à sala, serve-se de uma bebida e põe os porta-retratos para baixo; pega algumas fotos para vê-las e encontra duas delas com Maria do Carmo e Isabel juntas (outra confirmação da disjunção do antissujeito com o objeto de valor): rasga a segunda (outro gesto de desarticulação dos valores familiares da protagonista e de sua casa), mantém consigo a metade com Isabel e bebe mais um pouco, com andar levemente trôpego; senta-se numa poltrona e torna ao tom de lamento, começando a chorar, dizendo, ao olhar a fotografia, “Filha...”.

Figuras 87 e 88 – Nazaré e as fotos de Maria do Carmo com os filhos, tematizando o *amor familiar*, até rasgar a foto de sua rival com Isabel; note-se que ambos os excertos foram captados com a câmera alta (e o plano detalhe na segunda foto, ressaltando a disjunção com o objeto de valor, como se registrassem o próprio olhar da vilã diante das fotos).





Fonte: *YouTube*.

Na cena seguinte, que retoma os acontecimentos do capítulo anterior, ainda está olhando para a foto, chorosa, e se serve de mais bebida: a tematização da irascibilidade (a oscilação de humor da vilã), em vista de sua disjunção, é reiterada mais uma vez. Ela segue para a cozinha, abre a geladeira e prova um doce, numa cumbuca de vidro – e cospe dentro dele. Se anteriormente ela já havia “ameaçado” as funções programáticas dos objetos e cômodos associados a atividades cotidianas básicas, o comer é também desarticulado quando dá suas cuspidas na cumbuca. É aí que Cláudia aparece, a música de suspense é modificada com a presença da enteada, frente a frente com Nazaré, que deixa cair o vasilhame no chão. A câmera passa do plano médio, em frente à geladeira, para o primeiríssimo plano (para evidenciar as expressões e emoções das personagens), em Cláudia e Nazaré. Ela se espanta com Cláudia, mas a chama, logo a seguir, de “a insuportável”.

Posteriormente, Maria do Carmo entra em sua casa, sem os filhos, de modo discreto, para não fazer barulho; a câmera foca a mocinha em plano médio, que começa a observar como Nazaré deixou sua sala, até que o Delegado Paredes abra a porta que dá acesso à cozinha e faça uma menção gestual, com a cabeça, para acompanharem Nazaré e Cláudia de longe. Esta

questiona o motivo da madastra estar ali – e mais uma vez a trilha incidental de suspense tem seu volume aumentado; a cena é cortada e passa para Josivaldo, que acorda na cama da ex-mulher, chama por Nazaré para que eles possam “furunfar” mais um pouco (uma indicação do ato sexual, que novamente demonstra a animalidade e simboliza a agressividade e irascibilidade do antissujeito e do adjuvante) e percebe que ela não está mais ali. Maria do Carmo observa as fotos e retratos bagunçados pela vilã, até encontrar a fotografia rasgada.

Atentamos ao fato de que, ao longo da discussão com Cláudia, o antissujeito não demonstra qualquer preocupação quanto ao fato desta contar a Maria do Carmo que ela estava em sua casa – o que reitera a distorção efetuada por Nazaré quanto às funções primordiais dos cômodos e objetos, além de não aparentar ter medo por se sentir imbatível – ela mesma pergunta à enteada qual é a “armaçãozinha ridícula” (observem-se o diminutivo e o adjetivo pejorativos), nessa ocasião, realizada pela “pitbull de plantão”.

Ela ainda debocha de José Carlos e Cláudia aumenta o tom de voz e anuncia que “você nunca mais vai desonrar o nome do meu pai e os do Tedesco” – e relembra que ela foi retirada da *lama* – lembremos que a vilã, na primeira fase da telenovela, era uma prostituta que roubou um bebê, em meio a essa *lama* imoral de onde é “resgatada”, em se pensando que, como afirma Cláudia, sua madrastra passou a ter *um nome*, a formar uma família. Podemos destacar dois pontos nesse momento: Cláudia auxilia na recapitulação, desde a primeira fase da telenovela, da trama central, mesmo que evidente o percurso narrativo do actante “Nazaré”. Tal recapitulação, quase em tom didático, será feita entre a cozinha e a sala de Maria do Carmo; este ambiente não serve apenas para a confissão de Nazaré, mas também para a sua prisão.

Figuras 89 e 90 – Com revezamento em primeiríssimo plano, note-se o confronto entre vilã e enteada, por meio do qual Nazaré revelará, pouco a pouco, os crimes que cometeu.



Fonte: *YouTube*.

A tematização da reunião (e do amor) familiar é retomada por Cláudia e em torno de toda a dinâmica da casa de Maria do Carmo (as fotografias e porta-retratos são figuras que aludem a esse tema), com a tentativa de desarticulação por Nazaré – o que permite explicar, aliás, a trilha de suspense, mesmo diante da criação de um anti-herói engraçado. Esta desarticulação ocorreu se pensarmos na família de José Carlos, que abandonou a esposa para ficar com a vilã, pois com ela “aprendeu o que era ter prazer” e ainda lhe “deu” uma filha, no que é rebatida rapidamente por Cláudia no que respeita ao roubo de Lindalva/Isabel quando bebê. Ela sai correndo para a sala (e diz para a protagonista e o delegado saírem dali rapidamente), quando Nazaré, às gargalhadas, lembra que o marido acreditou em suas mentiras sobre sua gravidez e da filha recém-nascida. No entanto, ela também distorce a intenção do marido ao justificar o motivo de seu assassinato, haja vista que ficou “com peninha da anta nordestina”; morreu por ameaçar denunciá-la.

Ela ri do ocorrido (por qualificar o marido como um “idiota” ou “incompetente”, tal qual faz com os demais personagens da cena, a exemplo de Maria do Carmo ou da enteada) e continua, noutra cena, a falar dos seus crimes. Gaba-se do fato de ter cometido *crimes perfeitos*, em relação a José Carlos e a um taxista com quem se envolveu, Gilmar (outra morte “justificada”, dado que ele tentou colocá-la “numa fria”). A personagem aparenta estar

levemente alcoolizada (ela vai tomando uísque enquanto fala com Cláudia), rastejando entre os sofás para pegar o gelo, gestos e postura que aludem a parecer mais à vontade na sala de Maria do Carmo (aliás, tão à vontade que revela seus crimes), por ela “invadida”. As expressões faciais de Cláudia, contrárias às de Nazaré, são de surpresa e sobressalto, por não imaginar outro assassinato cometido pela madrasta – e aproveita para inquiri-la sobre Djenane (Elizângela), que também caiu da escada da casa da vilã, mas sem ter sido empurrada por ela.

Figuras 91 e 92 – Enquanto Cláudia se surpreende com os crimes da madrasta (arregala os olhos e fica boquiaberta diante de Nazaré), ela ri por pensar ter cometido crimes perfeitos.



Fonte: *YouTube*.

Trata-se de uma sequência em que, na realidade, estamos diante de uma psicopata, que tem prazer ao narrar suas peripécias, o que é profundamente amenizado pela construção da personagem por Renata Sorrah: o tom de ironia e deboche em sua voz e os gestos pouco pensados, além de suas gargalhadas, que destacam sua impulsividade e a ausência de qualquer planificação de suas ações permitem que o público ria numa situação bastante tensa (a exemplo da trilha incidental), em que sua enteada corre perigo, em vista das ameaças de Nazaré – que chegou a pedir gelo a ela momentos antes. O lado mais “vilanesco” se mostra quando, com tom mais sério e menor volume na voz e com o indicador em riste, cita que matará Cláudia, mais um “crime perfeito”, com um vaso.

Maria do Carmo entra e a vilã passa a ameaçá-la com o objeto. Ela tenta retirá-lo das mãos de Nazaré e o joga longe, quebrando-o. É quando chegam os filhos da protagonista; um deles segura a mãe e o outro, Nazaré. Desde o momento em que se propõe a matar Cláudia com um vaso, o verbal falado antecipa o gestual, as ações propriamente ditas: Maria do Carmo informa que dará uma “bifa” em Nazaré; o Delegado chega e diz “A senhora está presa”.

Estamos diante de um sincretismo actancial, conforme citado anteriormente: a função de destinador-julgador é a de mais de um ator (“Cláudia”, “Maria do Carmo”, “Isabel” e “Delegado Paredes”), todos *dentro* da casa da heroína, enquanto a vilã volta para o *fora* disfórico, sem mais preocupações de que atentará contra o *lar* e a família, conforme supracitado, o que fizera com Maria do Carmo e com José Carlos.

Outro ponto importante: o fato de um homem ser o representante da “Lei”, como se coloca diante de Nazaré (e a postura ainda mais irreverente do antissujeito), ao questionar, em língua coloquial e com gírias “Tinha gente na moita e eu não sabia, é isso?” ou, ao enfrentar o delegado, quando decreta a sua prisão, repetindo por duas vezes “Tá lelé, mané?” – o que pode, nas palavras dele, acarretar prisão, para além dos assassinatos que cometeu, por desacato à autoridade, ao elevar a voz e exigir “Me respeita!”. No plano do conteúdo, temos a reiteração do verbal falado com a sanção negativa a Nazaré em relação a seus programas narrativos. A sala, um dos maiores espaços da casa, serve também para demonstrar que tal sanção possui uma plateia (numa relação englobante/englobados, nesse ambiente que separa o público e o privado, onde impera o amor familiar); os elementos da expressão terminam por delinear que Maria do Carmo aparentemente vencerá Nazaré – mas acabará presa nos próximos capítulos, em uma cela defronte à da vilã (outra corroboração, da linguagem visual e da sonora, quanto ao embate maniqueísta próprio do folhetim, além da oscilação, nesse tipo de narrativa, sobre o mocinho ou o vilão se darem “bem”, o que dá fôlego, no caso de *Senhora do Destino* e à sua trama principal, a mais de duas centenas de capítulos), como supracitado.

Nazaré passa a falar mais baixo e mente que foi obrigada a entrar por Josivaldo (que foge ao ver a amante em “maus lençóis”). Ela ainda tenta fugir, mas quem abre a porta é Isabel. Temos, nessa sequência, a passagem do orgulho (pelos “crimes perfeitos”, que ressaltam os programas narrativos do antissujeito no plano do conteúdo, junto à sua composição vestimentar, no plano da expressão, em relação ao branco da casa, porta da sala e cortinas de Maria do Carmo) à humilhação. Ela se atira aos pés da moça, que é irredutível: ordena que não a chame de “filha” e, com tom duro e objetivo, que deve pagar por todos os seus crimes. Trechos da confissão são exibidos pelo delegado – outra recapitulação, que pode ser pensada, de um lado, no contexto dessas cenas não terem sido assistidas pelos espectadores, levando em conta que ocorreram em três capítulos seguidos; de outro, ao fato de que Isabel também possa escutá-los. Para evidenciar a disjunção total com o objeto de valor central (plano do conteúdo), Maria do Carmo puxa a filha e a abraça (linguagem gestual/corporal, referente ao plano da expressão), num gesto simbólico de afastamento e proteção da “malvada do destino”, como Nazaré se intitidou diante de Cláudia, na cozinha. Ela é levada da casa da protagonista com o olhar mirando a “filha” amada, de quem passa a estar apartada literalmente.

Figura 93 – Nazaré se joga aos pés de Isabel, sem ser acatada por esta; os destinadores-julgadores (“Maria do Carmo” e “Isabel”); a câmera em plano americano reforça, no plano do conteúdo, o tema da *humilhação* (da antagonista) e a disjunção do antissujeito, nesse momento, com o objeto de valor.



Fonte: *YouTube*.

A oscilação de Nazaré redonda numa personagem tragicômica, de acordo com a teorização de Luigi Pirandello (1996): o movimento de distanciamento é o da comédia, que provoca o riso; o de aproximação, o da tragédia, de compaixão. Nazaré não é uma vilã fria e calculista como Odete Roitman ou Isabela Ferreto; é tão irascível ou tola como algumas mocinhas (Raquel ou Simone). Poderíamos pensar, neste caso, numa transição para vilões que não são “cem por cento” maldosos, caso de Carminha, em *Avenida Brasil*. Trata-se de uma oportunista, que transformou um bebê roubado no seu maior objeto de valor (e no passe para deixar de lado a prostituição) – e diante do qual mostra todas as suas fraquezas, apesar de reconhecer a sua psicopatia. Numa mesma sequência de cenas temos esses dois pontos, uma espécie de movimento pendular: ora é orgulhosa e arrogante, gabando-se de seus crimes, com uma inteligência que, na realidade, não é tão absoluta como parecia; ora passa pela humilhação e tristeza de ser “abandonada” por Isabel, a “filha” que roubou, quando esta diz “Você não vai sair impune”.

O orgulho de Nazaré e o exagero de sua ironia, dos apelidos, de seu modo de falar, trazem a ela a função do *bobo*, destacada por Martín-Barbero (2009), do bufão que diverte o público enquanto comete atrocidades, numa transição teledramatúrgica, que chega a vilões como Carminha – e da torcida do público caso a personagem seja muito carismática (o que ocorreu com Nazaré). O lado engraçado de Nazaré permite compreendê-la em nuances que não são apenas as de “fazer o mal”, transformando-a numa personagem bastante densa, tal qual a protagonista, que estapeia e quase duela com a vilã, além de dizer, de maneira chula, “**Cachorra safada**, você está presa sim!”, de maneira a não levar “desaforo para casa” e afirmar que se divertirá ao vê-la lavando privadas por toda a vida. Nesse ínterim, a transição envolve tanto protagonista quanto vilã, numa reconstrução do eixo básico da telenovela, *bem vs. mal*, o que se dará mais profundamente em *Avenida Brasil*.

3.6 *Avenida Brasil* (2012), de João Emanuel Carneiro

Nas duas cenas analisadas⁴⁴, ocorre um processo bastante semelhante ao de *Vale Tudo*: a mocinha, o sujeito “Nina”, é sancionado negativamente em seu percurso narrativo (tematizado como *tentativa de vingança*) pelo destinador-julgador “Carminha” (um antissujeito, a vilã da novela), enquanto em *Vale Tudo*, a sanção negativa de Odete Roitman e Maria de Fátima em relação a Raquel dará lugar à posterior derrocada de Fátima, em seu inescrupuloso projeto de ascensão social – após as humilhações sofridas por Carminha, Nina concretizará a sua vingança. Faz-se necessário retomar alguns pontos da trama para compreender o motivo de Nina (Débora Falabella) estar sendo enterrada viva pela vilã (Adriana Esteves).

