JOSÉ CLAUDINO BERNARDINO

**VILÕES DAS 21 HORAS NAS CRIAÇÕES,
NA CONCEPÇÃO E NO ESTILO DE TRÊS AUTORES:
SÍLVIO ABREU, AGUINALDO SILVA E GILBERTO
BRAGA, PARA A FICÇÃO TELEVISIVA BRASILEIRA
ENTRE 2000 E 2010**

**Escola de Comunicação e Artes – USP
São Paulo - 2012**

JOSÉ CLAUDINO BERNARDINO

**VILÕES DAS 21 HORAS NAS CRIAÇÕES,
NA CONCEPÇÃO E NO ESTILO DE TRÊS AUTORES:
SÍLVIO ABREU, AGUINALDO SILVA E GILBERTO BRAGA,
PARA A FICÇÃO TELEVISIVA BRASILEIRA
ENTRE 2000 E 2010**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Área de Concentração, Teoria e Pesquisa em Comunicação. Linha de Pesquisa: Linguagem e Produção de Sentido em Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Ciências da Comunicação sob orientação da Profa. Terezinha Fátima Tagé Dias Fernandes.

**Escola de Comunicação e Artes - USP
São Paulo - 2012**

BANCA EXAMINADORA

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese:

A Deus.

Aos meus irmãos, sobrinhos, tias, tios

E, principalmente, à minha mãe Maria Emilia e a meu pai

Luiz Bernardino (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas que contribuíram para a realização desta tese.

- ✓ Primeiramente, a minha orientadora, Terezinha Tagé que me acolheu gentilmente no momento mais conturbado do doutorado. Seu apoio à mudança de linha de pesquisa foi determinante e facilitador para realizar e desenvolver a pesquisa da forma mais prazerosa possível. Suas palavras, várias conversas, conselhos e sugestões esclareceram muitas dúvidas e nos levou a outros esclarecimentos. Obrigado.
- ✓ À CAPES pela bolsa de estudos que me foi concedida para realização desta pesquisa.
- ✓ À Maria Immacolata Vassalo de Lopes, pesquisadora, por ter acreditado neste pesquisador e me deixado participar ativamente do grupo de pesquisa do Obitel/Brasil e do Centro de Estudos de Telenovela – CETVN – da Escola de Comunicação e Artes/USP por mais de 4 anos. A participação nos grupos de estudos levou-nos a conhecer pesquisadores de vários países, reflexões e outros tipos de conhecimento sobre a telenovela brasileira.
- ✓ À Maria Cristina Palma Mungioli, pesquisadora da Escola de Comunicação e Artes/USP. Suas contribuições no Exame de Qualificação deram outro direcionamento para esta pesquisa. E, também, por ter me concedido a oportunidade de ser monitor na sua disciplina do curso de graduação. A experiência de monitoria proporcionou-me a possibilidade de refletir mais sobre a estrutura da telenovela brasileira: roteiro, personagens, cenas.
- ✓ Ao Mauro Alencar, pesquisador de teledramaturgia e consultor da Rede Globo, pelas contribuições e sugestões nos estudos sobre personagens vilões e esclarecimentos de outras dúvidas.

RESUMO

A tese tem como objetivo o estudo da construção dos personagens-vilões e suas criações na concepção do tipo de vilania em telenovelas brasileiras do horário das 21 horas exibidas pela tevê Globo na década de 2000 a 2010. Concluímos que o processo de criação e de construção da vilania nos principais personagens-vilões depende do estilo de cada autor e pertence à estrutura de suas narrativas teledramatúrgicas, para representar, na ficção, os conflitos sociais da vida real cotidiana brasileira no período correspondente ao da criação de cada obra.

Foram selecionados, como exemplo, três autores que construíram os vilões mais representativos da teledramaturgia deste período. Este percurso resultou na seleção das seguintes obras e autores de teledramaturgia brasileira: *Passione*, (2010/11), escrita por Silvio de Abreu, *Senhora do destino*, (2004/05), escrita por Aguinaldo Silva, e *Celebridade*, (2003/04), escrita por Gilberto Braga. Eles possibilitaram a elaboração de tipologias de vilanias presentes na vida urbana das principais metrópoles brasileiras no período delimitado.

Para uma melhor compreensão destas proposições da tese apresentamos informações sobre os contextos correspondentes aos momentos históricos da sociedade brasileira e internacional, que implicaram, direta ou indiretamente, nos temas centrais das telenovelas selecionadas. Demonstram, na ficção televisiva, as relações com a realidade social integrada no cotidiano político, profissional e doméstico brasileiro desta época. Mostram como se processam as motivações para a construção da vilania desencadeada nos personagens-vilões, como, por exemplo, as diferentes ações de corrupção decorrentes de conflitos político-econômicos, psicológicos e de relações sociais na época e que permanecem na atualidade.

Foram descritos, paralelamente, estudos sobre o gênero melodrama e suas formas de construção em diferentes momentos históricos nos meios de comunicação, em manifestações de diferentes linguagens, tais como no teatro, no cinema e no romance-folhetim, nos aspectos que propiciaram subsídios formais para a construção de personagens-vilões nestas narrativas teledramatúrgicas.

Como apoio teórico para as reflexões, também foram selecionados alguns conceitos e algumas noções, como referência, apreendidos em obras de Mikhail Bakhtin, como as relações dialógicas na Comunicação e, principalmente, sobre as noções de

personagem de ficção monofônicos, polifônicos e de estilo em seus estudos sobre a poética do romance nas obras de Dostoievski, comparados à poética do teledrama.

Palavras-chave: comunicação e linguagens; ficção televisiva; vilões e vilania; Aguinaldo Silva; Sílvia Abreu; Gilberto Braga.

ABSTRACT

The thesis aims to study the construction of villain characters and their creations in designing the type of villainy in Brazilian soap operas for the 9 p.m. broadcast by Globo Channel in the decade from 2000 to 2010.

We conclude that the process of creation and construction of the main villainous characters depends on the style of each author and belongs to the structure of narratives of their soap operas stories, to represent in fiction, the real-life social conflicts in the Brazilian society corresponding to the creation of each work.

It has been selected, for example, three authors who built the villains more representative of the Brazilian soap operas of this period. This route resulted in the selection of the following works and authors of Brazilian soap operas: *Passione*, (2010/11), written by Silvio de Abreu, *Lady of the destination*, (2004/05), written by Aguinaldo Silva, and *Celebrity*, (2003/04), written by Gilberto Braga.

The authors enabled the creation of these types of villainy that are part of urban life of the main Brazilian cities in the period defined. So, for a better understanding of the propositions of the thesis, we present information about the contexts corresponding to the historical moments of Brazilian and international society, which led directly or indirectly, to the central themes of the soap operas selected.

It has shown in television dramas, relations with the social reality integrated to the daily Brazilian political, professional and domestic way of life for this period of time and present how to process, the motivations for the construction of the villainous characters triggered, for example, the different actions of corruption due to political, economic, psychological conflicts and social relations at the time represented in the soap operas and that has remained until these days.