Ao início da telenovela, Carminha vive com Genésio (Tony Ramos), que buscará no banco o *dinheiro* da venda da casa onde vivem. A megera e o amante, Max (Marcello Novaes) pretendem roubar o pai de Rita (Mel Maia), enteada de Carminha. Rita consegue ouvir a conversa entre a madrasta e o comparsa e tenta alertar o pai – que, apesar de desconfiado da filha, segue o que ela disse e deixa de ser roubado. Até o final do primeiro capítulo, Genésio será atropelado acidentalmente pelo jogador de futebol Tufão (Murilo Benício) e acabará morrendo em seus braços. Posteriormente, Carminha consegue tomar o dinheiro do marido falecido e abandona a enteada num lixão. Rita acaba adotada por um rico casal de argentinos e sai do país, enquanto Carminha se casa com Tufão. Ela retorna ao Brasil treze anos depois com outro nome, Nina, disposta a se vingar da madrasta por tê-la roubado e ser, indiretamente, a responsável pela morte de seu pai biológico. Para isso, entra na casa de Tufão contratada como empregada doméstica, e conquista aos poucos a confiança da patroa, tornando-se sua

⁴⁴ São estas as cenas analisadas de *Avenida Brasil*:

- (1) [Avenida Brasil | Carminha e Lúcio enterram Nina em uma cova | Globoplay](https://globoplay.globo.com/v/2052675/?s=0s). Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/2052675/?s=0s>>. Acesso em: 03 mar. 2021.
- (2) [Avenida Brasil | Carminha exige que Nina vá embora e não volte nunca mais | Globoplay](https://globoplay.globo.com/v/2052680/?s=0s). Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/2052680/?s=0s>>. Acesso em: 03 mar. 2021.

confidente. Ao descobrir a verdade sobre a identidade de Rita, Carminha tem o auxílio de Lúcio (Emiliano D'Ávilla), seu amante, filho da empregada Janaína (Cláudia Missura), para dopar Nina e enterrá-la numa cova próximo a uma igreja, de modo a assustá-la e demovê-la de sua vingança.

Chama à atenção a paleta cromática da protagonista e da vilã. Carminha usa roupas brancas (note-se, ao início da cena, que o carro que dirige também é branco), tem cabelos louros, lisos e compridos, bem-tratados, numa possível associação folhetinesca à tematização da *paz*, do equilíbrio, da bondade (basta lembrarmos das protagonistas dos contos de fada, todas elas brancas, de pele alva, cabelos claros), com tudo feito *às claras* e numa cena externa (observe-se que a câmera inicia com um ponto de vista de dentro para fora do carro, como se mostrasse Carminha e Lúcio, seu amante, a partir do preto do porta-malas, na imagem a seguir). Enquanto os espectadores sabem que o ator “Carminha” finge ser uma mãe extremosa e uma esposa modelo, tal actante recebe há anos, desde seu casamento com Tufão, uma sanção positiva por seu (falso) comportamento, prestes a ser desvendado (e desmascarado diante de sua família) por Nina.

Figura 94 – Carminha, Lúcio e Nina (dentro do saco) focalizados “a partir” do porta-malas.



Fonte: Globoplay.

A mocinha, por sua vez, desde o começo da segunda fase da telenovela, usa um uniforme preto ou vermelho (que não aparece nas cenas analisadas, haja vista a personagem ter sido amarrada e colocada dentro de um saco e posteriormente enterrada), em vista de trabalhar para Carminha como sua empregada doméstica, tem os cabelos castanho-escuros e curtos e também anda de motocicleta⁴⁵, aspectos a princípio, na oposição com a antagonista, masculinizantes e longe do estereótipo de uma mocinha com traços mais femininos, relativos ao seu objeto de valor, a “vingança”, o qual destoa de personagens como Raquel e Júlia (especialmente na cena em que dança na discoteca).

Figuras 95 e 96 – A composição vestimentar de Carminha, evidente nas cenas analisadas, e a de Nina.



Fonte: Globoplay.

⁴⁵ Há uma intertextualidade possível com a mocinha de outra trama de grande sucesso na faixa das seis da tarde da Globo: *Fera Radical* (1988), no confronto entre a protagonista motoqueira Cláudia (Malu Mader) e a família Flores, a quem julga responsável pelo extermínio de seus pais, mortos no incêndio de sua casa, do qual foi a única sobrevivente.

Nina pode ser associada, aliás, especialmente no jogo de identidades do qual participa, entre o ser e o parecer, a uma mocinha mais sombria no âmbito intradieético, capaz de tudo para realizar seus objetivos, lançando mão de artifícios sutis e muito bem engendrados – a forma como entra na mansão dos Tufão para trabalhar; fazer-se por uma jovem pobre enquanto empregada doméstica; a busca pela confiança de Carminha para que possa compreender a sua dinâmica familiar; pedir a uma amiga de infância, enquanto esteve no lixão, Betânia (Bianca Comparato), para assumir ser Rita, de maneira a despistar Carminha e continuar a enganá-la; abrir mão, se necessário, de sua paixão de infância, Jorginho (Cauã Reymond), filho adotivo de Tufão; ou ainda tentar seduzir Max para desestabilizar sua relação com Carminha. Tais exemplos permitem observar uma protagonista cujo *modus operandi* é o mesmo de uma vilã (e que esta não seria tão sofisticada em seu *saber-fazer* quanto Nina). Dessa maneira, ela tem suas ações bastante relacionadas à sua composição vestimentar, ao contrário de Carminha, o que nos faz tentar perceber a complexa construção psicológica dessa dupla de personagens: Nina é quase uma Cinderela às avessas, distante do arquétipo esperado de uma protagonista. Nesse ínterim, há uma oposição entre as cores neutras e sua representação no universo axiológico da trama: *bem* e roupas/cabelos curtos e escuros *vs.* *mal* e roupas/cabelos longos e claros. Nina pode mentir, tal qual Carminha, porém, o faz em nome da *verdade* (*vs.* a *falsidade*); ela é a mocinha (e Carminha a vilã), mas *não parece*.

Em sua espinha dorsal, a telenovela altera a clichê estrutura central de várias telenovelas: a clássica trama em que a empregada doméstica pobre e sem estudos, se apaixona pelo filho da vilã, que é rica e culta. Nina é, na realidade, muito mais culta que Carminha (indicava livros aos patrões, por exemplo) e possivelmente tão rica quanto ela após ter sido adotada – e por esse motivo, ela pode desfrutar de seu ócio ao infiltrar-se na casa da ex-madrasta e planejar cada detalhe de sua vingança. Mesmo diante de um curto-circuito quanto aos aspectos já programados para essas personagens e a sua relação, o autor João Emanuel Carneiro lança mão

de um embate direto entre elas, para, conforme mencionado anteriormente, reforçar a sanção negativa de Carminha.

No excerto inicial, a trilha incidental indica uma mudança de ritmo (acelerado) quanto ao “sequestro” de Nina e a expectativa do público quanto ao que faria Carminha; após as falas da megera, em seu tom de voz alto e impaciente, com a empregada Zezé (Cacau Protásio), o tema de fundo segue em volume mais alto, até que surge Mãe Lucinda (Vera Holtz), que pretendia falar com a antagonista. Há um corte e ouve-se o barulho da terra caindo, com câmera subjetiva (como se tivéssemos, por instantes, o ponto de vista de Nina, que finalmente acorda, com o retorno da câmera objetiva em seu rosto). Ao contrário do que comenta Martín-Barbero (2009), sobre a estrutura triádica do folhetim, não há qualquer indício do justiceiro (Jorginho) para salvá-la – o qual nem desconfia do que está havendo com Nina.

Figuras 97 e 98 – A terra caindo (pontos amarronzados e escuros) sobre os olhos de Nina (câmera subjetiva) e o retorno à câmera objetiva.

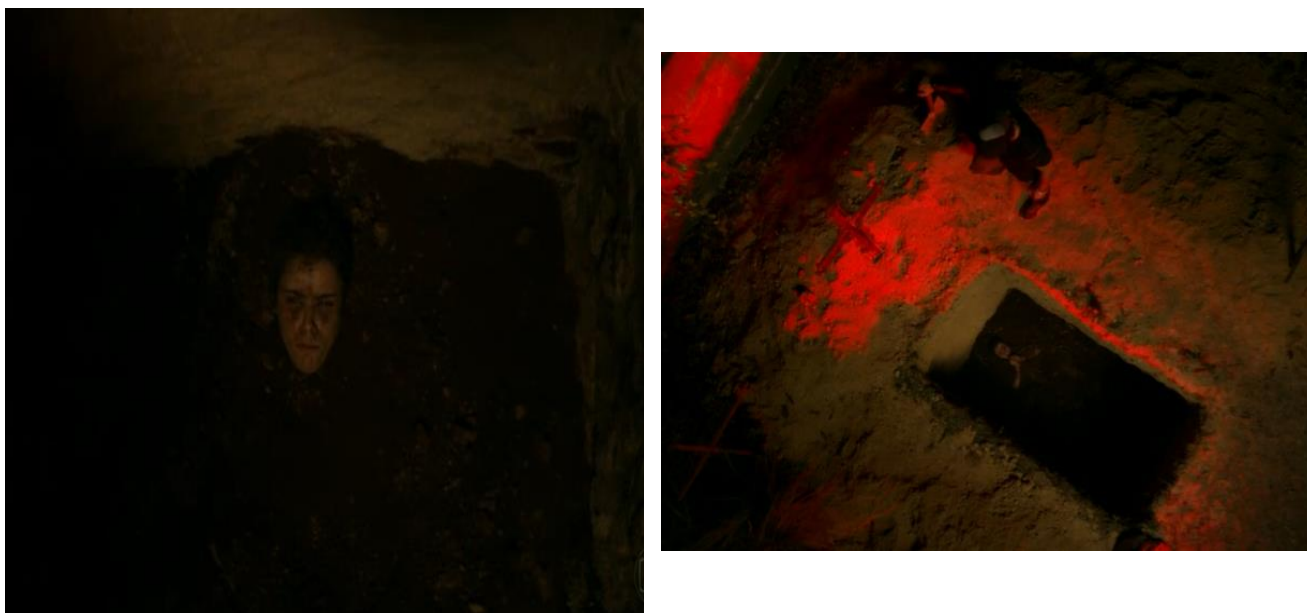




Fonte: Globoplay.

A câmera se distancia, de modo a percebermos, uma espécie de plano de conjunto, ao mesmo tempo em que Nina tosse e grita algumas vezes, quando se dá conta de ter sido enterrada. A passagem do plano detalhe (no rosto de Nina) para o plano geral ajuda a ampliar a sensação de terror e medo expressados por Nina. Se pensarmos nos formantes topológicos, podemos aludir a uma oposição entre *horizontalidade* (visto que Nina permanece “deitada”) vs. *verticalidade* (Carminha é focalizada pela câmera de baixo para cima, indicando a distância que tem da protagonista – o que poderia metaforizar a hierarquia entre vilã e mocinha, e de modo mais profundo, entre patroa e empregada, especialmente se recordarmos a forma como ela trata Zezé, praticamente aos gritos, antes de sair da mansão), que podemos aludir, como ocorre em *Vale Tudo*, a uma manutenção do *status quo* e, de forma metalinguística, aos papéis definidos para a tresloucada vilã e a sofredora mocinha.

Figuras 99 e 100 – A passagem do plano detalhe (na imagem anterior) para o plano geral, com ângulo de cima.



Fonte: Globoplay.

A trilha incidental, no momento em que Carminha aparece para Nina, gera um clima de *thriller* psicológico, com uma referência possível a *Kill Bill*, filme em que a protagonista Beatrix (Uma Thurman), também é enterrada viva, como podemos observar na imagem posterior. Notemos que, da mesma forma que Nina, por tantos capítulos com seu uniforme, Lúcio usa preto (até o boné é dessa cor) e segue as ordens de Carminha (da mesma forma que com Zezé, ao indicar que deveria voltar para casa), para atirar na protagonista. O tom de voz mais sério e grave é substituído por um grito e a uma gargalhada, visto que não havia balas no revólver. Posteriormente, Carminha torna-se mais ameaçadora e explica que “isso é pra você não mexer com quem é **maior** do que você, garota” – o verbal falado se alinha aos formantes cromáticos e topológicos midiáticos, conduzindo a uma nova delimitação entre mocinha (*garota*, expressão que Carminha usará até o final das cenas) e vilã (*maior*), corroborada com as falas subsequentes desta, de modo a humilhar a rival.

Figuras 101 e 102 – Beatrix (Uma Thurman) enterrada viva, em *Kill Bill*.



Fonte: *YouTube*⁴⁶.

Bastante irônica e irreverente, além de autoritária e intransigente, ela oferece “duas opções” para a mocinha, na função de destinadora-manipuladora, no nível narrativo: ou deverá desaparecer “de vista” (o que aconselha ser o mais correto) ou tentar revelar tudo o que sabe para Tufão, mas como bem lembra Carminha, “vai ser a sua palavra contra a minha e você não tem provas contra mim” – esquece a ex-madrasta de Nina que a mocinha tem fotos dela com Max, com as quais, no capítulo posterior, a protagonista iniciará sua vingança. Chama à atenção o uso do presente do indicativo em “não tem provas”, ao pensar ser mais astuta que Nina e que esta, realmente, num momento de concomitância ao de suas falas, não tem como prejudicá-la.

Porém, dá advertências a Nina caso empreenda a segunda performance que lhe é proposta (outra sanção negativa): ser processada por calúnia e difamação. Neste ponto, Carminha começa a arregalar os olhos, levantar a voz e enumerar os motivos que levariam ao processo de Nina (“calúnia, chantagem, latrocínio, formação de quadrilha junto lá com a tal Betânia, que também vai ser presa por falsidade ideológica, falsidade identitária e sei lá o quê, o escambau”), com uma gesticulação bastante expansiva e exagerada com suas mãos, que chega a ser divertida, mesmo diante da situação em que se encontra com a mocinha (tal qual

⁴⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wFviHkp4LoU&t=63s>>. Acesso em 06 mar. 2021.

fazia Nazaré, em *Senhora do Destino*, que parecia brincar com o fato de ser a responsável pela morte do marido e de um taxista), e retoma, no plano do conteúdo, a sanção negativa.

Figuras 103 a 108 – As caras e bocas de Carminha, ao rir de Nina com medo de ser morta (primeira imagem) e com sua divertida gesticulação expansiva.



Fonte: Globoplay.

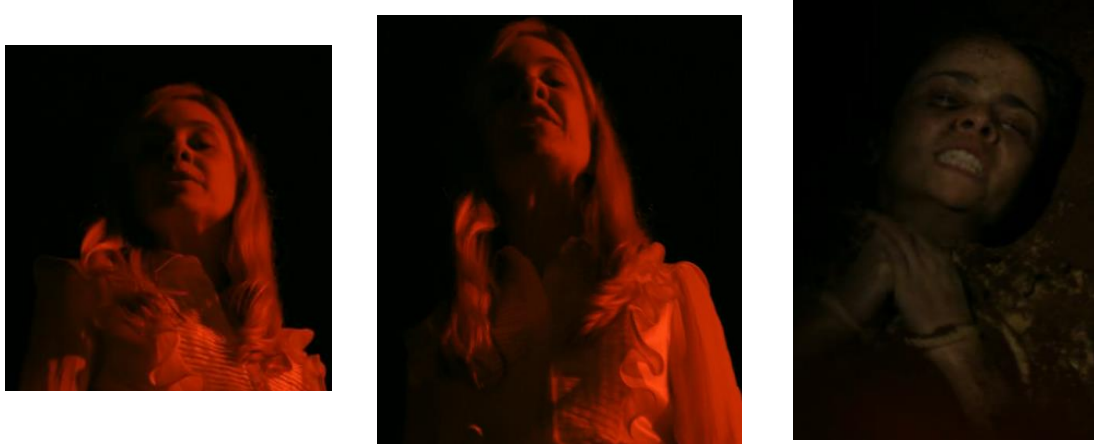
Nesse momento de silêncio, a trilha incidental tem seu volume aumentado, e Carminha pega nas mãos um pouco de terra e começa a jogar vagarosamente no rosto de Nina, para informar que não a denunciará por aceitar o seu pedido de perdão. Ao jogar um pouco dos grãos de terra por cima do rosto de Nina, denotando seu aparente domínio sobre a mocinha, exige em voz alta que a protagonista lhe peça perdão⁴⁷, mesmo a contragosto. Carminha diz não gostar da primeira “tentativa” e informa como Nina deve efetuar-lo, mais uma vez apelando para a

⁴⁷ Na novela mexicana *Marimar* (Televisa, 1994), a protagonista Maria, interpretada por Thalía, é obrigada a pegar notas promissórias, no meio da lama, obrigada pela vilã Angélica (Chantal Andere), no auge de sua humilhação, tal qual o pedido de perdão forçado de Carminha a Nina. Posteriormente, depois de enriquecer, é ela quem manda a antiga vilã fazê-lo, o que denota, em se pensando nas estruturas de base do folhetim, uma mesma narrativa, recoberta por atores, espaços e tempos (nível discursivo) diferentes. Fora isso, em muitas histórias a humilhação da protagonista pela vilã permite que aquela seja mais bem aceita pelos espectadores.

ironia, num tom de voz mais manso, indicando relativa subserviência à vilã: “Perdão, Carminha, por favor!”. Nina pede perdão e Carminha termina de jogar a terra em suas mãos em direção à ex-enteada e diz que está perdoada, batendo as mãos uma contra a outra para tirar a terra de suas mãos (o que mais uma vez, simbolicamente, revela pensar estar acima de Nina, se refletirmos sobre os formantes topológicos supracitados).

No nível fundamental, para além das oposições anteriormente mencionadas, conectadas com os valores clássicos do folhetim (*bem vs. mal* e *verdade vs. falsidade*), organizados de modo bastante diferentes que os das produções anteriores analisadas, podemos citar /vida/ vs. /morte/ (tematizados no nível discursivo pela *sobrevivência* e pelo cenário onde se encontram as personagens) na fala da antagonista. Carminha afirma que mais uma vez a deixou viva (frisando para Nina “olha como eu sou boa”) ou pouco depois, ao deixar claro que deu à mocinha uma segunda chance para continuar viva e que esta não quer se arrepender de tê-lo feito. Por meio do verbal falado, a vilã remete ao passado, quando abandonou Rita/Nina num lixão – e assinala, por meio do poder que deseja mostrar a Nina que tem, que poderia ter acabado com ela **anos atrás**. É dessa forma que a espinha dorsal da trama (o conflito entre madrasta má e enteada boa) é restaurada nesta cena. A seguir, aliás, ela faz Nina prometer que se afastará de Tufão e de Jorginho, o calcanhar de Aquiles da megera. Nina parece aceitar as exigências com um “prometo”.

Figuras 109, 110 e 111 – Carminha exige que Nina não procure Tufão e se afaste de Jorginho. Ela promete que não o fará.



Fonte: Globoplay.

O autoritarismo típico da vilã (e de praticamente todas as antagonistas até então analisadas) continua até ordenar que ela enfie e enterre sua vingança na cova, para então adotar um tom jocoso: “**mais uma vez** você perdeu, garota! Perdeu!”. Desesperada ao ver que Lúcio e Carminha estão indo embora, Nina implora para que a tirem de lá; o bom-humor da antagonista mais uma vez aparece, numa alusão possível ao *bufão* de Pirandello (1996), com uma quebra em relação a vilãs mais sérias e contidas em seus gestos, como Yolanda e Odete Roitman: “Quem disse que o seu perrengue acabou? Você ainda vai ter que cortar um dobrado para sair desse buraco! Mas tenta encarar como uma pegadinha”.

Figuras 112 e 113 – Carminha divertida e cínica: informa que Nina *perdeu* mais uma vez, para considerar o seu “enterro” como uma pegadinha.



Fonte: Globoplay.

Ela aproveita, aproxima-se da cova e ainda cospe em Nina: tais atitudes antecipam a vitória temporária do /mal/ e da /falsidade/, da mesma maneira como fizera no passado ao roubar a herança de Rita, tal qual Fátima ao sorrir quando tem seu percurso narrativo defendido por Odete Roitman em relação a Raquel, em *Vale Tudo*.

Figuras 114 e 115 – Carminha cospe em Nina (focalizada em plano detalhe).



Fonte: Globoplay.

No carro, enquanto Lúcio deixa o pulso fechado em torno do queixo, o que denota preocupação, além da iluminação escura à sua volta, contrária à de Carminha, a vilã o satiriza e diz – quando ele, nervoso, afirma que mataria Nina caso a megera pedisse – que ele não mataria de jeito nenhum, nem muito menos uma barata – após todo o terror que fez com Nina, novamente apelando para o bom-humor. Ela ainda comemorará com Max, levando-o a uma casa de suingue no capítulo seguinte, sendo surpreendida por Nina ao final do episódio.

Figura 116 – A iluminação de Carminha e de Lúcio quando esta entra no carro.



Fonte: Globoplay.

Mesmo com algumas mudanças quanto ao formante cinético, em vista do diálogo da telenovela com o cinema (com o exemplo de *Kill Bill*), no foco do porta-malas, no uso da câmera subjetiva, nos detalhes no rosto de Nina cheio de terra, na filmagem de baixo para cima para focalizar Carminha, na câmera trêmula ao final da segunda cena – e no sincretismo com o formante sonoro (a melodia de fundo que mantém a aura de mistério e de uma provável morte, que não se concretizou), certas “regras” do folhetim televisual foram mantidas: após o *zoom in* e o *zoom out* em Nina, supramencionado, para o plano geral que situou o ambiente onde ela, Carminha e Lúcio estavam, houve um revezamento do primeiro plano entre o rosto de Nina e o corpo da vilã, que se manteve durante a segunda cena e as falas de Carminha, à exceção do momento em que cuspiu na mocinha, de modo que sua saliva foi focalizada em plano detalhe (o rosto de Nina).

Além disso, no sincretismo entre os formantes cinético e sonoro, não houve momento em que o volume da melodia de fundo tenha sido maior que o de Carminha ou Nina falando, enquadradas em primeiro ou primeiríssimo plano, apenas nos instantes de silêncio. O ritmo da primeira cena começou bastante acelerado com o tema incidental inicial mais veloz e ficou mais lento enquanto decorria toda a tortura enfrentada pela mocinha, ao qual poderíamos refletir

sobre a instauração de um possível *tempo psicológico*, com o ponto de vista de Nina em sofrimento e querendo se libertar⁴⁸.

O flerte com a linguagem cinematográfica não apenas enriquece o folhetim televisual, como também mostra novas possibilidades para a sua construção audiovisual – e mesmo que não pareça, o público também as percebe: *Avenida Brasil* se tornou um clássico das telenovelas brasileiras e instaurou, com seu ritmo frenético e poucas situações de “barriga”, quando parece que a trama não avança.

Ao longo da década, outras tramas também empreenderam, em sua direção artística, uma aproximação com o cinema, o teatro e a cultura pop, como *Império* (2014/2015), *A regra do jogo* (também de João Emanuel Carneiro, exibida entre 2015 e 2016) ou mesmo *Amor de mãe* (com uma primeira leva de capítulos exibida entre 2019 e 2020 e a fase final em 2021, visto que as gravações foram suspensas por meses em decorrência da pandemia do novo coronavírus). O sincretismo entre as linguagens no folhetim televisual, por meio da intertextualidade e interdiscursividade, também auxilia a renovar narrativas bastante conhecidas pelos expectadores, inclusive na construção do confronto entre mocinha e vilã e mesmo dessas personagens, haja vista a forma como uma trama de vingança se transformou na segunda maior audiência da década de 2010.

⁴⁸ Aliás, de maneira semelhante a Simone, de *Selva de Pedra*, poderíamos fazer menção a outra oposição semântica: /opressão/ vs. /liberdade/. Se *Selva de Pedra* aludia a um espaço disfórico, *Avenida Brasil* demonstra o contrário: retratava a ascensão da classe C, por meio do jogador Tufão que, mesmo tendo enriquecido, mantém-se no bairro onde foi criado, o fictício Divino, relacionado a bairros do subúrbio carioca próximos à Avenida Brasil. Enquanto Carminha quer manter seus luxos de “madame”, num protótipo de uma nova-rica, Nina consegue transitar por núcleos de diferentes estratos sociais (o lixão, por exemplo), com muito mais desenvoltura e classe – recorde-se que ela apenas foi para o Divino para realizar sua vingança contra Carminha, sendo já muito rica, graças ao casal argentino que a adotou.

3.7 A Dona do Pedaco (2019), de Walcyr Carrasco

Em *A Dona do Pedaco*, a tensão relativa à expectativa quanto à punição do antissujeito já está instaurada no sincretismo do plano da expressão desde o começo do capítulo 67, por meio da concomitância entre a linguagem sonora e visual (a trilha incidental se inicia com o plano de conjunto de abertura). A composição musical mantém seu volume ao longo da cena⁴⁹, mais baixo ou na altura dos diálogos, até ser modificada por outra no momento da surra. O plano aberto focaliza as personagens se olhando, em meio à sala de estar (*dentro* da mansão do actante “Maria da Paz”), espaço associado tradicionalmente à reunião e ao encontro familiar, e dispõe rapidamente a organização topológica, cromática e eidética quanto ao universo axiológico (*bem vs. mal* e *amor vs. ódio*) e narrativo (*sujeito vs. antissujeito*) da trama: a princípio, mãe e filha estão numa mesma posição, uma de frente para a outra (e mudarão de lados, da esquerda para a direita, ao longo dos diálogos), o início do processo de sanção de Maria da Paz, ao avaliar sua performance (a vilã havia superfaturado a decoração da mansão para, com o dinheiro excedente, renovar seu *closet*, de modo a conduzi-la ao seu objeto de valor central: “ser uma *digital influencer*”).

Josiane aparece com foco menos iluminado, com a predominância dos tons escuros e puros tanto em seus cabelos, roupas e acessórios (blusa, cinto e esmalte pretos, com maior simplicidade em suas linhas e contornos), mais discretos que os de Maria da Paz, quanto nas arestas e faces (estas com tons amarronzados) dos losangos do biombo atrás da personagem (note-se, em termos de formantes eidéticos, a porta ao fundo do ambiente com linhas retas). À direita, Maria é cercada por claridade (além do branco das portas ao fundo da sala, do forro no teto e das cortinas); seu vestido vermelho, cor presente em seu batom e esmalte (e também na tonalidade das flores “seguradas” por duas estátuas atrás da protagonista) e brincos remetem ao

⁴⁹ A cena pode ser assistida na íntegra. Cf. *Maria da Paz dá uma surra em Josiane*. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/7820634>>. Acesso em: 17 mai. 2020.

estilo da decoração da casa, com mescla de cores e formas. Tal profusão também ocorre se atentarmos à coloração dos cabelos de Maria da Paz e à sua maquiagem: fios longos e com mechas loiras; no rosto podemos notar os cílios mais saltados, a sombra e o delineador, além do batom anteriormente citado, em contraste à aparência de pouca maquiagem em Josiane (com delineador preto), com corte curto, repicado e na cor natural.

Figura 117 – Plano de conjunto que ambienta a cena, o posicionamento inicial de Joseane, à esquerda, e de Maria da Paz, à direita (que alude ao conflito entre *sujeito vs. antissujeito* e à iminência da sanção negativa da mocinha, a surra em sua filha).



Fonte: *Globoplay*.

Assim como em *Vale Tudo*, quando Raquel tenta, desesperadamente, denunciar e punir a filha mau-caráter diante de Odete e Celina, Maria da Paz também quer mostrar que a “comissão” de Josiane, obtida com a arquiteta que reformou a mansão, constitui um roubo e não faz parte do sistema de valores morais que assume como sujeito e como destinador, considerados eufóricos na estrutura do folhetim: trata-se de um *fazer* aceito por “essa gente rica

com quem você quer viver, com quem você quer se juntar”, mas não por Maria da Paz. Aqui é a mocinha quem estabelece a cisão com a filha que, no entanto, ainda não *se juntou* (mesmo que o *queira*) a *essa gente rica*; por isso precisa, por ter sido mimada pela mãe, “de uma sova”.

Cumpramos ressaltar a distinção moral (que alude ao programa narrativo da filha como disfórico, mesmo Maria não tendo reconhecido até então que o actante “Josiane” é um *vilão*, algo explícito para Raquel) entre dois grupos de pessoas *ricas*: ela mesma, que se tornou empresária por meio do trabalho honesto, qualificando-a, conforme o título da trama, como *dona do pedaço* (na acepção ambígua do segundo termo, “fatia de bolo” e “estabelecimento comercial”, o que se pode estender para sua mansão) e “essa gente rica”, portadora tão-somente dessa característica, sem qualquer escrúpulo para obtê-la – igualmente ao “nosso mundo” de trapaçes e conluios de Odete e Fátima, conforme visto anteriormente.

A qualificação, por Maria da Paz, sobre “essa gente rica”, de certo modo, retoma – só que de modo contrário – a citação sobre o “mundinho” de Raquel feita por Odete. De um lado, Maria; de outro, Josiane tenta transitar a caminho desse segundo universo – a aquisição do objeto modal (o dinheiro do acordo feito com a arquiteta permitiu a mudança de suas vestes e acessórios, afinal ela afirma que “precisava dessas roupas”) necessário para *ser uma digital influencer*, personagem tão comum na atualidade, em diversas redes sociais, pertencente à ordem do *parecer*, do verossímil – o que deixa clara a relação entre o *ser* euforizante das duas telenovelas, do “mundinho” das mocinhas batalhadoras e “direitas”, e o *parecer* disforizante, do “nosso mundo” das vilãs, composto por “*essa gente rica*”.

Devemos recordar do título já referido, visto que Josiane não é *A dona* como sua mãe, e do peso visual dos formantes conectados a Maria da Paz (cromáticos e eidéticos), que oferecem pistas à coerência do seu sucesso final: a vitória do *bem* (termo eufórico), a premiação e o reconhecimento como *herói*, tematizados e figurativizados na recuperação dos bens de

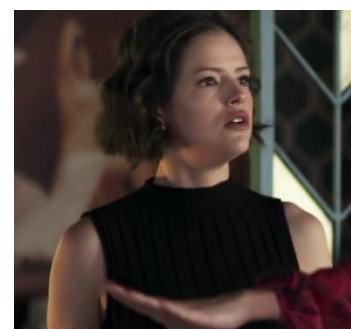
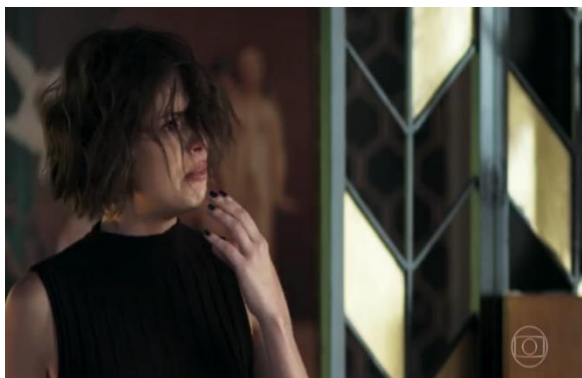
Maria da Paz e com o nascimento de *outra* filha – na programação do folhetim clássico, esse sujeito só poderia ter um *happy end*.