In this thesis have been reported, in parallel, studies on the melodrama genre and their forms of construction in different historical moments in the media, manifested in different ways, such as theater, film and the novel-feuilleton, that have brought benefits to the formal of the construction of characters-villains in these soap operas stories.

Finally, as theoretical support for the reflections, we also selected certain concepts and notions such as reference, seized in the works of Mikhail Bakhtin, as dialogical relations in the communication, and mainly, on the notions of fictional monophonic and polyphonic character and the style of his studies on the poetics of the novel in the works of Dostoyevsky, compared to the poetics of television drama.

Keywords: communication and languages; television fiction, villains and villainy; Aguinaldo Silva; Silvio Abreu; Gilberto Braga.

SUMÁRIO

Resumo	06
Abstract	08
Introdução	13

CAPÍTULO I

Ficção, Cotidiano e Vida Real na Telenovela Brasileira

1.1 A televisão e suas relações com a telenovela	26
1.2 Ficção e vida real cotidiana	34

CAPÍTULO II

A Estrutura da Telenovela Brasileira e o Melodrama

2.1.1 A forma narrativa tradicional na ficção televisiva	46
2.1.2 Dicotomia <i>bem vs mal</i> no enredo	55
2.1.3 As origens e as características dos personagens vilões	57
2.1.4 Vilões na literatura, no cinema e no teatro	60
2.1.5 Construção do personagem e teorias de apoio para reflexões	63
2.2.1 O melodrama na telenovela: as formas do teatro, do cinema e do romance-folhetim	73
2.2.2 O melodrama no teatro	75
2.2.3 O melodrama clássico no teatro	77
2.2.4 O melodrama diversificado no teatro	83
2.2.5 Presença da linguagem cinematográfica integrada à linguagem do melodrama	86
2.2.6 O melodrama no cinema latino-americano e suas relações com a telenovela brasileira	88
2.2.7 O melodrama no romance-folhetim nas telenovelas	103
2.3.1 O vilão no romance-folhetim e suas relações com a telenovela brasileira	107

CAPÍTULO III

O Estilo de Sílvio Abreu, Aguinaldo Silva e Gilberto Braga e Suas Diferentes Concepções de Vilania na Ficção Televisiva

3.1 Noções teóricas de apoio para reflexões

- 3.1.2 A noção de estilo segundo Mikhail Bakhtin e possíveis apropriações para os autores de ficção televisiva_____ 111
- 3.1.3 Personagens monofônicos e polifônicos nas telenovelas_____ 115
- 3.1.4 Noções de cronotopo, segundo Bakhtin, e adaptadas para a narrativa da ficção televisiva_____ 119

3.2 Sílvio de Abreu: a vilania no cotidiano da vida paulistana em *Passione*

- 3.2.1 Perfil do autor Sílvio de Abreu_____ 124
- 3.2.2 Sílvio de Abreu e seu estilo no processo teledramatúrgico de criação_____ 126
- 3.2.3 O estilo de Sílvio Abreu: a construção da vilania dos personagens Clara e Fred de *Passione*_____ 129
- 3.2.4 As motivações de vilania da personagem Clara_____ 133
- 3.2.5 O monologismo de Clara_____ 134
- 3.2.6 A passagem monofônica de Clara para a polifonia_____ 135
- 3.2.7 Por que Clara se tornou vilã?_____ 136
- 3.2.8 As motivações de vilania do personagem Fred_____ 138
- 3.2.9 Por que Fred se tornou vilão?_____ 141
- 3.2.10 O cronotopo na narrativa de *Passione*_____ 143

3.3 Aguinaldo Silva: a vilania da ascensão social da periferia em *Senhora do destino*

- 3.3.1 Perfil do autor Aguinaldo Silva_____ 146
- 3.3.2 Aguinaldo Silva, seu estilo em outras telenovelas e na criação da vilania em *Senhora do destino*_____ 148
- 3.3.3 Aguinaldo Silva: a construção da vilania da personagem Nazaré Tedesco de *Senhora do destino*_____ 151
- 3.3.4 As motivações de vilania da personagem Nazaré Tedesco_____ 154
- 3.3.5 Por que Nazaré Tedesco se tornou vilã?_____ 155

3.4	Gilberto Braga: a vilania nas classes médias da zona sul carioca em Celebridade	
3.4.1	Perfil do autor Gilberto Braga_____	159
3.4.2	Gilberto Braga e seu estilo teledramatúrgico em outras telenovelas e na criação de <i>Celebridade</i> _____	160
3.4.3	As motivações da vilania da personagem Laura Prudente da Costa_____	164
3.4.4	Por que Laura se tornou vilã?_____	169
	168	
3.4.5	As motivações de vilania do personagem Renato Mendes_____	174
3.4.6	Por que Renato Mendes se tornou vilão?_____	176
3.4.7	Notas ao capítulo III_____	252
	Conclusão _____	179
	Fontes de pesquisa _____	191
	Anexos _____	201

Introdução

Esta pesquisa concentra-se no estudo dos estilos dos autores e nas noções de personagens-vilões de ficção televisiva presentes nas telenovelas exibidas pela tevê Globo na primeira década do século XXI, especificamente no horário das 21 horas, e suas relações com o cotidiano do brasileiro desta época, marcado por transformações radicais desencadeadoras de conflitos sociais, corrupção política, crises em relacionamentos, problemas econômicos e políticos, emergência e rebaixamento de classes sociais, surgimento de novos segmentos urbanos, dentre outras questões sociais.

Para a realização deste trabalho, foram selecionadas obras teledramatúrgicas com o tema da construção da vilania, observando os principais personagens destas obras, a fim de analisar o estilo de cada autor e o processo de composição da estrutura narrativa utilizada para a abordagem e caracterização desses conflitos e transformações. No processo de criação de suas telenovelas, os autores estudados apresentam vilões significativos, o que tornou viável a realização de uma análise das motivações dos tipos de vilanias correspondentes ao que poderia ser encontrado na vida urbana das metrópoles brasileiras do período delimitado. O percurso resultou na seleção das obras: *Passione*, (2010/11¹), escrita por Sílvio de Abreu; *Celebridade*, (2003/04), escrita por Gilberto Braga, e *Senhora do destino*, (2004/05), escrita por Aguinaldo Silva, exibidas no período e horário delimitados, na Rede Globo².

A escolha do tema se deu a partir de uma entrevista concedida pelo autor desta tese ao jornal *Agora São Paulo Show TV* acerca da construção de vilões anteriores à personagem-vilã Flora, da telenovela *A favorita*, (2008/09), e em outras telenovelas. Na ocasião, o repórter indagou de quais outros personagens Flora teria “herdado” maldades³.

À época da entrevista, observamos que não havia, ainda, uma bibliografia específica sobre o ‘estilo de autores de telenovela’: sobre o tema, encontramos apenas uma dissertação de mestrado, intitulada *O papel social do vilão*, de Milton Soares de Souza⁴, que desenvolveu um estudo de recepção dos vilões de telenovelas, e o artigo *As telenovelas*

¹ Foi considerada a telenovela *Passione* para a pesquisa porque sua estréia aconteceu em 17 de Maio de 2010 e terminou no dia 15 de Janeiro de 2011.