Também podemos sublinhar outro ponto de interação entre *Vale Tudo* e *A Dona do Pedaco* ao comparar as linguagens visual (o primeiro plano e a gestualidade expansiva dos sujeitos) e sonora (o verbal falado com ou sem acompanhamento da composição musical de fundo), que sublinha a sanção negativa efetuada pelos sujeitos e “desmonta” a organização do *parecer* das vilãs.

Maria da Paz assinala, de modo mais direto, o roubo: ao perceber que Josiane tenta justificar sua performance, o que é impossível no contrato entre destinador-manipulador e destinatário-manipulado pressuposto pela mocinha em relação à filha, ela começa a chorar e exclama “você roubou...”, quando a trilha incidental aumenta sutilmente, à altura das falas, e o som do piano parece ampliar o sofrimento demonstrado por suas expressões faciais e seus gestos. Há uma rápida pausa, para então Maria completar “... a única pessoa que te ama demais nessa vida” e, posteriormente, questionar “por quê?”, o que conduz à homologação, no nível fundamental, da oposição *amor* (sujeito; ator “Maria da Paz”; sua performance tematiza a mãe que “mimou” muito a filha) vs. *ódio* (antissujeito; ator “Josiane”; sua performance tematiza a filha que apenas usa e/ou chantageia a mãe com seus joguetes para atingir seus objetivos). Essa objetividade na fala da mocinha, aliada à composição musical e ao enquadramento que focaliza seus gestos e seu rosto choroso conferem maior impacto audiovisual em relação aos diálogos mais descritivos precedentes, alinhada à necessidade de punição para o antissujeito.

Figuras 118 a 122 – Note-se a configuração dos formantes cromáticos e eidéticos e as tonalidades claras em torno de Maria (e as escuras que rodeiam a vilã), mais perceptíveis nos enquadramentos das duas imagens abaixo. Nas três imagens posteriores, observamos Maria da Paz, exaltada (há a procura por *aproximação* corporal em relação à filha, que se mantém

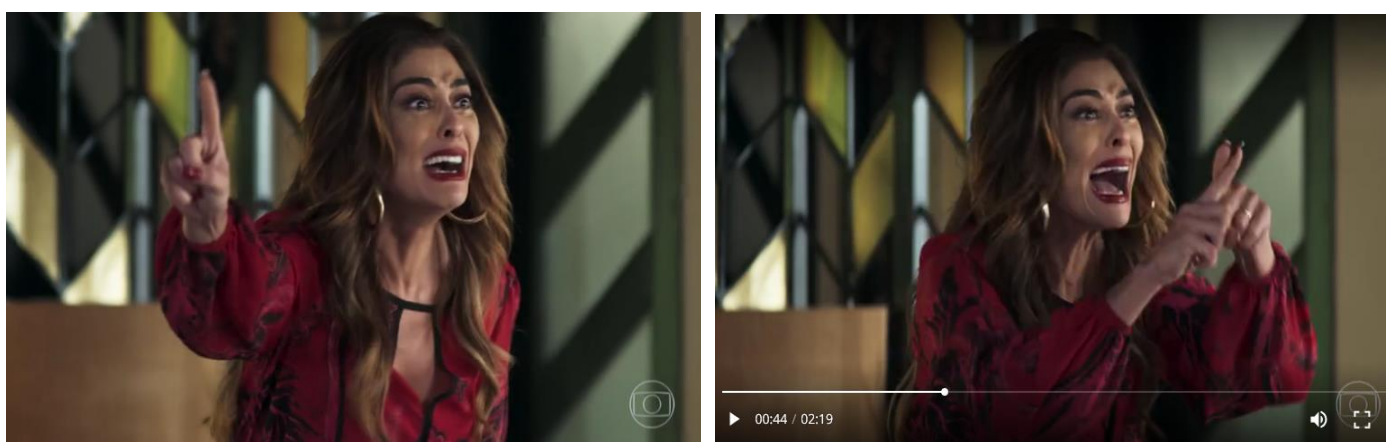
distante e não a toca; e os gestos e expressões faciais expansivos da protagonista), tenta compreender o motivo para a filha tê-la planejado roubá-la. Josiane, na terceira imagem, nega tratar-se de um roubo.



Fonte: *Globoplay*.

A construção da linguagem verbal falada e da gestualidade de Josiane, reverbera a de Fátima (e mesmo a de Odete) e contrapõe-se à de sua mãe: ambas são mais objetivas e incisivas ao falar; além disso, as duas jovens antagonistas apresentam, na maior parte das cenas, gesticulação e expressões faciais muito mais contidas. É Maria da Paz quem “parte” para cima da filha, da mesma forma que Raquel; enquanto isso, Josiane e Fátima apenas tentam se defender das investidas de suas mães revoltadas, apesar de Jô aumentar o volume da voz e fazer gestos com o efeito de sentido de parecer categórica, principalmente ao tentar se explicar para a mãe.

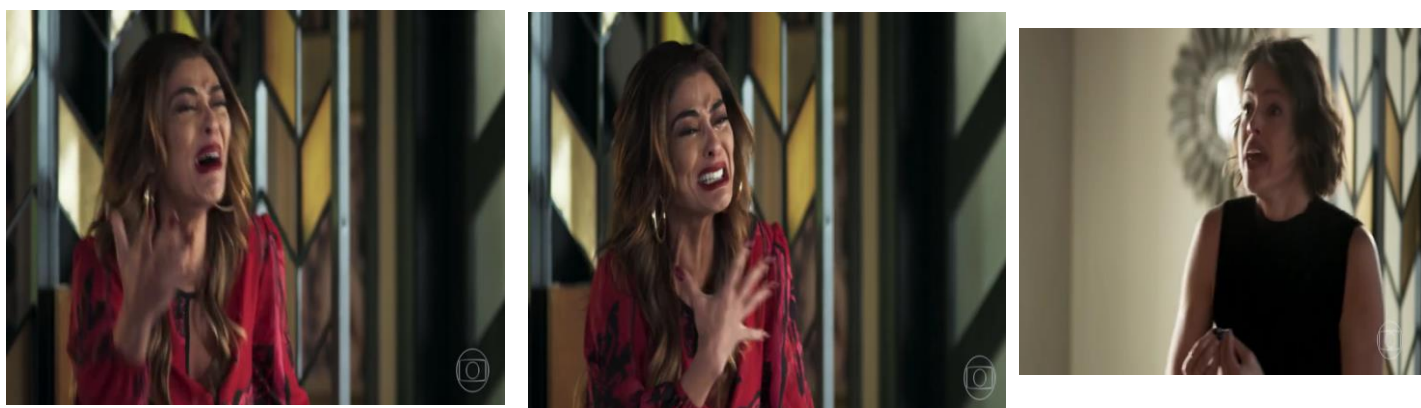
Figuras 123 e 124 – Cisão entre mãe e filha: Maria da Paz comenta sobre “essa gente rica” (gesto que indica o distanciamento em relação a si mesma desse grupo de pessoas) e, na imagem ao lado, destaca-se o gesto que reitera um *querer fazer* de Josiane em relação a tais indivíduos (“com quem você *quer se juntar*”). Nas duas imagens, observe-se que protagonista e vilã mudaram de lados quanto à disposição original.



Fonte: *Globoplay*.

A ruptura com a manutenção do *status quo*, já comentada em *Vale Tudo* e *Dancin' Days*, acerca, no caso de Maria da Paz, de “essa gente rica” se manifesta, em *A Dona do Pedaco*, por meio da mesma topologia *alto vs. baixo*, de modo a ressaltar não a horizontalidade (como em *Vale Tudo*), mas a verticalidade, mais especificamente na hierarquia das figuras de mãe e filha, que retrata a própria assimetria entre destinador-manipulador, muitas vezes doador de competências modais, e destinatário; e no nível fundamental, entre *bem vs. mal*. A cena começou com o plano aberto que situava o conflito, com as personagens posicionadas uma de frente para a outra (horizontalidade), num provável enfrentamento “de igual para igual” (o que ocorreu, por exemplo, apenas ao final da cena de *Vale Tudo*, quando Raquel rasga o vestido de Fátima).

Figuras 125, 126 e 127 – Maria da Paz começa a chorar (entrada do piano, no tema incidental, com volume pareado ao dos diálogos, reiterando o sofrimento da mocinha), com a objetividade da fala “você roubou... a única pessoa que te ama demais nessa vida”. Josiane levanta a voz para justificar que precisava das *roupas compradas com a “comissão”* (objeto modal) para *ser uma digital influencer* (objeto de valor).



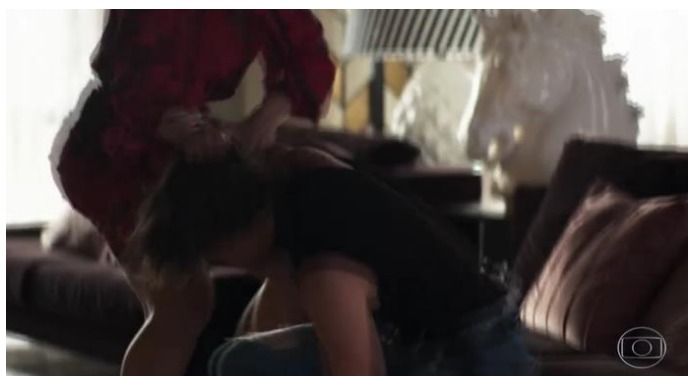
Fonte: *Globoplay*.

No instante em que desata a bater na filha, no entanto, mantém-se corporalmente *acima* dela (verticalidade), enquanto Josiane permanece subjugada à mãe, além de “conduzida” do sofá pelos cabelos (instâncias do *alto*) ao chão, cujo piso (instância do *baixo*) também apresenta mescla de formas e cores (triângulos e quadriláteros, linhas retas e diagonais; preto e tonalidades próximas do cinza, que lembram mármore). Maria da Paz continua rodeada pela claridade das janelas cobertas pelas cortinas; Josiane é jogada no sofá de cor marrom e no chão de tons escuros. Novamente, os formantes cromáticos e eidéticos sinalizam o reforço, no plano do conteúdo, da sanção negativa de Maria da Paz. Essa topologia relacionada às personagens apresenta uma relação com a ascendência moral (alto) e a amoralidade (baixo) que tematizam os percursos narrativos dos sujeitos e as oposições semânticas mais abstratas da telenovela: ao contrário de Fátima, para quem há inferências sutis da linguagem visual (o *travelling* vertical) e sonora (as menções de sua mãe sobre ser “baixa” e ao fato de que ela “vai cair”), Josiane está

no chão (e não “em pé” de igualdade com a mocinha), em sentido denotativo (especialmente) e conotativo.

O enquadramento preferencial, mesmo em plano de conjunto, é na mocinha. Há uma transição entre a trilha incidental com o piano, que reforçava o estado emocional angustiado da mocinha, e outra melodia de andamento mais veloz (paralela à rapidez dos movimentos de Maria da Paz, num embate corporal “improvisado”; ela não fala praticamente nada, apenas bate em Josiane, que não consegue se ver livre da mãe, completamente fora de si, e grita “Para! Para! Me larga!”). A oposição entre *aceleração* (trilha incidental e gestos de Maria da Paz, no âmbito visual) vs. *desaceleração* (o tempo da sequência da surra em termos visuais, se comparada à de *Vale Tudo*) assinala o próprio descompasso emocional da protagonista e reitera, no nível discursivo, o tema da irascibilidade da protagonista: nos capítulos subsequentes, a personagem vai atirar no marido, Régis, ao flagrá-lo com Josiane (que vai separar, na cena posterior, mãe e filha, assistidas pela avó da vilã, Evelina, além de dois empregados da casa – e nenhum deles interrompeu a punição à antagonista). Ademais, fornece indícios da transformação de estado por que passará a protagonista.

Figuras 128 a 134 – Na sequência da surra, observe-se, da segunda à quinta imagens, a topologia *alto vs. baixo* (a vilã é levada ao chão pela mocinha), relativa à ascendência moral de Maria da Paz em relação a Josiane (em comparação à cena inicial, em que estavam posicionadas uma de frente para a outra). Na sexta imagem, da esquerda para a direita, Evelina (mãe de Maria da Paz), Régis (marido da protagonista, que acabara de chegar em casa) e dois empregados da casa assistiram à punição ao antissujeito. Na cena seguinte do capítulo, Régis vai separar mãe e filha.



Fonte: *Globoplay*.

3.8. Comparação entre as telenovelas estudadas

Para a comparação entre as telenovelas analisadas, foram selecionados pontos relativos ao plano de expressão e ao processo de sincretismo entre as linguagens constitutivas de tais obras. Assim, será apontada a perspectiva diacrônica da composição das cenas selecionadas em cada telenovela, de modo a checar se há nela evolução, ou circunvoluções no tempo.

Na observação dos elementos formantes da expressão, elegeu-se o ritmo da narrativa como um dos eixos importantes do audiovisual, dado que ele conduz a sonoridade, seja na expressão verbal falada ou nas trilhas sonoras das cenas, bem como induz as marcações de cortes e mudanças de tomadas de câmera, além da gestualidade implicada na performance cênica dos atores, dentro da visualidade da expressão.

Pensamos também ser relevante a comparação entre os títulos de cada trama, no sincretismo com a composição visual, uma vez que esse é o elemento de referência que sintetiza o enredo e permite compreender a relação da produção audiovisual com as perspectivas sociais do entorno no momento da exibição original.

Foram analisadas as seguintes linguagens constitutivas das telenovelas selecionadas para o *corpus*:

1. Linguagem sonora – linguagem verbal falada; linguagem visual – gestualidade e expressão corporal;
2. Linguagem sonora – sonoplastia (trilha incidental e, se houver, músicas cantadas);
3. Linguagem visual – cromatismo (formante da expressão);
4. Linguagem visual – eidetismo (formante da expressão);
5. Linguagem visual – topologia (formante da expressão);
6. Linguagem visual – materialidade (formante da expressão);
7. Linguagem audiovisual – cinetismo (formante da expressão).

E também destacamos os seguintes itens relativos ao processo de sincretização nestas telenovelas:

8. Títulos em linguagem verbal, no sincretismo com sua composição visual;
9. Sincretismo quanto à relação entre os formantes;
10. Sincretismo quanto à velocidade e ritmo da narrativa sustentados pela expressão.