² Anexos, ficha técnica das telenovelas, *Passione*, *Celebridade* e *Senhora do destino*.

³ Entrevista concedida ao *Agora São Paulo, Show TV*, em 25 de outubro de 2008.

⁴ Milton Soares Souza, 1996. Dissertação de mestrado

brasileiras: heróis e vilões, da pesquisadora Maria de Lourdes Motter⁵, sobre heróis e vilões, em que a autora apresenta uma análise do grau de protagonismo das duas categorias de personagens. Embora a bibliografia acerca da vilania em telenovelas fosse escassa, localizamos muitos estudos sobre vilões em obras literárias de ficção brasileira, dentre as quais se encontra a pesquisa pioneira sobre ficção literária, desenvolvida por Gilberto Freyre⁶ em *Heróis e vilões no romance brasileiro*, que traz uma análise dos tipos sócio-antropológicos no romance brasileiro, heróis e vilões.

Não descobrimos pesquisas detalhadas sobre estilo e motivações de vilania dos personagens no cinema e no teatro brasileiro. Em bibliografias sobre telenovelas, não encontramos, até o momento, nenhuma obra que trouxesse informações específicas sobre as transformações, estilo do autor e de seu processo de construção da vilania dos personagens. E foi esta constatação que motivou a presente investigação acerca do estilo e os conceitos de personagens monológicos e polifônicos, de acordo com a teoria sobre construção de personagens para romances de Mikhail Bakhtin que visa, assim, a adquirir conhecimentos e apoio para reflexões sobre os reais motivos da construção da vilania presentes nos três dos autores mais representativos da teledramaturgia brasileira no período delimitado.

Questionamos, nesta pesquisa, se tais autores, ao criarem e estabelecerem as características físicas, psíquicas e morais de seus vilões, dialogaram com vilões de outras telenovelas, ou ainda, do cinema, do teatro ou da literatura, e observamos que as temáticas e motivações preferidas pelos autores nas suas telenovelas retomavam acontecimentos de jornais e outras mídias da atualidade. Já os conflitos apresentados na narrativa se repetiam com frequência e os autores escolhiam um personagem ou uma dupla de vilões para comunicar suas mensagens e expor suas visões de mundo – o seu próprio e o dos telespectadores.

Constatamos que, ao criarem seus vilões, os autores das telenovelas estudadas se basearam em fatos da vida em sociedade, havendo profundo vínculo entre os acontecimentos retratados e as cenas exibidas nas telenovelas, que abordavam o cotidiano das pessoas. Há uma tendência a imitar o melodrama para se construir estereótipos e dicotomias do bem e do mal, por exemplo. As obras selecionadas para estudo situam-se no tempo social correspondente ao dos fatos vividos na realidade e foram divulgados pela mídia jornalística e

⁵ Maria Lourdes Motter, p. 64-74 (b).

⁶ Gilberto Freyre, 1979.

outras redes sociais, embora estas últimas não fizessem parte diretamente de nossas pesquisas. Certamente este segmento será objeto de futuros projetos que complementarão estes estudos concentrados como coesão reflexiva, neste momento, no processo de construção de elementos que fazem parte das linguagens da narrativa das telenovelas, especificamente no caso dos personagens-vilões e seus significados sociais, a partir da construção e criação dos autores selecionados para a realização desta pesquisa.

Por esse motivo, na análise do percurso dos personagens destacaram-se as obras dos autores Sílvio de Abreu, Aguinaldo Silva e Gilberto Braga, e nos permitiram compreender que a vilania não é somente destinada a representar os personagens de classes sociais menos favorecidas ou, ao contrário, de classes privilegiadas. Para esses autores, a vilania está presente no ser humano de qualquer classe social. Há uma grande influência do modo de construção melodramática no modo como ocorria nos filmes e na concepção de seus diretores sobre os personagens de outros veículos de comunicação destinados ao entretenimento popular como no teatro, no cinema e no romance-folhetim.

Para nós, foi necessário estudar a origem do vilão e seu processo de transformação desde a Idade Média para compreender como o gênero do melodrama influenciou os autores na criação da vilania na telenovela. Os três autores em análise têm como uma das características de estilo apresentar em suas narrativas problemas sociais universais da vida urbana, como, por exemplo, de São Paulo, do Rio de Janeiro e de outras diversas cidades onde se desenrolaram suas tramas. A apresentação desses problemas e conflitos entre classes sociais nas tramas e a construção da vilania variaram de acordo com o estilo de cada um dos autores estudados.

Um dos problemas encontrados para se fazer a investigação sobre os estilos dos autores e as noções de personagens polifônicos e monológicos, foi a hipótese de que os autores de telenovelas seguiam uma tendência de mercado e que, por isso, havia, em suas narrativas, personagens semelhantes aos de outras tramas, sendo o lugar social em que estes se inseriam sempre o mesmo, assim como sua motivação em busca do posicionamento social. Acreditávamos que não havia um estilo peculiar de autoria em uma obra teledramatúrgica. O estilo era compreendido, em um primeiro momento, como algo subjetivo da consciência do autor. Ou, então, o estilo aparecia somente na relação estabelecida pelo autor com o meio ao qual pertence. Portanto, foram elaboradas algumas hipóteses com o intuito de buscar solucionar este problema de pesquisa.

Dentre as hipóteses presentes na pesquisa empírica, destacamos estas: o autor de telenovela, ainda que trabalhe em equipe, constrói um estilo próprio para criar seus vilões e suas motivações, de acordo com o contexto histórico e social em que está inserido. A criação do personagem-vilão e de suas motivações tem origem na visão de mundo do autor e é absorvida pela equipe que ele dirige, como ocorre com o diretor de um filme. Para o autor, o vilão, atuando individualmente ou em dupla, representa situações da sociedade que lhe é contemporânea. A preferência por um vilão ou uma dupla de vilões depende do estilo de cada autor e, nas narrativas contemporâneas de telenovelas, é um simulacro da sociedade, pois esta “determina” que se deva viver de forma compartilhada.

Já as motivações para as diferentes situações de vilanias correspondem ao tempo e espaço em que as telenovelas são exibidas, e as características físicas dos vilões estão diretamente relacionadas a essas circunstâncias, sofrendo variações de acordo com a época e o espaço. Existe um padrão de expectativa no hábito de consumir a telenovela por parte do espectador, que a assiste e acompanha as narrativas. As mudanças de hábitos não podem ser efetuadas de modo radical e imediato, pois isso causaria uma ruptura nos padrões pré-estabelecidos dos estilos dos autores e padrões sociais pré-concebidos. As motivações de vilania levam o autor de telenovela a atribuir a seus personagens características bem próximas às das pessoas da "vida real" e de suas regras de conduta padronizadas. Os estilos mais representativos dos autores sempre retornam em suas criações, sendo fortes elementos para agradar mais ao espectador, não podendo contrariar as regras de conduta moral da época em que a narrativa se dá. Esse retorno se dá na medida em que determinadas construções de um autor apresentam elementos semelhantes a outras construções de vilania em outras obras do mesmo autor. Por essa razão, algumas telenovelas despertam mais o interesse do público, por corresponderem ao modo deste de compreender a vida social de sua época ou de um momento específico.

A construção epistemológica utilizada para a realização desta pesquisa foi o resultado do percurso de quatro anos de estudo para o doutorado, em que pesquisamos obras de diferentes autores teledramatúrgicos brasileiros e os estudos de pesquisadores do campo da Comunicação, principalmente os deste período, visando a demonstrar que a construção da vilania nos principais personagens-vilões depende do estilo de cada autor e de sua visão de mundo, que é onde tem início. Desta forma, nossa pesquisa concentra-se na seleção de dados e de uma metodologia baseada na forma com que esses autores compreendem o mundo. Esses textos tornaram-se fontes de pesquisa. Utilizamos o método hipotético-dedutivo, que, segundo

Cruz e Ribeiro, inicia-se pela percepção de uma lacuna nos conhecimentos e pelo processo de inferência dedutiva, que testa a predição da ocorrência de fenômenos abrangidos pelas hipóteses (Cruz: 2003:35). Optamos por utilizar também o método qualitativo justificável, por ser, segundo Richardson, uma forma adequada para entender a natureza de um fenômeno social (Richardson:1985).

Observamos que o personagem-vilão é um elemento da organização do conjunto de outros elementos pertencentes ao estilo de narrativa teledramatúrgica de cada autor e, não, um elemento isolado. Por esse motivo, a pesquisa concentra-se no percurso e no processo de construção das motivações de vilania em obras dos principais autores da teledramaturgia brasileira. A pesquisa teórica está fundamentada na leitura de obras de Mikhail Bakhtin sobre as relações dialógicas na Comunicação e, principalmente, sobre as noções de personagem de ficção monofônico, polifônico e a noção de estilo.

Foram desenvolvidos, igualmente, estudos sobre aspectos históricos da televisão e a estrutura da telenovela como um produto que tem origem no gênero do melodrama, o que nos permitiu relacionar características da construção de personagens vilões com outros apoios teóricos indispensáveis, traçando um histórico das formas de construção do melodrama em diferentes épocas e nos meios de comunicação como o folhetim, o teatro e o cinema. Apresentamos, também, o contexto social brasileiro da época em que as telenovelas foram exibidas e sua relação com os tipos de vilania característicos dos personagens-vilões elaborados pelos respectivos autores.

Assim, o presente trabalho se divide em três capítulos:

No primeiro, intitulado *Ficção, cotidiano e vida real na telenovela brasileira*, nosso objeto de estudo começa a ser definido a partir do estudo sobre o veículo de comunicação de grande penetração nacional: a televisão, que possui, dentre tantos gêneros, a telenovela. Apresentamos parte do contexto histórico da televisão no Brasil, desde Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, que foi o responsável por implantar o veículo de comunicação de massa com a finalidade de atrair o público de diferentes regiões do Brasil, para o que contribuíram profissionais de diferentes áreas de conhecimento e o diálogo com outras mídias, construindo a linguagem televisiva. Empresários começaram a investir na

televisão após a sua inauguração e, assim, nas décadas de 1950 e 60, novas emissoras surgiram, tais como: tevês Record e Paulista, em São Paulo, e a Continental e a Globo no Rio de Janeiro.

Os televisores passaram, então, a ser produzidos em grande escala. Para acompanhar a programação com uma maior qualidade de imagem, o público começa a instalar antenas nos televisores. A linguagem televisiva seria de fácil compreensão, facilitando o acesso do público ao conteúdo veiculado e à significação das mensagens. Consideramos que a televisão tenha se tornado um veículo de expressão artística mais popular e que, de sua inauguração até hoje, gerou polêmica nos mais variados meios sociais, culturais e socioeconômicos. Para refletir sobre essas questões, nos fundamentamos nos pensamentos dos teóricos Jésus Martin-Barbero, Marshal McLuhan, Pierre Bourdieu, Edgard Morin, dentre outros.

Desse modo, buscamos compreender as implicações do gênero de telenovela na televisão brasileira, as possíveis relações entre a ficção e a vida real e as interrelações dos diferentes mundos, o real e o imaginário, que são retratados numa trama teledramatúrgica, bem como as motivações da telenovela para ser um subcampo legitimado e importante no contexto da programação televisiva.

Referimo-nos às múltiplas linguagens que são incorporadas pelo gênero telenovela e, com isso, os autores se comunicam através de suas narrativas temáticas bem próximas à realidade cotidiana do telespectador, como a paternidade desconhecida, a doação de órgãos, os modos de viver de um povo, as doenças infectocontagiosas, os ricos gananciosos e os pobres em busca da ascensão social, dentre outras. Explicamos como o público interfere nas tramas das telenovelas brasileiras quando estas não estão de acordo com os seus interesses, identificações, criações de personagens, expectativas, cenários, interpretação dos atores e outros elementos componentes.

Tratamos do conceito de obra aberta sob o ponto de vista de Umberto Eco e o relacionamos com uma obra teledramatúrgica quando é exibida e sofre alterações à medida que os capítulos são apresentados ao público. As relações do cotidiano real passaram a ser um

reflexo para a construção de narrativas e personagens de telenovelas. As especificações dos cotidianos ficcionais referentes ao ritmo e a dinamicidade das tramas na primeira semana de exibição de uma telenovela foi objeto e reflexão. Num primeiro momento, o ritmo e a agilidade para o público telespectador e para os comentaristas e críticos de telenovelas estavam relacionados somente com o processo de criação dos autores.

Num segundo momento, o da construção das narrativas televisivas, o ritmo e a agilidade das ações e as resoluções dos conflitos dos personagens estavam relacionados à edição de imagens e sugestões das mídias e do público. Sendo assim, compreendemos o processo de construção diário e as motivações da dinamicidade, do ritmo e da agilidade das cenas na primeira semana de exibição de uma telenovela. Ou seja, compreendemos de que modo é construído o cotidiano ficcional na telenovela e qual a sua importância para o desenvolvimento das resoluções dos conflitos e das ações dos personagens.

Distinguimos algumas tramas contemporâneas de telenovelas que fizeram parte da memória coletiva do telespectador, narrativas cuja construção teve como base a realidade, o que facilitou uma identificação maior por parte do público, sendo que a reação da sociedade determinou o sucesso de cada uma.

Neste capítulo, portanto, compreendemos as relações do cotidiano real com a construção do cotidiano ficcional da telenovela, identificando as ações que fazem com que o cotidiano da telenovela seja diferente do cotidiano do mundo real.

No segundo capítulo, *A estrutura da telenovela brasileira e o melodrama*, apresentamos as partes componentes da telenovela, que dependem dos profissionais que participam do processo de criação, produção, cenários, figurinos, dentre outros fatores que a constituem. No processo de elaboração e criação de um roteiro teledramatúrgico, são determinados o formato da narrativa, as visões de mundo dos autores e dos seus colaboradores.