3.8.1 Linguagem sonora – linguagem verbal falada; linguagem visual – gestualidade e expressão corporal

Nos trechos selecionados das telenovelas pertencentes ao *corpus*, é comum que haja, em termos da linguagem verbal falada, aumento no volume das vozes – sejam da mocinha, sejam da vilã – ou mesmo de gritos quando há o clímax das cenas e na oposição entre os gestos e expressões adotadas pelas personagens, que corroboram os diálogos que desenvolvem. Acerca da gestualidade/expressão corporal, mocinhas e vilãs têm gestos mais amplos quando estão em locais onde se sentem à vontade – e pode haver variação de tais gestos ao longo das cenas (que corroboram eventualmente os temas da *frieza* e eventual *arrogância* das vilãs, e da *irascibilidade* ou até do *medo* de quase todas as mocinhas, com o exagero dos gestos no clímax), o que não significa que tenham constituído novos padrões a serem seguidos a cada telenovela, ao longo do tempo, ao comparar os excertos. Abordamos a seguir essas variações quanto às falas e expressão corporal de heroínas e vilãs:

Em *Selva de Pedra*, Fernanda aborda em tom cômico as histórias do avô no casarão onde prendia a esposa em suas crises de ciúmes, ao passo que Simone quer sair desse ambiente e tem falas incisivas quanto a isso – mesmo sobre a necessidade de entrar nele, no que é

convencida pela antagonista a fazê-lo. O andamento da cena tem a contribuição dos diálogos – que passam das histórias do avô de Fernanda e que ele não “nasceu mau” até a vilã questionar se a protagonista realmente amava Cristiano, que responde de modo mais áspero “Sim, e você?”, o que a irrita e a leva a trancar Simone dentro do casarão por alguns instantes. A mocinha grita no clímax, desesperada para sair (e lá será deixada quando for sequestrada pela antagonista nos capítulos posteriores, para evitar que deponha a favor de Cristiano).

Fernanda tem gestos amplos, mais abertos, por estar mais à vontade num local já conhecido por ela, enquanto Simone apresenta gestos mais contidos, que aludem ao medo que sente por entrar e estar dentro do casarão, mesmo conversando mais tranquilamente com a vilã em quase toda a cena.

Em *Dancin' Days* ocorre o contrário se a compararmos com *Selva de Pedra*: a mocinha é quem está muito à vontade na discoteca e transmite, com cinismo e altivez, sua nova situação socioeconômica à vilã. Sua voz é firme e tem maior volume, o que mostra que está de posse de um *saber-fazer* que sua irmã não possui, seja no centro da pista de dança, seja nos demais ambientes da danceteria. A antagonista é monossilábica e sua fala demonstra sua frustração em relação à ascensão da irmã. Não há gritos e nem discussões, o que ocorre nas demais cenas do *corpus*.

No que tange à expressão corporal, a heroína tem gestos mais abertos, irreverentes e sensuais (especialmente em sua dança) e toca sem qualquer preocupação os cabelos da vilã, na segunda cena, para ironizá-la, já que esta sempre fora apreciada como uma dama da alta sociedade carioca, de modo a confirmar a sua decadência e a ascensão da mocinha.

Em *Vale Tudo*, o verbal falado apresenta o conflito (quando Odete, Celina e Fátima escutam os gritos de Raquel, que ainda não está dentro da sala de prova do vestido de noiva da filha). Ocorre uma mudança no volume da voz da mocinha, que começa mais alto e vai

abaixando, até os gritos do clímax (inclusive os de Fátima, quando tem o vestido rasgado pela mãe).

Em relação aos gestos, Fátima tem o queixo altivo e possui, tal qual Odete, olhar superior (além do gesto de Odete indicando o *nosso mundo* e *esse mundinho* ao qual pertence Raquel). A mocinha fica de cabeça baixa quando percebe que a filha é apoiada por Odete. Nos momentos de clímax, a heroína apresenta gestos exagerados, quando rasga o vestido da filha e desfere nela uma bofetada (a sanção negativa relativa ao percurso narrativo da vilã).

Em *A Próxima Vítima*, a heroína, Ana, que planejou estragar o casamento da vilã, Isabela, é ponderada em suas falas, mesmo ao final da cena, quando aumenta um pouco o volume da voz para comentar que Isabela disse a ela que era a mulher de seu companheiro, Marcelo. Quem se altera é o noivo traído, ao flagrar os amantes aos beijos, com volume alto das falas em sua performance, a surra em Isabela. Como em *Selva de Pedra*, a vilã se sente à vontade, especialmente por estar em sua casa, com gestos abertos e incisivos em seu encontro com Marcelo, o amante. A mocinha tem gestos mais contidos, calculados, especialmente por ter planejado que o noivo soubesse que é traído (este com gestos mais exagerados nos momentos de clímax).

Há uma invariância em *Senhora do Destino*, presente também em *Avenida Brasil*: a vilã Nazaré usa linguagem pejorativa e demonstra gestos que passam da ironia e bom-humor ao ódio a Maria do Carmo por esta ter “roubado” sua filha, Isabel (quando, na realidade, foi ela quem a sequestrou dos braços da mocinha nos primeiros capítulos da telenovela). A megera se comporta como o *bufão*: suas falas e gestos são exagerados e cômicos, de maneira a manter a audiência nas cenas de que participa por três capítulos, ao invadir a casa de sua rival e “tirar sarro” da composição de diversos cômodos do lar da protagonista, adotando linguagem pejorativa e volume alto, especialmente em suas performances. A heroína é ponderada nas falas; apesar de bastante contida ao longo das cenas em que aparece, para não prejudicar o plano de

Cláudia, enteada de Nazaré, a heroína dá um tapa na vilã e “declara” que ela está presa, quando adota linguagem chula (“cachorra safada”).

Avenida Brasil não foge à regra à questão do volume alto e dos gritos (especialmente os de Nina, enterrada viva, nos momentos de maior pavor, de modo a tecer uma comparação com *Selva de Pedra* e os gritos de Simone): Carminha tortura a heroína por pensar que esta não tem provas contra ela. A mocinha aceita o jogo da vilã para que possa conseguir sair da cova onde estava enterrada.

No que respeita à expressão corporal, Carminha tem atitudes mais próximas de Nazaré, com gestos e feições mais exagerados quando ri da heroína inicialmente – passando para uma expressão facial mais séria quando faz Nina jurar que não se aproximará mais da família de Tufão e de Jorginho, seu filho. Continua em tom mais jocoso no momento em que diz como Nina deverá pedir perdão para ela e quando informa que a mocinha “perdeu”. Também cospe na heroína enterrada, ato que desconstrói toda a sua construção vestimentar e seus gestos mais firmes e sérios.

A *Dona do Pedaco* também apresenta as falas em volume mais alto e/ou os gritos da mocinha, neste caso, antes de dar uma surra na filha: ela chora no início da cena, pois desmascara a armação de Joseane. Esta também fala mais alto quando tenta se justificar e grita ao ordenar para a mãe parar de bater nela.

A protagonista tem gestos e feições mais exagerados ao longo de toda a cena, especialmente ao começar a chorar, no momento em que descreve o percurso narrativo do antissujeito “Josiane” e quando bate na filha. A vilã evita contato com a mocinha, apresenta gestos mais contidos (mais uma vez corroborando o tema da *frieza* e do *calculismo* das vilãs), o que se modifica quando tenta negar que roubou a mãe e o seu objetivo de ser uma *digital influencer*.

Temos aqui os personagens clássicos de Martín-Barbero (2009) assumindo posturas híbridas – isso acontece desde *Selva de Pedra*, portanto não é uma evolução das narrativas da telenovela, mas um traço que já alude à sua vanguarda e explica em parte a grande atratividade do gênero por identificação com a audiência.

3.8.2 Linguagem sonora – sonoplastia (trilha incidental e, se houver, músicas cantadas)

Nenhuma das novelas apresenta diferenças quanto à hierarquia entre verbal falado e trilha incidental: esta diminui para dar lugar às falas– ou fica no mesmo volume que os diálogos. Em *Dancin' Days*, por exemplo, a trilha é mais alta na cena anterior à da dança de Júlia, visto que havia um show do grupo *As frenéticas*, o qual cantava a música-tema da abertura. Posteriormente, quando Júlia está na pista, os sons se alternam aos *closes* diversos dados ao corpo da protagonista que, da mesma forma como na canção, também “abre suas asas”, “cai na gandaia” e está com seu corpo “livre, leve e solto”, uma espécie de antecipação da performance da protagonista. A trilha sonora é mais baixa no momento do confronto entre mocinha e vilã.

Vale Tudo apresenta uma invariância com a presença do silêncio, a exemplo do momento em que Raquel e Fátima são deixadas a sós para conversarem. *A Próxima Vítima*, por sua vez, tem a trilha interrompida, como quando Isabela e Marcelo estão se beijando no quarto dele. Em *Senhora do Destino*, a música cede lugar ao verbal falado nos momentos de clímax, mas não há a presença de silêncio. O mesmo ocorre em *Avenida Brasil* e *A Dona do Pedaço* – e a trilha incidental, ao lado do verbal falado, auxilia a ambientação e anuncia o conflito entre mocinha e vilã.

3.8.3 Linguagem visual – cromatismo (formante da expressão)

Poderia ser esperado que o cromatismo destacaria, na composição das vestes de vilã ou mocinha, ou no espaço onde se encontram, a reiteração do maniqueísmo entre as duas, a exemplo de cores claras para a mocinha e cores escuras para a vilã. Não necessariamente isso ocorre nas telenovelas analisadas; no entanto, pode haver inversões desse sistema – caso dos vestidos de noiva de *Vale Tudo* e *A Próxima Vítima* –, ou mesmo uma invariante mais ampla – como o fazem Carminha e Nina em *Avenida Brasil* – e a manutenção dos tons escuros na paleta cromática das vilãs em *Senhora do Destino* e *A Dona do Pedaco*.

Em *Selva de Pedra*, há um ponto a ser mencionado: mesmo com a monocromia em vista de não existir filmagens em cores, há um jogo de sombra e luz que realça, respectivamente, vilã e mocinha dentro do casarão – diferentemente do que ocorre com Carminha e Nina, cujo cromatismo é invertido (preto para a heroína e branco para a antagonista). Outro aspecto importante de *Selva de Pedra* é o das cores praticamente idênticas nas roupas das personagens, em vista do percurso de Fernanda em *tornar-se vilã*.

Em *Dancin' Days*, há uma oposição entre *policromia vs. monocromatismo* da penitenciária, onde a mocinha estava em disjunção com a /liberdade/ e a /riqueza/. Destacam-se as cores quentes e brilhosas na composição vestimentar de Júlia, quando está na pista de dança; e as cores neutras e sem atratividade de Yolanda, que aludem à discrição.

Vale Tudo também transita com o cromatismo simbólico do branco do vestido de noiva (que figurativiza a *inocência* e a *ingenuidade*, características que Fátima não possui); um tom mais escuro (azul) para a sobriedade de Odete Roitman, enquanto Raquel usa um vestido simples, acinzentado e estampado, completamente destoante das cores utilizadas pelas vilãs. Nesse caso, o cromatismo faz menção às distinções sociais que separam Raquel de Odete Roitman e da filha que conseguiu casar com um homem rico.

A Próxima Vítima também trabalha com o simbolismo do vestido de noiva – e certamente Isabela não tem nenhum dos atributos tematizados pela peça, com a ironia de que terá seu caso com Marcelo descoberto pelo noivo; há também o escuro para a sobriedade (como é o caso de Andréia, com roupas pretas e elegantes). O vestido da mocinha, rosa, figurativiza a feminilidade.

Nazaré, em *Senhora do Destino*, por sua vez, usa um vestido preto, cor neutra e pura (do mesmo modo que as vestes de sua enteada, que aludem ao raciocínio e à inteligência normalmente associados às vilãs, o que Nazaré não tem), enquanto a casa de Maria do Carmo apresenta mistura de cores e formas. A protagonista, quando surge, está com vestes claras (em oposição às de Nazaré, com o simbolismo clássico dos tons escuros para os vilões, o que também ocorre em *A Dona do Pedaço*).

Em *Avenida Brasil*, existe uma mudança quanto às cores da composição vestimentar e a função das actantes: Carminha usa branco e tem os cabelos longos e claros (que figurativizam a *feminilidade*): parece boa mãe e esposa, porém não o é; Nina usa o uniforme de empregada preto ou vermelho, tem cabelos curtos e escuros: age como uma vilã em seus planos, mas não é. Os tons escuros são também os das vestes de Lúcio, amante de Carminha, e da cova onde Nina está enterrada.

Em *A Dona do Pedaço*, mocinha e vilã possuem paletas cromáticas distintas: Maria da Paz usa um vestido com estampas e sobreposição do vermelho, inclusive no batom e no esmalte; Josiane, por sua vez, apresenta cores escuras e sem mescla, tais quais o preto de seus cabelos e de sua blusinha, além da calça jeans. Tal oposição pode ser associada à sobriedade da vilã, além da racionalidade e da frieza específicos desse tipo de personagem, mas não se trata, como observado, de uma regra, mesmo sabendo que o cromatismo acentua, até mesmo de modo irônico (caso do vestido de noiva de Fátima e Isabela), as performances de mocinha e vilã.

Numa possível ligação entre as produções aqui analisadas, o cromatismo não obedece a um padrão nas diferentes novelas, mas dentro de cada obra; tem papel fundamental na definição das posições de cada personagem, suas funções nas narrativas, regularmente alinhadas com as respectivas espacialidades de performances.

3.8.4 Linguagem visual – eidetismo (formante da expressão)

Não é sempre que o eidetismo é destacado nas telenovelas analisadas; o que se percebe é que há um aperfeiçoamento da demonstração das formas e o quanto podem corroborar a personalidade das personagens principais e o seu percurso narrativo.

Em *Selva de Pedra*, não há marcas de eidetismo; em *Dancin' Days*, há formas variadas (discoteca, formato dos letreiros) vs. formas retilíneas da penitenciária. Em *Vale Tudo*, o vestido da mocinha apresenta estampas florais (em oposição ao liso do *tailleur* da vilã); também podemos mencionar os cortes em cabelos curvos para as vilãs em conjunção com o poder econômico. O eidetismo não é destacado em *A Próxima Vítima* e *Avenida Brasil*, ao contrário de *Senhora do Destino*, novela na qual a espacialidade da casa da heroína usa formas complexas e mescladas, assim como em *A Dona do Pedaço*. Esta última apresenta, como no caso da mescla de cores na composição vestimentar de Maria da Paz, mistura de formas e linhas na sala da personagem: losangos (e linhas diagonais), no biombo marrom da sala e na porta de entrada, ou o piso com triângulos. Também é possível aludir às linhas retilíneas das portas ao fundo do ambiente. O formante eidético tem maior complexidade nesta obra, o que pode indicar uma espécie de tendência para novelas posteriores.

3.8.5 Linguagem visual – topologia (formante da expressão)

Em cada uma das novelas, há organizações topológicas parecidas e que auxiliam a corroborar o plano do conteúdo em relação à narrativa da mocinha e da vilã e até a “comandar”, junto ao verbal falado, os demais formantes da expressão, o que ocorre em *A Próxima Vítima*. As oposições *dentro vs. fora*, *alto vs. baixo* e *horizontal vs. vertical* se repetem em quase todas as telenovelas analisadas. Vejamos as variações da topologia em cada uma delas.

Em *Selva de Pedra*, *dentro* (casarão) é associado à /opressão/, ao ambiente doméstico relativo ao qual a heroína não participa; *fora* caracteriza a /liberdade/ e a procura pela quebra do *status quo*. Também se destacam na cena, em relação à manutenção do *status quo*, as oposições *horizontal vs. vertical* e *alto vs. baixo*.

Em *Dancin' Days*, *alto vs. baixo* é a oposição principal, em se pensando na transição da mocinha do centro da discoteca (embaixo) para o balcão (em cima), de onde foi assistida – e onde reencontrará a irmã. Também há a oposição *dentro* (em se pensando no ambiente aparentemente libertador e extravagante da discoteca), onde ocorre a performance de Júlia e *fora*, esta última alusiva à verdadeira liberdade, sem vernizes sociais, como, de certo modo, os da pista de dança. *Vale Tudo*, da mesma forma que em *Dancin' Days*, também traz a oposição topológica *alto vs. baixo*, dessa vez em reiteração às posições sociais e econômicas das personagens e dos estratos sociais que figurativizam e a questão da ascensão social buscada a qualquer preço pela vilã, Fátima.

Em *A Próxima Vítima*, o limite entre a vida pública e a vida privada é caracterizado pela oposição *alto vs. baixo*, em vista do quarto da noiva e de seu amante estarem na parte superior da casa, enquanto os convidados a esperam fora do andar de cima, na parte de baixo da mansão da família, na sala, sem desconfiar, ao menos por instantes, que o noivo era traído. A oposição *dentro vs. fora* diz respeito ao que ocorre em segredo, no âmbito da vida privada, *dentro* dos cômodos – e quando o noivo conduz a vilã para *fora* deles, deixando que todos saibam que é amante do tio. Trata-se da mesma oposição topológica em *Senhora do Destino*, relativa à casa

de Maria do Carmo (o *dentro*, que figurativiza a *união* e o *amor familiar* – trata-se do ambiente da protagonista, da família (inclusive em se pensando na filha sequestrada que volta para a casa da mãe verdadeira). A vilã Nazaré é aquela que vem de *fora*, no sentido da destituição que confere aos elementos de *dentro*.

Em *Avenida Brasil*, *horizontalidade vs. verticalidade* é uma oposição que guia as cenas, especialmente a que Nina está enterrada viva, visto que demonstra o posicionamento e o aparente desequilíbrio entre vilã (no alto, de pé) e mocinha (na horizontal, “deitada”), além da questão da manutenção do *status quo* entre patroa e empregada, que será desfeito posteriormente por Nina ao conseguir iniciar sua vingança.

Por fim, em *A Dona do Pedaco*, faz-se menção a outra hierarquia – que não a do trabalho, como retratou *Avenida Brasil*, mas a da família, que Maria da Paz (a mãe) tem sobre Joseane (a filha mau-caráter): *alto vs. baixo* é a oposição topológica que guia boa parte da cena e ressalta, por sua vez, a hierarquia das figuras de mãe e filha, especialmente no momento da surra, em que a heroína fica corporalmente acima da vilã, que é subjugada pela mãe (acima) e levada pelos cabelos ao chão (abaixo). É possível relacionar tais instâncias à ascendência moral da mocinha e a amoralidade da antagonista em seus respectivos percursos narrativos.

3.8.6 Linguagem visual – materialidade (formante da expressão)

O formante matérico não está presente em todas as novelas – e quando aparece, é revestido de importantes características que permitem detalhar, em relação ao plano do conteúdo, o percurso narrativo de mocinhas e vilãs. Lembramos que o produto audiovisual, por sua característica, obviamente não coloca os objetos em presença física junto ao espectador, portanto nos referimos ao formante matérico percebido por sua visualidade e que eventualmente pode ser descrito em falas das personagens.

Em *Selva de Pedra*, ele não aparece, do mesmo modo que em *A Próxima Vítima*.

Em *Dancin' Days*, o lurex é o material que brilha, nas meias usadas pela protagonista – assim como ela brilha na pista de dança, sem dizer a relação possível com o brilho dos letreiros em neon da danceteria.

Vale Tudo apresenta um detalhe muito importante no percurso narrativo de “ascensão social” da vilã Maria de Fátima, o bordado na complexidade de seu vestido de noiva, na parte de cima da peça, e é liso na parte de baixo (a tentativa de ascender). Odete Roitman tem suas vestes em tecidos nobres. O ato da mocinha de rasgar o vestido de cima para baixo pode representar o exterior rompido (aparência) e expõe a verdade interior da negatividade do antissujeito – o sofisticado está na parte de cima, homologando a posição social e econômica.

Em *Senhora do Destino*, auxiliam a destacar o espaço onde Maria do Carmo “imperar”, a sua casa (como visto na oposição topológica *dentro vs. fora*): há elementos orgânicos nesse ambiente: madeira, barro, flores – que permitem a alusão ao fato dela enriquecer com uma loja de construção de materiais.

Os elementos orgânicos também estão presentes nas cenas de *Avenida Brasil*: são referentes à posição de subserviência de Nina, como a terra/chão, e o de Carminha – em relação ao poder e ao seu *status quo* – que continua de sapatos brancos sobre a mocinha.

Em *A Dona do Pedaco*, há elementos variados e que destacam as mesclas efetuadas em âmbito cromático e eidético pela protagonista: as flores, a estátua, a madeira nas portas de cores e com linhas variadas, o biombo com losangos, os pisos que aludem ao mármore. Tais mesclas também podem ser associadas à mistura de ingredientes necessários para fazer os bolos, de modo a representar uma só unidade.

3.8.7 Linguagem audiovisual – cinetismo (formante da expressão)

Em quase todas as novelas, é mais lento o momento de diálogo ou de explanação de mocinha ou vilã, ou mesmo o de sanção; e mais acelerado o momento de performance, com algumas variações que ocorrem nas telenovelas analisadas, mas que não indicam novas regras a serem adotadas quanto ao formante cinético.

Em *Selva de Pedra*, a lentidão também ocorre nos momentos de conflito, de que modo que se estabelece com o andamento dos diálogos e da movimentação das protagonistas dentro do casarão. Em *Dancin' Days*, ao contrário da primeira novela, os momentos de performance são também lentos, apesar da câmera focalizar Júlia por diversos ângulos, além de diversas personagens da trama, o que faz com que as cenas não caiam na monotonia. Tal lentidão corrobora a vitória da heroína, mais longa para que seja “saboreada” pelos espectadores – e promover a identificação destes com o movimento nas discotecas e as músicas que nelas tocavam.

Vale Tudo apresenta detalhes de filmagem que reiteram a questão da ascensão social a qualquer preço: o movimento de baixo para o alto na vilã Fátima quando a cena começa. Há enquadramentos específicos em Raquel e Odete, que permitem observar o “nosso mundo” da sogra de Fátima e o “mundinho” da mocinha pobre, com focalização em plano americano, com o qual é possível ver de modo mais detalhado suas vestimentas. Há aceleração ao início e final da cena, de maior conflito entre mãe e filha.

Em *A Próxima Vítima*, há lentidão nos momentos em que Isabela fala com Andréia e vai ao encontro do amante; e aceleração na descoberta do noivo acerca da traição ao flagrar Isabela e Marcelo. Apesar de bater na vilã pelo corredor, até chegar à escada, tais momentos também são marcados pela lentidão – em vista da sanção negativa ao antissujeito.

Em *Senhora do Destino*, como em *A Próxima Vítima* e *Avenida Brasil*, a lentidão domina as cenas, mas sustenta os vários momentos da narrativa, visto que a vilã Nazaré “incorpora” o bufão/bobo, característica já conhecida dos espectadores – e usada como recurso

para reter a audiência e recortar a sequência de cenas ao longo de três capítulos, afinal, além de fazer o público rir com suas atitudes na casa de Maria do Carmo, é nesse local que confessará seus crimes, o que tanto deseja sua enteada.

Em *Avenida Brasil*, a primeira cena é mais veloz, em vista do sequestro de Nina por Carminha e seu amante, Lúcio; e a lentidão da cena posterior (mesmo com a trilha incidental e os diálogos que retomam o percurso narrativo da mocinha e da vilã, que garantem o suspense sobre o que será feito com a mocinha) traz como efeito de sentido a ampliação do sofrimento de Nina em tentar se salvar e a tortura empreendida por Carminha. O plano detalhe em Nina acentua tal sofrimento. Além disso, leve-se em consideração determinadas modificações em relação às demais telenovelas: o uso da câmera subjetiva em Nina, a filmagem de cima para baixo para destacar a oposição entre Carminha e a protagonista e o *zoom in* e o *zoom out* nesta.

A Dona do Pedaço adota um contraponto entre lentidão e aceleração de modo similar a *Vale Tudo*: mais acelerada ao início (aproximação corporal de Maria em relação a Josiane) e no momento em que Maria da Paz dá uma surra na filha; mais lenta ao longo das falas descritivas da mocinha e da justificativa da vilã.

Como comentado, apesar de algumas invariâncias quanto ao cinetismo em *Vale Tudo* e especialmente em *Avenida Brasil*, com a intertextualidade associada ao filme *Kill Bill* para esta última telenovela e seu “flerte” com a linguagem cinematográfica, a maioria das cenas acabou adotando essa espécie de padrão quanto à lentidão nos momentos de diálogos mais descritivos e à aceleração nos pontos em que ocorre o clímax, a exemplo da surra de Maria da Paz e de Fátima nas filhas más, ou mesmo quando Fernanda corre para deixar Simone presa dentro do casarão.

3.8.8 Títulos em linguagem verbal, no sincretismo com sua composição visual

A maioria dos títulos das novelas pertencentes ao *corpus* fazem menção às suas tramas principais ou fazem alusão a uma personagem partícipe da estrutura triádica desenvolvida por Martín-Barbero (2009) para as telenovelas.

Selva de Pedra e *Avenida Brasil* elegem o contexto, de modo que estão associadas a locais delimitados do ponto de vista da urbanidade. No primeiro caso, o acelerado processo de urbanização e metropolização no Brasil dos anos 60 e 70, apesar da caracterização negativa das palavras *selva* e *pedra*, domadas, em nível metafórico, por Simone/Rosana. No segundo caso, uma menção tanto aos bairros no entorno da Avenida Brasil, na zona norte do Rio de Janeiro, onde vivem os novos ricos, que não almejam se deslocar aos bairros da zona sul ou à Barra da Tijuca em vista de sua ascensão social e econômica (caso da família Tufão, que vive no fictício bairro do Divino, no subúrbio carioca), além do tamanho do “V” da palavra *avenida*, em possível referência à vingança desempenhada por Nina ao longo da trama. No caso de *Selva de Pedra*, há também uma relação visual entre a imagem do leão de pedra e o título da novela na abertura (além da simbolização de uma escada – a metaforização da ascensão social), de modo a qualificar o *saber-fazer* da mocinha e a figuratividade do “rei da selva” e a questão da ascensão numa hierarquia social opressora (em vista da oposição semântica *opressão vs. liberdade* que guia os conflitos entre vilã e mocinha).

Figuras 135 e 136 – Detalhe do título *Selva de Pedra* com a imagem do leão; e da estilização da dimensão do “v” da palavra *avenida* em *Avenida Brasil*.



Fonte: *Dailymotion* e *Gshow*.

Vale Tudo, assim como *Selva de Pedra*, também lança mão de uma citação popular que expõe os conflitos entre mocinha e vilãs na trama principal, em nome de fazer o impossível (e romper as barreiras da ética) para ascender, especialmente quando Raquel conta para Odete Roitman e Celina que a filha vendeu sua casa para conseguir sair de Foz de Iguaçu e partir para o Rio de Janeiro (mais uma vez é nesse contexto urbano caótico que se dá a luta entre sujeito e antissujeito), de maneira a “virar a cara” para a mãe ao vê-la vendendo sanduíche natural nas praias cariocas para ter seu próprio sustento. Em sua composição visual, as letras “A” e “U” (e “E” e “O”) podem estar relacionadas ao movimento de ascensão social e queda, que remetem diretamente ao embate entre mãe e filha, mocinha e vilã; e a questão da desigualdade social em vista do uso do verde e do amarelo que dizem respeito ao Brasil enquanto nação.

Figura 137 – O logotipo de *Vale Tudo* que alude à trama principal e a questões socioeconômicas vividas no país.



Fonte: *Memória Globo*

Dancin' Days se vale do espaço da danceteria (visto que o título estilizado como letreiro fala de uma boate que existia na época da novela no Rio de Janeiro, com o mesmo nome), aos moldes norte-americanos (haja vista a intertextualidade possível com o filme *Os embalos de sábado à noite*, exibido um ano antes da novela da Rede Globo) e do título em inglês para contar a história de uma ex-presidiária que luta pelo amor da filha – esta a renega –, e que consegue ascender social e economicamente e mostrar sua “vitória” na cena da pista de dança, mais uma vez tematizando a oposição *opressão vs. liberdade*.

Figura 138 – O título que se refere à danceteria, com foco nos pés e nas sandálias com meias de lurex.



Fonte: *Memória Globo*.

A Próxima Vítima elege, como *A Dona do Pedaco* e *Senhora do Destino*, um dos partícipes da estrutura triádica de Martín-Barbero (2009), respectivamente a *vítima* (mesmo sabendo, no primeiro caso, que serão diversas vítimas e que não necessariamente possam ter relação com a trama principal, mas dão o tom do suspense que a novela apresentou) e o *herói/justiceiro* (especialmente nas palavras *senhora* e *dona*), ao se referir às próprias protagonistas, Maria da Paz e Maria do Carmo, que se transformam em bem-sucedidas empresárias. Apesar de não ser uma informação depreendida pelo título, o ambiente onde se

situam Maria do Carmo e os filhos é uma cidade fictícia da Baixada Fluminense, Vila São Miguel, semelhante ao contexto espacial de *Avenida Brasil* e a zona norte carioca.

Figuras 139, 140 e 141 – o título de *A Próxima Vítima* traz o “I” de *Próxima* tombado que faz menção às personagens assassinadas ao longo da história – e as letras de “vítima” abaixo como as vítimas anteriores à “próxima”; em *Senhora do Destino*, o letreiro está cruzado em X, que permite a alusão ao entrecruzamento de destinos das personagens, especialmente mocinha e vilã, por conta desta ter roubado a filha de Maria do Carmo ao início da novela; ao passo que *A Dona do Pedaço* está escrita como glacê do bolo – o último e mais aguardado elemento do acabamento do doce, em relação à protagonista empreendedora.



Fonte: Globoplay

Essa relação entre o título das telenovelas e a questão do espaço urbano reitera a clássica concepção de telenovela como ícone do gênero folhetim na atualidade, que se mantém em todas essas décadas – mas as narrativas das heroínas sempre conduzem para performances nas cidades

capitais do eixo Rio-São Paulo, tidas como espaço utópico (em definição da teoria semiótica). Pela ausência, não é possível a realização em outro espaço que não esse, mesmo em um país continental – aos demais Estados da federação reserva-se o papel de espaços disfóricos ou, no máximo, paratópicos.