Compreendemos a importância da escolha da trama principal e das tramas paralelas. Estas últimas têm sempre um grande número de personagens, muitos dos quais pertencem às camadas mais baixas da população e aspiram ascender à classe média. A maior parte das telenovelas é concebida com formas e conteúdos folhetinescos que têm como base o espaço social correspondente ao período histórico em que as tramas são exibidas.

Consideramos os procedimentos narrativos utilizados para entender os estigmas de bondade e maldade nos personagens de telenovelas. Apresentamos possibilidades de significação do termo 'vilão' desde sua origem, que se deu na Idade Média, na sociedade feudal, em que o personagem-vilão estava diretamente ligado a um determinado tipo de exploração de terra, sendo, por exemplo, membro de um sistema de produção situado no campo.

Os pontos de vista de diversas correntes teóricas e de seus autores sobre a construção do personagem-vilão em diferentes matrizes levou-nos a refletir sobre o objeto de estudo sob outra perspectiva de construção. Descrevemos elementos de compreensão do melodrama, que começou a se desenvolver no século XVIII, e de suas formas de manifestação artística no teatro, no cinema e no romance-folhetim. Em cada uma dessas manifestações, apresentamos a forma como o melodrama foi representado. No teatro, o melodrama é identificado de três modos: o melodrama clássico, o romântico e o diversificado.

O gênero, que influenciou diversas outras formas de arte, como a pintura, os quadrinhos e a música, teve seu início no teatro francês, de acordo com a maioria dos autores por nós estudados. As peças teatrais eram consideradas não muito naturais, pois traziam uma dramaticidade de personagens com apelo fácil e que não soava espontâneo aos olhos do espectador. Por meio dos conceitos das três formas de melodrama já mencionadas, foi possível identificar a tendência e a preferência dos dramaturgos por determinados tipos de temática e os objetos de desejo utilizados pelos mesmos em seus espetáculos teatrais mais populares.

Já no cinema, o melodrama apresenta narrativas que permitiram ao público projetar situações que jamais imaginaria viver no seu mundo real. As características melodramáticas de construções cinematográficas eram mudadas de acordo com o

desenvolvimento da sociedade e os filmes passaram a reproduzir o que estava acontecendo na época de sua exibição. Isso pôde ser percebido em filmes latino-americanos, em que havia uma preferência pela abordagem de questões sociais, tais como: a posição da mulher na sociedade; a vinculação da figura da mãe e de seus valores à imagem da Virgem Maria; as renúncias de uma mãe em prol de seu filho; diante da morte de uma mãe, uma irmã que assume a posição de mãe; o incesto, dentre outras temáticas, que permitiram que o cinema latino-americano produzisse filmes em grande escala e com conteúdos melodramáticos diversificados. Tais temáticas eram representações retiradas do universo dos espectadores, de seus comportamentos, condutas e, até mesmo, de ditados populares. Abordamos, também, a importância da música e dos estilos que estavam presentes em diversas produções cinematográficas, destacando a utilização e relevância da música brasileira em algumas produções do cinema-latino-americano.

No romance-folhetim, o melodrama encontrou um terreno fértil na América Latina. Foi um bom negócio para os empresários livreiros, cujas temáticas traziam relatos de dramas reais, aventuras, costumes e valores, crítica social, crimes hediondos, grupos familiares e outras. Foi possível conhecer melhor as relações do romance-folhetim com a telenovela e as temáticas diversificadas do melodrama e a época em que o Brasil passou a consumir os romances-folhetins franceses, o que ocorreu a partir de 1917.

Em suma, nesse capítulo demonstramos as relações e as implicações do melodrama no teatro, no cinema e no romance-folhetim e, a partir disso, seus envolvimento nas telenovelas brasileiras.

O terceiro capítulo, intitulado *O estilo de Sílvia de Abreu, Aguinaldo Silva e Gilberto Braga e suas diferentes concepções de vilania na ficção televisiva*, tem início com a introdução de noções teóricas de apoio para reflexões sobre elementos que auxiliaram na construção de linguagens nas obras dos autores. Como base, escolhemos alguns conceitos de Mikhail Bakhtin, como o de estilo, de polifonia e de monofonia na construção dos personagens vilões das telenovelas das 21 horas da tevê Globo na década de 2000 a 2010. Apresentamos os elementos constitutivos das tipologias, sentimentos e sensações que motivaram as ações dos personagens-vilões Clara e Fred, de *Passione*, (2010/11), Nazaré Tedesco, de *Senhora do destino*, (2004/05), e Laura e Renato Mendes, de *Celebridade*,

(2003/04). Esses vilões e seus modos de vilania variam de acordo com o estilo de cada autor de telenovela selecionado para comprovação dos objetivos desta tese.

Fazendo uma análise da trajetória de vida e da formação cultural dos autores Sílvio de Abreu, Aguinaldo Silva e Gilberto Braga, foi possível compreender o sentido produzido na construção do tipo de ação dos seus personagens e o que estes deveriam comunicar ao público. Os autores apresentaram, em suas criações de vilania, uma forma particular de conduzir as ações, o que só foi possível como decorrência do estilo de cada um deles ao escreverem suas tramas teledramatúrgicas.

O estilo é um dos modos como o autor se expressa literalmente para escrever determinado tipo de texto. Os modos de escrever variam de autor para autor, de acordo com sua época, localidade, crenças e ideologias. Por este motivo, escolhem os gêneros que apresentam vários estilos, que estão presentes na comédia, no drama, no suspense, no crime seguido de mistério, dentre outros. O estilo está ligado à originalidade de cada autor, mas absorve em seu universo particular a coletividade em que este se insere. Está no estilo o conceito para se perceber e compreender as diversas maneiras de um autor se comunicar com o seu público. O estilo não está somente no processo criativo do autor, mas em suas relações com vivências e acontecimentos informados em outros veículos de comunicação, que ele apreende em revistas diárias, jornais, sites, blogs etc. Através do conceito de estilo, foi possível identificar e compreender as preferências dos autores de telenovelas quando construíram seus personagens-vilões e suas motivações de vilania para atingir seus objetivos, percurso que reitera a ambição, a inveja, a busca pelo poder e o dinheiro, a posição e o reconhecimento social, o relacionamento amoroso, dentre outros.

Aplicando as noções de cronotopo nas tramas, foi possível compreender melhor o desenvolvimento dos personagens dos autores. Por essas noções de conceitos, podemos dizer que o tempo e o espaço significativos na elaboração dos personagens em uma estrutura narrativa de telenovela são o que conduz toda a trama. É por meio das categorias temporais que os personagens são construídos e transportados para um novo tempo de ação e espaço.

Os autores conservaram, em suas criações, o caráter monológico, quando concentraram as múltiplas vozes culturais, ideológicas e de suas trajetórias de vida para conceberem suas criações. Os personagens de uma narrativa apresentaram as características e posições ideológicas dos autores. Todo personagem, ao ser concebido, tem elementos de monologismo. Os autores estudados colocaram e imprimiram, na criação de seus personagens, suas visões de mundo, suas ideologias dominantes, e as dos próprios autores da obra. Os personagens no plano monológico expressaram a voz do autor e foram objetos da autoconsciência deles. Com o apoio da teoria bakhtiniana de personagem monológico, foi possível conhecer o fato de que os autores não vêem seus personagens como sendo sujeitos capazes de falar e de responder por si mesmos.