3.8.9 Sincretismo quanto à relação entre os formantes

Em todas as telenovelas, quando há a presença das personagens dialogando, o verbal falado é dominante em relação aos demais formantes da expressão, mesmo que auxiliem a sustentar a narrativa. Vejamos tal comportamento nas telenovelas analisadas, de modo a notar a manutenção e ampliação do uso dos formantes eidético e cromático, por exemplo, para deixar ainda mais claras as diferenças entre a vilã e a mocinha e seus percursos narrativos.

Em *Selva de Pedra*, ocorre a dominância do verbal falado sobre a trilha incidental e as demais categorias da expressão, as quais auxiliam a sustentar o conflito e dar amplitude ao clímax, quando a mocinha é trancada para dentro do casarão (como ocorre na oposição topológica, com o *dentro* opressor e a disjunção com a *liberdade*).

Em *Dancin' Days*, na cena inicial, a trilha incidental e o gestual (a dança de Júlia) são complementados pelo cromatismo e eidetismo da pista de dança. Na cena do diálogo, o verbal falado é hierarquicamente superior que os elementos cromático, eidético, matérico, topológico e gestual – como ocorre igualmente em *Vale Tudo* e *A Próxima Vítima*.

Em *Senhora do Destino* e *A Dona do Pedaco*, a composição espacial de formas, cores e materiais atua em colaboração, simbolizando o espaço utópico da heroína. A expressão corporal e gestual suporta o verbal falado que, por sua vez, domina a narrativa subjugando a sonoridade musical, tal qual nas demais tramas citadas. Todos esses detalhes servem para deixar ainda mais claro o percurso narrativo da mocinha e da vilã até então.

Em *Avenida Brasil*, apesar de ser hierarquicamente superior, o verbal falado se une aos demais formantes da expressão, que corroboram o tema da *tortura* no plano do conteúdo (ND) e a sanção negativa (NN), além da oposição semântica *opressão vs. liberdade*.

Se compararmos as telenovelas entre si, houve um grande aperfeiçoamento em relação aos formantes cromático, eidético e topológico na sua associação com os percursos narrativos de mocinha e vilã, de maneira a ressaltar ainda mais e individualizar a trama dessas duas personagens.

3.8.10 Sincretismo quanto à velocidade e ritmo da narrativa sustentados pela expressão

A análise do tempo dos planos e de seu preenchimento mostrou que, ao longo das décadas, ficaram mais curtos, de maneira a aumentar o ritmo das cenas das novelas. Destacamos o fato de que, em todas elas, mesmo com diferentes formas de utilizar as câmeras para focalizar o espaço e/ou as personagens, há o revezamento entre o primeiro plano e o plano americano (ligados à expressão das emoções) e o uso do plano aberto, por exemplo, ao início das cenas (é um plano de ambientação) – de modo a revelar um padrão visual que permanece no folhetim televisual até a atualidade. Ademais, a trilha incidental pode auxiliar no estabelecimento do ritmo e na sua alternância do lento ao veloz. Vejamos, dessa forma, o sincretismo em relação à velocidade e ritmo da narrativa.

Em *Selva de Pedra*, os planos são mais curtos (de cinco a dez segundos) quando as personagens estão frente a frente. Os planos de duração mais longa ocorrem até a entrada no casarão, durante a “exploração” do local pela heroína e no momento em que é presa para dentro. O ritmo, do lento ao mais veloz, é alternado, mas se torna efetivamente mais rápido no clímax, para destacar o horror e o pavor vividos pela mocinha presa. A trilha incidental, em

vista do sincretismo das linguagens constitutivas da novela, também auxilia na alternância do ritmo estabelecido pelos planos.

Em *Dancin' Days*, na primeira cena, que dura cerca de três minutos, a câmera efetua diversos closes no corpo de Júlia (de cima para baixo e de baixo para cima), com planos rápidos (alguns entre dois a quatro segundos) e também nos demais personagens da trama, que acompanham a sua performance na pista de dança, o que confere, ao lado da música efusiva, mesclada ao som de uma sirene, bastante dinamicidade. Na cena seguinte, apesar de as falas de Júlia serem muito maiores que as Yolanda, os planos não duram mais que dez segundos, de maneira a possibilitar aos espectadores ver a reação de Yolanda diante do cinismo e da humilhação que sofre da irmã, além de manter o mesmo dinamismo citado anteriormente.

Em *Vale Tudo*, nos momentos de explanação tanto da mocinha quanto de Odete, os planos são mais longos (de quinze a vinte segundos), apesar de oferecerem closes nos demais personagens que escutam, para evitar que os diálogos e seu ritmo mais vagaroso não sejam monótonos. No momento do clímax, os planos são mais rápidos (entre dois a quatro segundos), há a focalização inicial em plano de conjunto, quando a heroína rasga o vestido da vilã e lhe desfere uma bofetada. Posteriormente, em sua longa fala sobre o destino que aguarda a filha interesseira, o plano possui cerca de 24 segundos.

Em *A Próxima Vítima*, antes da vilã encontrar o amante, os planos são mais vagarosos; e passam a ser mais curtos no momento em que o noivo flagra a vilã com o tio, no quarto deste. Ao longo da surra, os planos também são mais velozes, inclusive quando a mocinha explica que a noiva dizia ser a mulher de seu companheiro.

Em *Senhora do Destino*, os planos se apresentam mais lentos (em torno de dez a quinze segundos), quando a vilã faz descrições da casa da heroína em tom de deboche ou com comentários jocosos, como quando a vilã convida o amante para transar na cama da heroína. Ao final da sequência, quando a enteada de Nazaré retoma o percurso narrativo da vilã, os

planos também não são rápidos. A câmera passa por Josivaldo (o actante) ou pelos familiares de Maria do Carmo e por esta para garantir dinamicidade, tal qual em *Vale Tudo*.

Em *Avenida Brasil*, os planos são, em sua maioria, muito rápidos (em torno de dois a cinco segundos), com exceção do momento em que Carminha pega a terra para jogar no rosto de Nina e também quando a vilã explica como Nina deve lhe pedir perdão. Tal modulação dos planos permite que se reforce o caráter humilhante da tortura da vilã em relação à mocinha, além de corroborar, em vista de tal rapidez, a dinamicidade já comentada em *Vale Tudo* e *Senhora do Destino*.

Em *A Dona do Pedaco*, os planos são curtos, com duração entre dois a cinco segundos, algo que torna a cena mais dinâmica. Além disso, nessa cena não aparecem características inovadoras da filmagem e da edição de *Avenida Brasil*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação acerca da produção de sentidos na telenovela por meio do sincretismo poderia ser ampliada para pesquisas diacrônicas mais detidas, por exemplo, apenas à vilã ou à protagonista, com a observação de padrões e mudanças na elaboração vestimentar, gestual, verbal (falada) e dos espaços em que se inserem – e não somente em tramas urbanas, que compuseram o *corpus*, como também rurais e históricas.

É possível observar, até que cheguemos em *A Dona do Pedaço*, uma espécie de “aceleração” quando comparamos as novelas, que também se evidencia no tempo dos trechos selecionados e na duração de seus planos: cenas com mais de cinco, dez minutos – e até mais de quinze segundos por plano, o que também ocorre em *Selva de Pedra* – e cerca de dois minutos e vinte segundos (sem superar de dois a quatro segundos em quase todos os planos) em *A Dona do Pedaço* (e mesmo em *Avenida Brasil*, em relação ao tempo dos planos), uma provável estratégia em se pensando na migração do público para outras telas na atualidade e na possibilidade de fragmentação da narrativa central (e das tramas paralelas), seja no capítulo exibido na televisão, seja na sua decomposição em cenas menores, disponibilizadas gratuitamente na plataforma *Globoplay*.

O processo de aceleração supramencionado tem relação direta com o *ritmo*, que determina os cortes dos planos e afeta diretamente os momentos em que a trilha incidental ou as canções são tocadas e eventualmente silenciadas, tanto entre planos distintos como num mesmo plano. Por sua vez, para garantir a movimentação no tempo e no espaço, que confere uma determinada duratividade para os planos individualmente (e para o conjunto de planos que compõe uma cena), podemos dizer que o ritmo é regente em relação ao formante cinético e ao sonoro, sem o qual não seria possível pensar nesta movimentação no espaço onde se localizam as personagens e durante o tempo de determinado plano.

O cromatismo faz-se presente, com o eidetismo, tanto no espaço, pensando na mescla de formas da casa de Maria da Paz, em *A Dona do Pedaco*, quanto no figurino de mocinha e vilã, a exemplo de *Vale Tudo* e os vestidos e cortes de cabelo de Raquel e Odete Roitman, um em oposição ao outro. A materialidade se destaca em algumas novelas, a exemplo do *lurex* nas meias de Júlia, em *Dancin' Days*, e em *Senhora do Destino*, nos elementos da casa de Maria do Carmo. A topologia também está conectada ao espaço de cada uma das tramas – mas esses formantes só fazem sentido, para as obras audiovisuais e seus espectadores, de acordo com o tempo e o espaço que ocupam em cada plano/cena, seja para ambientação, seja para revelar os estados emocionais das personagens. Em termos de sincretismo, cumpre ressaltar que o verbal falado (cujos volume e tom não constituem formantes, mas modos de manifestá-lo) continua, durante o período analisado, acima desses formantes da expressão ligados à visualidade.

A linguagem gestual (visual) é relativa ao corpo de cada personagem (e também à sua composição vestimentar, que pode estar ligada aos gestos/expressões que efetuam), de modo a ser relacionada ao verbal falado (sonoro) – que demonstram, no processo de sincretismo, a interpretação de cada atriz/ator e a construção das personagens; ao passo que as trilhas incidentais ou canções, em sincretização, podem ser referentes tanto ao espaço onde uma ação/performance se concretiza como às personagens (seu específico *tema musical*, a exemplo da canção de Isabela, *Aleluie-me, baby*, na cama com o amante em *A Próxima Vítima*).

A colaboração de cada formante da expressão, em sincretismo com a linguagem sonora, se consolida durante as décadas e ressalta o plano do conteúdo em relação a cada uma das novelas estudadas, de modo que os formantes são bastante aprimorados, acentuando a permanência da estrutura do folhetim.

Outro aspecto importante observado é o de que em quase todas as novelas, boa parte das cenas são *internas* (numa oposição às *externas*, que muitas vezes tematizam o espaço mediatizado das tramas e não tanto a narrativa) e adotam o plano fechado (primeiro plano, com

foco da cintura para cima; e plano americano, sinônimo de *close-up*) para enquadrar alternadamente as personagens, de modo a enfatizar a sua tensão emocional, em boa parte das cenas; o plano aberto (ou plano de conjunto), com vistas à ambientação, tem sua função ampliada e corrobora os percursos narrativos opostos de *sujeito vs. antissujeito*, o clímax das cenas e o delineamento das transformações de estado dos sujeitos que acontecerão nos capítulos posteriores (como a respectiva conjunção e disjunção dos actantes “Raquel” e “Maria da Paz” com o objeto de valor “ascensão social e econômica”). A significação desses espaços como sendo da vilã ou da mocinha se consolida a partir da densidade do sincretismo da expressão, mesmo que se tratem de telenovelas urbanas; tratam-se de espaços utópicos, para a realização da narrativa.

No que tange à linguagem sonora, o verbal falado (diálogos) está num nível hierárquico superior à trilha incidental, que pode manter a atenção do espectador ao reforçar o tom das cenas (no caso dos excertos selecionados, a iminência/concretização do conflito entre actantes) e o estado emocional das personagens. No decorrer de exposições orais mais descritivas de *Vale Tudo* ou mesmo de *Selva de Pedra*, há instantes em que a trilha incidental é silenciada; em *A Dona do Pedaco*, como em *Avenida Brasil*, esse silenciamento não ocorre. Não há, em praticamente todas telenovelas, momentos duradouros de sobreposição de vozes (ou da trilha incidental em volume maior que o dos diálogos), o que poderia dificultar a compreensão dos enunciatários e confundí-los, mesmo em situação de discussão/briga. Nas cenas de seis das sete telenovelas, também não há a utilização da linguagem verbovisual (apenas os letreiros da danceteria de *Dancin' Days*), visto que consideramos os trechos pertencentes à intriga em si.

Após a realização do estudo comparativo do sincretismo nas telenovelas, é possível retomar as hipóteses centrais e derivadas, de modo a confirmá-las ou refutá-las:

- (1) A estrutura do folhetim se concretiza por meio de um padrão peculiar na articulação das suas linguagens constitutivas, definindo um *saber fazer* brasileiro para a criação e produção de telenovelas.

Ao longo de todo o trabalho, como vimos, as características supramencionadas das linguagens visual e sonora (revezamento das personagens em primeiro plano e plano americano na maior parte das cenas e sobreposição da linguagem verbal falada sobre a trilha incidental e os demais formantes da expressão) ressaltam a manifestação da construção audiovisual do folhetim em torno de um padrão, mesmo com invariantes quanto ao uso da câmera e/ou do formante cinético (como em *Selva de Pedra*, *Dancin' Days* e *Avenida Brasil*), que não foram necessariamente mantidas nas telenovelas subsequentes, apesar de revelarem uma relação possível com aspectos da linguagem cinematográfica, em especial em *Dancin' Days* e *Avenida Brasil*, respectivamente na relação com o filme *Os Embalos de Sábado à Noite* e com a cena da protagonista de *Kill Bill* ser enterrada viva. Isso permite concluir que, além de peculiar, esse padrão audiovisual para a criação e produção de telenovelas demonstra um *saber fazer* específico e brasileiro.

- (1.1) Atualmente, quanto mais clara a apresentação da intriga no plano do conteúdo e mais complexa a sua organização e veiculação no plano da expressão, maior a audiência e a repercussão de uma telenovela, indicando por determinado período o *modo de ler* a estrutura do folhetim.

A Dona do Pedaço apresentou uma trama clássica, tendo em si bem definidas a mocinha (a mãe batalhadora) e a vilã (a filha desonesta); entretanto, a própria paleta cromática dessas personagens e os detalhes do eidetismo da casa da protagonista reiteram o percurso narrativo

do actante “Maria da Paz”, do mesmo modo que a inversão cromática (na composição vestimentar de vilã e heroína) em *Avenida Brasil*: tais telenovelas estão entre as maiores audiências⁵⁰ da década de 2010 no horário das 21 horas da Rede Globo. A exploração cada vez maior dos detalhes cromáticos, eidéticos e topológicos parecem inclusive ser uma tendência em relação às novelas posteriores; ainda que hierarquicamente abaixo do verbal falado, são formantes cada vez mais importantes para destacar as personagens principais, suas tramas e o conflito entre elas – sem dizer a possibilidade de “lançar moda” quanto às roupas que usam (a exemplo dos supracitados sapatos de Carminha, em coleção da marca *Bottero*), na mesma intenção que as meias de lurex com sandálias em *Dancin’ Days*: vilãs podem estar associadas ao *merchandising*, não mais apenas as heroínas, o que também ressalta uma interação das telenovelas com o cotidiano dos espectadores. *Dancin’ Days*, aliás, em termo do *modo de ler* a estrutura do folhetim, serviu como influência musical, na montagem da trilha sonora, de novelas “solares” como *Água Viva* (Rede Globo, 1980, 20 horas, também de Gilberto Braga) e *Baila Comigo* (Rede Globo, 1981, 20 horas), grandes sucessos dos anos 80. *Avenida Brasil* também influenciou, como supracitado, a produção de novelas que dialogavam com a linguagem cinematográfica e o ritmo veloz das séries. *Selva de Pedra* também tem relação com outras telenovelas dos anos 70 e a abordagem do urbano caótico e das possibilidades de ascensão social, como *Pecado Capital* (Rede Globo, 1975/1976, 20 horas, também de Janete Clair).