Noutra perspectiva, saberemos quais dos três autores construíram os seus personagens-vilões de acordo com o conceito de polifonia, no qual cada personagem funciona como um ser autônomo que expõe suas ideias e concepções de mundo. Para esse personagem, pouco importa que estas coincidam ou não com as vontades e ideologia próprias do autor da obra. No modo polifônico dos vilões apresentados pelos três autores pesquisados, houve tentativas dos personagens-vilões de apresentar voz própria e expressar seus pensamentos de tal modo que fugiram às expectativas dos autores, mas foram preservadas as características da estrutura monofônica própria do melodrama. Na polifonia, os personagens mantêm a autoconsciência e são definidos numa completa interação, formando uma multiplicidade de vozes e consciências com a sociedade e com o autor. Na análise dos vilões dos autores, percebemos quais foram os momentos de transição ou de passagem monológica dos personagens para o modo polifônico e quando voltaram ao monologismo.

No estilo do autor Sílvio de Abreu, constatamos suas formas de retratar a vilania no cotidiano da vida paulistana em *Passione*, (2010/11). As representações do estilo de vilania sob o ponto de vista de Aguinaldo Silva têm, como traços característicos de sua obra, o desejo de ascensão social por parte dos habitantes de periferia. Podemos constatar esses mesmos elementos em *Senhora do destino*, (2004/05). O glamour, a sofisticação e o luxo fazem parte do estilo de Gilberto Braga, quando as construções de vilania dos seus personagens pertencem às classes médias da zona sul do Rio de Janeiro em *Celebridade* (2003/04).

Em suma, neste capítulo, demonstramos quais foram as motivações dos personagens-vilões e de que forma os autores de telenovela construíram o desenvolvimento e o comportamento desses personagens nas suas respectivas tramas teledramatúrgicas. Compreendemos, também, através do estilo dos autores Sílvio de Abreu, Aguinaldo Silva e Gilberto Braga, os elementos que estes utilizaram em suas narrativas, que, muitas vezes, são repetitivas e lembram outras concepções de criações e de personagens de diferentes tempos e espaços ficcionais.

Finalmente, nos anexos, incluímos dados e informações que contribuíram para a realização da pesquisa de modo geral, como, por exemplo, a ficha técnica das telenovelas, e outros complementos que ajudam a esclarecer a demonstração dos objetivos. A título de ilustração, elaboramos um gráfico com uma pesquisa complementar empírica, pessoal e paralela, referente às motivações de vilania nas telenovelas exibidas entre 1964 e 2008. Foram levantadas, em quarenta e oito telenovelas, sete motivações de vilania nos personagens-vilões, tais como: ambição, inveja, vingança, ascensão, status social e outras.

CAPITULO I

FICÇÃO, COTIDIANO E VIDA REAL NA TELENÓVELA BRASILEIRA

*Os gêneros existem numa diversidade tão
grande que muitas vezes se torna complicado
estudá-los enquanto categorias,*

Mikhail Bakhtin

1.1 - A televisão e suas relações com a telenovela brasileira

O estudo das informações sobre a televisão, um dos veículos de comunicação com maior repercussão e alcance junto ao público, foi muito importante. Optamos por não trazer todo o contexto histórico da televisão desde o seu surgimento, preferimos trazer alguns dados do primeiro empresário, de quando foi inaugurada a televisão no Brasil e das emissoras abertas após sua inauguração. Por isso, apresentamos, resumidamente, o contexto histórico da tevê no Brasil. O objetivo deste resumo é trazer um exemplo intencionalmente simplificado. Para fundamentar a televisão e compreender este veículo de comunicação, foi preciso recorrer a diversos cientistas sociais. Justificamos a utilização da televisão nesta pesquisa porque a telenovela é um gênero que está inserido na grade da programação televisiva.

A televisão surgiu no Brasil por meio de Francisco de Assis Chateaubriand e Bandeira de Melo, proprietário da empresa de comunicação *Diários Associados*, que inaugura a tevê Tupi no dia 18 de setembro de 1950, em São Paulo. Foram importados e distribuídos duzentos aparelhos de televisão pela cidade com o objetivo de atrair o interesse do público, sendo que a maior parte da população paulista não possuía aparelhos em suas residências. As primeiras exhibições de programação aconteceram das 18h às 23h. Vários profissionais de diferentes áreas técnicas iniciaram a produção de tevê no Brasil, vindos do rádio, do jornal e do teatro. A televisão era uma novidade cara e os investimentos demandados não compensavam em relação ao retorno, o que não inibiu os empresários, que abriram outros canais de comunicação.

Em 1952, nascia a Tevê Paulista, Canal 5, em São Paulo, a segunda emissora da Capital. Suas instalações eram precárias e a sede funcionava num bairro residencial, na Rua da Consolação. No período de 1952 a 1960, nasciam também a tevê Record, em São Paulo, e as tevês Continental e Rio, no Rio de Janeiro, entre outras. Nesta época, havia, no país, dez emissoras atuando em plena atividade. Em 1961, existiam aproximadamente novecentos e oitenta mil televisores no país. A chegada do videoteipe (VT) foi um dos acontecimentos mais importantes dos anos 60 para a televisão, permitindo a gravação e distribuição de programas para outras localidades brasileiras. Nessa fase, os televisores já eram produzidos em série e em grande escala. Nas grandes cidades do interior, os habitantes passaram a instalar antenas

em suas residências para captar melhor a imagem. O comércio, como estratégia para incremento das vendas, abriu uma linha de crédito para financiamento de aparelhos⁷.

Foi o Estado que propiciou uma estrutura para a comunicação televisiva. A transmissão passou a ser domiciliar, ininterrupta e aparentemente gratuita. A televisão aberta é patrocinada pelas empresas que querem anunciar seus produtos na grade da programação. Percebemos a imagem sendo transportada de um lado para o outro por apresentar conteúdos de vários pontos de vista. Ela demonstra ter mais credibilidade do que outras mídias de comunicação. A linguagem de um canal de televisão aberto objetiva trazer uma significação de fácil compreensão para o público, para que este tenha maior acesso ao conteúdo da mensagem que está sendo veiculada nos programas. Com distintos graus de participação do público, os programas da televisão apresentam credibilidade, legibilidade e contribuem levando a informação vista de vários ângulos, noticiando os fatos de diferentes formas.

A televisão, segundo Arlindo Machado, é o meio hegemônico por excelência da segunda metade do século XX. Várias correntes teóricas procuram estudar os modos de funcionamento das sociedades contemporâneas, que têm sido construídas com base na inserção desse meio nos sistemas políticos ou econômicos e na modelagem que ela produz nas formações sociais ou nos modos de subjetivação. Para Machado, a televisão permanece, desde a sua difusão massiva depois da Segunda Guerra Mundial, como sendo o mais desconhecido dos sistemas de expressão de nosso tempo. Muitos de nós criticamos a televisão sem saber exatamente do que estamos falando (Machado: 2000:16-17).

A televisão é um veículo de comunicação e faz parte da Indústria Cultural, sendo o veículo de expressão artística mais popular e, também, mais polêmico. Pesquisadores sociais estudam os mais variados gêneros de programas veiculados em sua programação, como, por exemplo, os programas de humor, de teledramaturgia, de jornalismo, de debates, dentre muitos outros programas, que pautam o dia-a-dia do público telespectador.

Seguindo essa perspectiva, podemos afirmar que a televisão é uma síntese do que acontece no contexto da Indústria Cultural, por abarcar outros meios de comunicação, sendo

⁷ Gilberto Galvão, p. 8-11.

uma indústria “autônoma”, que tem regras e normas definidas. Tomando como exemplo o conceito de Indústria Cultural e relacionado a televisão com essa Indústria, Theodor W. Adorno e Max Horkheimer dizem que a televisão faz parte da Indústria Cultural porque os conteúdos nela apresentados são compostos por elementos característicos do mundo industrial moderno. Exercendo um papel específico, ela é portadora da ideologia dominante por meio da qual procura dar sentido a todo o sistema, tendo se transformado em um poderoso instrumento, utilizado para conter o desenvolvimento da consciência das massas, impedindo a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de realizar julgamentos e decisões de forma “consciente”. A televisão utiliza a ociosidade do homem em suas formas mais diversas, no que se refere aos seus momentos de diversão e lazer, tornando-se um prolongamento até mesmo de seu trabalho, com a finalidade de mecanizar o mesmo. Tal mecanização provocada pela televisão conquistou tamanho poder sobre o homem durante o seu tempo livre e sobre sua sensação de felicidade, que administra todo o seu mundo social, criando “necessidades” aos consumidores, que devem “contentar-se” com o que lhe é oferecido, já que a tevê também fabrica e promove produtos para a distração, produtos esses que o homem muitas vezes não tem condições de adquirir, sendo obrigado a contentar-se com cópias e reproduções dos mesmos. Ainda assim, é o público quem “determina” o que quer ver na programação televisiva. A televisão organiza-se para o consumidor compreenda sua condição de mero consumidor, e as telenovelas podem ser um exemplo desse fato.

A televisão passou a ter enorme importância para o público brasileiro, sendo um dos veículos de comunicação de massa que causam mais polêmica. Apresentando em sua programação diversos gêneros de programas destinados aos públicos de classes socioeconômicas A, B, C, D e E, a televisão é, no Brasil, o veículo de comunicação de maior penetração, principalmente nas classes de menor poder aquisitivo. Alguns programas apresentam conteúdos de acordo com o seu público e horário. Observa-se nos canais abertos diversos gêneros televisuais, tais como: programas de culinária em que são ensinadas receitas acessíveis para o telespectador; programas de esportes que apresentam os esportes mais populares e, portanto, mais conhecidos pelo público; programas de vendas diretas de utensílios domésticos e outros bens duráveis a preços acessíveis; programas para quem gosta de cuidar do seu bicho de estimação; programas de entrevistas que abordam questões pessoais e a intimidade dos entrevistados, que podem ser políticos, artistas, escritores, jornalistas, entre outras personalidades midiáticas e celebridades; programas que discutem a sexualidade de casais, de jovens e do público da terceira idade; programas jornalísticos que expõem os

acontecimentos que ocorrem diariamente no cotidiano do público de diversas localidades do Brasil, e notícias internacionais, tais como, economia, política e entretenimento. As diferentes formas do diálogo surgem nos programas e em transmissões ao vivo; nas narrativas seriadas; entre outros (Lima:1990:159-207).

Os programas de auditório visam a entreter os públicos das mais diferentes formas, com jogos, brincadeiras, competições, testes de conhecimento e os mais variados conteúdos; programas simulam situações reais do público, os *realitys shows*; programas de violência trazem crimes que ocorreram na periferia das grandes e pequenas metrópoles e os que tiveram repercussão na mídia nacional e internacional. Entre todos, a teledramaturgia é um gênero que ocupa um espaço maior na televisão, porque apresenta mais audiência em relação aos outros gêneros de programas. Por fim, a programação da televisão atinge os mais variados tipos de público, de todas as classes sociais.

Segundo Marshall McLuhan, a imagem da televisão é mais do que o ícone, é uma extensão do sentido do tato. Ao defrontar-se com uma cultura letrada, esta torna mais densa a mistura dos sentidos, transformando as extensões fragmentadas e especializadas numa trama inconsútil da experiência. Tal transformação, de acordo com McLuhan, constitui-se em um “desastre” para a cultura letrada e especializada. A televisão turva muitas atitudes e procedimentos de estimulação e obscurece a eficácia das técnicas pedagógicas básicas e a importância do currículo (McLuhan: s/d: 376). Noutra perspectiva, McLuhan coloca que a televisão favorece muito mais a consciência a respeito do inconsciente do que as formas de apresentação e vendas agressivas no jornal, na revista, no cinema e no rádio (Idem: 257).

Não podemos quantificar os mais variados tipos de gêneros televisuais que surgem em decorrência da aceitação do público, mas, a partir da noção de gênero de discurso, segundo Mikhail Bakhtin, os gêneros chegam a ser inumeráveis, eles aparecem e desaparecem de acordo com o sabor dos tempos, alguns deles predominam mais num período do que em outro, ou mais numa região geográfica do que em outra, muitos deles subdividem-se em outros gêneros menores. Para Mikhail Bakhtin, os gêneros existem numa diversidade tão grande que muitas vezes se torna complicado estudá-los enquanto categorias. De fato, como colocar na mesma igualdade eventos audiovisuais tão distintos entre si, como uma narrativa de ficção seriada, a transmissão de uma partida de esporte ao vivo, um videoclipe e outras

formas musicais, o debate com os políticos, a missa ou o documentário uma aula de artesanato em um programa feminino, entre outros (Apud Machado:2000:70-72).

A televisão, através dos mais variados tipos de programas, pauta os assuntos que serão discutidos no dia-a-dia do público. Ela é coletiva, no sentido de ter programas destinados a todos os tipos de pessoas, ou seja, muitos programas são direcionados para a família. Através dos programas de televisão, as pessoas se identificam mais umas com as outras. Estamos vivenciando uma cultura midiática pois, a televisão, quando entra no cotidiano das pessoas, apresenta uma forte presença no seu mundo real.

Na televisão, as imagens de determinados programas apresentam conteúdos do aqui e do agora. As informações dos programas de televisão têm o sentido de atualidade. Ela fala diretamente com o público, como se fosse uma pessoa da sua intimidade. As tipologias de classificação dos programas são para falar diretamente com o público-alvo dos mesmos. As informações, na televisão, são mais detalhadas, por ser este um veículo que trabalha com planos e enquadramentos, às vezes fechado, para transmitir mais a informação com teor de verdade. A linguagem da televisão está sempre em constante movimento e traz uma significação para que o público possa entender melhor o conteúdo do que está sendo transmitido. Os programas com diálogo têm algumas modalidades diferentes, como o debate, a mesa redonda, e até os monólogos fazem uma interlocução com o espectador, que está assistindo e participando ativamente, dando opiniões por meio de cartas, e-mails ou telefone.