⁵⁰ Cf. *10 novelas que salvaram a audiência da Globo* (1) e *Campeãs de audiência: saiba quais foram as novelas mais vistas desde 2010* (2). Disponível em:

(1) <<https://adtv.com.br/audienciadatv/10-novelas-que-salvaram-a-audiencia-da-globo>>. Acesso em: 3 out. 2021.

(2) <<https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/campeas-de-audiencia-saiba-quais-foram-as-novelas-mais-vistas-desde-2010>>. Acesso em: 2 out. 2021.

- (1.2) A estrutura triádica tende a ser abandonada nas telenovelas atuais, de modo que o confronto maniqueísta entre duas personagens principais (mocinha vs. vilã) pode ser suficiente para o desenvolvimento da intriga.

Em todas as cenas analisadas, não há a presença de um *justiceiro* que resgata e/ou salva a *vítima*, conforme a estrutura apresentada por Martín-Barbero (2009). Em *Selva de Pedra*, Fernanda alterna entre o papel de *vilã* e o de *justiceiro*, pois abre a porta para Simone sair do casarão. Em *Dancin' Days*, devemos lembrar que a ascensão social de Júlia por meio do casamento com Ubirajara permite concluir que este seria o seu *justiceiro*; entretanto, sua presença não é necessária em meio à conversa entre Júlia e Yolanda, no tom de humilhação da protagonista em relação à irmã. Em *Vale Tudo*, também não é preciso que haja a aparição de Ivan (Antônio Fagundes) para a discussão entre Fátima e Raquel; aliás, a luta entre mãe honesta e filha alpinista social é compreendida no desenrolar da trama e na cena selecionada. Em *A Próxima Vítima*, Ana é tanto a *vítima* (pois seu companheiro saiu de casa por conta da paixão por Isabela), mas ao mesmo tempo também representa o *justiceiro*, visto que fez o noivo da vilã desmascará-la quanto ao caso com Marcelo no dia de seu casamento, mesmo em disjunção com o objeto de valor (“Marcelo”) ao final da cena. Em *Senhora do Destino*, Nazaré ocupa, além do *vilão*, o papel do *bobo*, como já mencionado, ao passo que Maria do Carmo fora a *vítima* de Nazaré (quanto ao roubo de sua filha, Isabel), mas também o *herói*, pois com o auxílio da enteada da vilã, Cláudia, consegue ter a confissão da megera para que esta possa ser presa. O mesmo ocorre em *Avenida Brasil*, na qual a protagonista enterrada viva conseguirá se salvar por si mesma, dando continuidade ao plano de vingança contra Carminha, o qual é a espinha dorsal da telenovela. Por fim, Maria da Paz, em *A Dona do Pedaço*, também possui esse papel duplo: foi enganada pela própria filha, Joseane, mas descobre a verdade a respeito da comissão que esta ganhou – e não foi necessário que Amadeu

ou Régis aparecessem para “resgatá-la” das mãos da filha pilantra, que poderia dar novos golpes na mãe. Trata-se, portanto, não de uma tendência, mas de uma espécie de regra seguida pelo folhetim televisual: as narrativas de mocinha e vilã são suficientes para que as telenovelas sejam compreendidas ou acompanhadas. Seriam necessárias novas pesquisas para verificar se o protagonista masculino acaba participando da trama apenas como par romântico da mocinha, e não como o justiceiro que a salva – o que também confere bastante complexidade à construção das principais personagens femininas de cada telenovela, inclusive ao atentarmos para as vilãs serem também o alívio cômico das tramas, especialmente em relação a *Senhora do Destino* e *Avenida Brasil*.

- (2) A teledramaturgia brasileira é marcada por momentos de manutenção e de modificação dos modos de concretizar a estrutura do folhetim desde a primeira telenovela urbana, de maneira que algumas produções indicam rupturas em aspectos de sua realização plástica e rítmica.

Ao contrário do que imaginávamos antes de empreender a pesquisa, há mais momentos de manutenção no arranjo sincrético do folhetim televisual que de modificação, de modo que as mudanças efetivadas, principalmente no uso da câmera – como os closes em Júlia em *Dancin’ Days* ou a câmera trêmula da segunda cena de *Avenida Brasil* – não configuraram rupturas mantidas para as novelas posteriores, como foi possível perceber na análise do *corpus*.

Apesar disso, uma grande ruptura foi a diminuição do tempo dos planos e das próprias cenas ao longo das décadas, como supramencionado, e a possibilidade de fragmentação de tais cenas tanto por conta de tramas paralelas, quanto para a exibição na plataforma *Globoplay*. O ritmo se tornou mais acelerado, para “reter” os espectadores e conferir maior agilidade às histórias. Desse modo, o *ritmo* articula o arranjo sincrético das telenovelas e se transforma

num elemento fundamental para compreender a permanência da estrutura do folhetim na atualidade.

- (2.1) Mesmo que haja modificações nos modos de concretizar a telenovela, sempre estão encaixadas numa estética naturalista.

É importante ressaltar que, em todas as cenas das telenovelas analisadas, existe forte compromisso com a verossimilhança e a filiação à estética naturalista, de maneira a aproximar os espectadores do registro ficcional em relação à construção discursiva da urbanidade – e até do cotidiano do público, a exemplo do *merchandising* para produtos utilizados por personagens das novelas (como as meias de *lurex* e os sapatos de Carminha, já citados). Trata-se praticamente de uma característica paradigmática do folhetim televisual urbano.

- (2.2) É o arranjo sincrético dessas modificações que sustém, a cada década, a permanência da estrutura do folhetim até a atualidade.

Como confirmamos por meio do estudo comparativo entre as telenovelas, o que sustém o arranjo sincrético do folhetim televisual são as modificações incorporadas ao longo do tempo (aceleração dos planos e diminuição da duração das cenas e a aproximação com a linguagem do cinema e das séries, além do aperfeiçoamento quanto aos formantes cromático, eidético e topológico na reiteração das narrativas de mocinha e vilã) e também as manutenções (por exemplo, plano americano e primeiro plano para focalizar as personagens; verbal falado como superior na hierarquia dos elementos da expressão; lentidão nos momentos de conflito e aceleração nos momentos de clímax) no padrão adotado para a criação das telenovelas.

As características destacadas permitem inferir uma estrutura para o folhetim televisual –, de maneira a estabelecer, no nível fundamental, uma oposição aspectual entre *descontinuidade* (disfórica, referente a outras formas narrativas que não as da telenovela, como as das séries, com tramas episódicas) e *continuidade* (eufórica, relativa à manifestação televisiva do folhetim), mesmo com a distância temporal entre cada uma das produções.

O estudo comparativo do sincretismo nas telenovelas nos fez observar a criação de uma estética visual (dado que a linguagem sonora praticamente manteve sua função narrativa nas tramas, a de reiteração do conflito e do estado emocional das personagens) que contribui com o desvelamento das transformações de estado posteriores e até a construção de inferências quanto aos percursos narrativos, o que assegura, no eixo diacrônico, a *continuidade* do folhetim televisual, mesmo num momento de hipermediação e transmediação.

A aproximação a um nível de detalhamento nos formantes plásticos (presente no cinema e em séries da atualidade) não apenas auxilia essa *continuidade* como também mostra, enquanto estratégia de enunciação – mesmo diante de sua relativa manutenção, em cinco décadas, na organização “individual” e no sincretismo das linguagens sonora e visual –, possibilidades de experimentação para a veiculação e assistência do folhetim clássico, alinhadas às demandas da expansão do suporte televisual em tempos de televisão digital, outras telas e fragmentação da narrativa.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio, 2002.
- ANTUNES, Elaine Aparecida Souto. **Mulheres Apaixonadas: Imagem da Mulher Contemporânea na Telenovela**. 2009. 243 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. Senac, 2000.
- BACCEGA, Maria Aparecida. Narrativa ficcional de televisão: encontro com os temas sociais. **Comunicação & Educação**, n. 26, p. 7-16, jan./abr. 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Os gêneros do discurso. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBALHO, Célia Regina Simonetti. Fazer semiótico: subsídios para exame do espaço concreto. **Encontros Bibli**, v. 2, p. 79-96, 2006.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de **Teoria do Discurso**. Fundamentos Semióticos. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- _____. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005
- _____. Estudos do discurso. In: FIORIN, José Luiz. (Org.). **Introdução à Linguística II: princípios de análise**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 29-36, jul./set. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300005>. Acesso em: 22 out. 2019.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHAVES, Glenda Rose Gonçalves. **A radionovela no Brasil: um estudo de Odette Machado Alamy (1913-1999)**. Dissertação de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP6ZGFWX/1/dissertacaoodettedepositodefinitivoentregue.pdf>>. Acesso em: 04 set. 2019.
- COUCEIRO, Solange M. **A Identidade da Personagem Negra na Telenovela Brasileira**. Relatório Fapesp, 1998.
- DESLAURIERS, Jean-Pierre; KÉRISIT, Michéle. O delineamento da pesquisa qualitativa. In: POUPART, Jean *et al.* **A pesquisa qualitativa**. Enfoques epistemológicos e metodológicos. Trad. Ana Cristina Nasser. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 127-153.
- FECHINE, Yvana. Contribuições para uma semiotização da montagem. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; TEIXEIRA, Lucia (org.). **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação da Letras e Cores, 2009.
- _____. Elogio à programação: repensando a televisão que não desapareceu. In: CARLÓN, Mario; FECHINE, Yvana (Org.). **O fim da televisão**. Universidade Federal de Pernambuco: Editora UFPE, 2014.
- FERNANDES, Ismael. **Memória da Telenovela Brasileira**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2013.
- FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologie de l'œil et de l'esprit**. Pour une sémiotique plastique. Paris: Éditions Hadès-Benjamins, 1985.
- GONÇALVES, Mariana Barbosa. **As personagens LGBTQ+ no universo das telenovelas de Aguinaldo Silva: autoria e representação em três décadas de TV**. 2018. 211 f. Dissertação

- (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/10126/1/DISSERTAÇÃO_PersonagensLGBTQ%2bUniverso.pdf>. Acesso em: 09 set. 2019.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. (vários tradutores) Prefácio de José Luiz Fiorin. São Paulo: Contexto, 2008.
- _____. **Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage II**. Paris: Hachette, 1986.
- GRIJÓ, Wesley Pereira; SOUSA, Adam Henrique Freire. O negro na telenovela brasileira: a atualidade das representações. **Estudos em Comunicação**, n. 11, p. 185-204, 2012.
- HAMBURGER, Esther. **Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- LANDOWSKI, Eric. **Interações Arriscadas**. Trad. Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores/Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2014.
- LEAL, Ondina Fachel. **A leitura social da novela das oito**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, n. 26, p. 17-34, jan./abr. 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469/40183>>. Acesso em: 31 out. 2019.
- _____. **Pesquisa em Comunicação**. 10. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- MACHADO, Arlindo. A narrativa seriada: categorias e modalidades. **Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: ECA-USP, 1999. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/07d90b8e1b2f8c50b6db754af1bb3a06.PDF>>. Acesso em: 13 set. 2021.
- MARQUES DE MELO, José. **As Telenovelas da Globo: produção e exportação**. São Paulo: Summus, 1988.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.
- MARTINS, Marinildes Pereira. **O negro cristalizado: a permanência de estereótipos, distorções e preconceitos na teledramaturgia brasileira**. 2013. 90 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.
- MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi. **Novela das oito e suas estratégias de textualização**. Terra Nostra: a saga ressemantizadora. 2001. 166 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.
- _____. Lógicas de articulação de linguagens no audiovisual. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia (Org.). **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. 1. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.
- _____. *Terra Nostra: as estratégias de textualização na telenovela*. In: **Televisão: Linguagem e Significação**. 1 ed. Curitiba: Appris, 2019.
- MENDES, Conrado Moreira. A noção de narrativa em Greimas. **E-COM (Belo Horizonte)**, v. 06, p. 1-12, 2013. Disponível em: <<https://revistas.unibh.br/ecom/article/download/1002/581>>. Acesso em: 11 out. 2019.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MURAKAMI, Mariane Harumi. **Da fantasia ao transmídia: modernização do gênero telenovela brasileira**. 2015. 179 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

- NEVES, Teresa Cristina da Costa. O popular no massivo: melodrama, folhetim e telenovela. In: **Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura VI**. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/darandina/files/2012/09/Simp%C3%B3sio-2012-texto-Teresa-Neves.pdf>>. Acesso em: 03 ago. 2021.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei Alves de. Discurso midiático como experiências do sentido. Por uma tipologia das interações discursivas. In: **20º Encontro Nacional da COMPÓS**, 2010, Rio de Janeiro. Anais do 20º Encontro Nacional da COMPÓS. Rio de Janeiro: COMPÓS, 2010. v. 1, p. 1-18. Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt7_ana_claudia_de_oliveira.pdf>. Acesso em: 16 out. 2019.
- OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1999.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991b.
- ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mario Ortiz; BORELLI, Silvia Helena Simões. **Telenovela: história e produção**. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- PIRANDELLO, Luigi. **O Humorismo**. São Paulo: Experimento, 1996.
- PIRES, Álvaro P. Amostragem e pesquisa qualitativa: ensaio teórico e metodológico. In: POUPART, Jean *et al.* **A pesquisa qualitativa**. Enfoques epistemológicos e metodológicos. Trad. Ana Cristina Nasser. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 154-211.
- PROPP, Vladimir Lakovlevitch. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich. Boris Schnaiderman (Org.). 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- PORTO E SILVA, Flávio Luiz. Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo. **FACOM**, n. 15, 2º semestre de 2005. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_15/flavio_porto.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2021.
- SGRILLI, Marcelo Eduardo Pereira. **A dimensão sonora da televisão: o percurso do som nas telenovelas da TV Globo**. 2017. 132 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- SOUZA JÚNIOR, Luís Roberto de. A influência inconfessável. Como o folhetim formou o romance brasileiro. Disponível em: <<http://editora.pucrs.br/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/64.pdf>>. Acesso em: 01 set. 2019.
- TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo**. São Paulo: Globo, 1996.
- WAJNMAN, Solange. Modernização e visualidade na novela *Dancing Days* (1978). **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 10, p. 1-16, jan./jun. 2004. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/3641/4442>>. Acesso em: 06 set. 2019.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- XAVIER, Phillippe. Muito Além do Final Feliz: A Trajetória e a Consolidação da Telenovela como Produto Cultural. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2879-1.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2019.