A televisão, a partir das mediações opera social e culturalmente. Segundo Jesús Martín-Barbero, as mudanças de oferta da propaganda apontam para uma descentralização e pluralização, parece apontar para um aprofundamento da estratificação social, pois a oferta diferenciada dos produtos de vídeo está ligada ao poder aquisitivo dos indivíduos. Na concepção de Martín-Barbero, é preciso mudar o mediacentrismo. As mediações na televisão ocupam três categorias: a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural. Na cotidianidade familiar, Martín-Barbero diz a família tem a televisão como unidade básica de audiência, por representar, para a maioria das pessoas, a situação primordial de reconhecimento. Para ele, não se pode entender a ferramenta específica que a televisão emprega para perguntar à família, sem interrogá-la diretamente, sobre seu cotidiano enquanto lugar social de um questionamento fundamental para os setores populares. A família foi, até

agora, incapaz de pensar a mediação social que constitui, sendo âmbito de conflitos e fortes tensões. A cotidianidade familiar é, como coloca Martín-Barbero, um dos poucos lugares onde os indivíduos se confrontam como pessoas e, ao mesmo tempo, encontram alguma possibilidade de manifestar suas ânsias e frustrações. A mediação que a cotidianidade cumpre na configuração da televisão não se limita ao que pode ser examinado no espaço da recepção, pois ela inscreve suas marcas no próprio discurso televisivo. Da família como espaço das relações estreitas e da proximidade. A televisão assume e fabrica os dispositivos fundamentais de simulações de contratos e a retórica do direto. A televisão recorre a dois intermediários fundamentais: um personagem retirado do espetáculo popular, como o animador, ator ou apresentador, e um certo *tom* coloquial que propicia o clima exigido. Essas pessoas são transmissoras de informações ou, melhor, elas representam a família convertendo-se em seu interlocutor. Na televisão, para Martín-Barbero, nada de rostos misteriosos ou encantadores demais. Para ele, os rostos da televisão serão próximos, amigáveis, nem fascinantes nem vulgares. O público tem que ter proximidade com os personagens e com os acontecimentos, isto é, tem que haver um discurso que familiariza tudo e torna mais “próximo” até o que houver de mais remoto e, assim, se faz incapaz de enfrentar os preconceitos mais “familiares”. Já a temporalidade social é o tempo medido; o outro, constituinte da cotidianidade, é um tempo repetitivo, começa e acaba para recomeçar, um tempo feito, não de unidade contáveis, mas, sim, de fragmentos.

Cada texto televisivo remete seu sentido ao cruzamento de gêneros e tempos. Como gênero, Martín-Barbero explica que os textos pertencem a uma família de textos que se replicam e reenviam uns aos outros nos diferentes horários do dia e da semana, o que percebemos na teledramaturgia e em outros programas. O tempo ocupado, cada texto remete a sequência horária daquilo que antecede e daquilo que o segue, ou aquilo que aparece no texto, nos outros dias, no mesmo horário. O tempo do seriado na televisão fala a língua do sistema produtivo, ou melhor, como coloca Martín-Barbero, é o da standardização, em que por traz dele também se podem ouvir outras linguagens: a do conto popular, a narrativa aventuresca, aquela serialidade é própria de uma estética em que o reconhecimento é fundamentado em uma parte importante do prazer e é, por consequência, norma de valores dos bens simbólicos. A série e os gêneros televisivos fazem, agora, a mediação entre o tempo do capital e o tempo da cotidianidade. Na Competência Cultural, o gênero é a unidade do conteúdo da comunicação de massa (Martín-Barbero o diz ao nível da ficção, mas não somente), e a demanda de mercados por parte do público, e do meio, aos produtores se faz ao nível do gênero. Os gêneros articulam narrativamente as serialidades, constituindo uma mediação

fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler e usos.

Noutra perspectiva, Martín-Barbero expõe que, na televisão, o espetáculo não se define pelos conteúdos senão pela sua eficácia visual. Para ele, não tem sentido analisar a TV apenas a partir do texto, do conteúdo falado, dos programas, entre outros (Apud Marcondes Filho:1988:41). A programação de alguns programas da televisão é criticada por diversos cientistas sociais. Alguns pensam que a televisão apresenta programas de conteúdos violentos. Leonard Kristal afirma que ninguém pode negar que a televisão é um meio violento. Os programas factuais, como noticiários e documentários, dão destaque à morte e à violência. Já os programas de entretenimento são carregados de mortes e lutas corporais (Kristal:1999:84).

Na concepção de Edgar Morin, a mídia televisiva apresenta, em sua programação, alguns elementos textuais, tais como (Salvat:1979:78):

- 1) a simpatia e o *happy end*, isto é, o final feliz; o espectador, tanto no cinema como na televisão, tende a identificar-se com o herói vitorioso e supõe de antemão que este ganhará;
- 2) a intercomunicação constante entre o informativo-real e o imaginário-novelesco: a aventura e a fantasia de algumas superproduções cinematográficas se misturam com os temas de amor e vida intimista, de modo que o imaginário é buscado no real e no real de seus traços imaginários;
- 3) a influência dos ídolos: sejam estrelas de cinema, campeões esportivos, príncipes ou *play boys*: para muitos se trata de modelos de comportamento que representam um estilo de vida baseado no bem-estar e na comodidade;
- 4) a violência aparece não só no setor novelesco imaginário, mas também na vida real, refletindo a maciça difusão das crônicas de acontecimentos.

Percebemos em Morin a noção de que a televisão fascina e amplia antigos horizontes, provocando o debate, o diálogo e discussões, gira em torno de suas vivências a partir dos conteúdos dos programas. Para Umberto Eco, a presença hoje maciça de seriados nos meios de comunicação de massa (pensemos, por exemplo, num gênero como a telenovela, a comédia de situação ou a saga da TV) nos obriga a refletir com uma certa atenção sobre todo problema central e paralelo da trama. Muitas vezes, queremos ver mais realidade na telenovela do que nos programas de jornalismo televisivo. Nessa perspectiva, Umberto Eco explica que a

ficção parece ser mais confortável do que a vida, tentamos ler a vida como se fosse uma obra de ficção; algumas dessas confusões, para Eco, são agradáveis e inocentes, algumas absolutamente necessárias, outras, assustadoras (Eco:1994:124).

Os produtores e proprietários de emissoras de televisão têm como objetivo tornar os programas mais fascinantes e populares e, com isso, prender o interesse do público para que este assista a sua programação. De acordo com Ciro Marcondes Filho, a principal característica dos produtos de televisão é que estes seduzem, fascinam e absorvem, não somente através do conteúdo, mas pelas histórias, notícias, emoções, magia. Isso se dá pela estrutura que são feitas seguindo um modelo que já está pré-estabelecido para a produção dos programas (Marcondes Filho:1988:40).

Alguns programas da televisão exploram a violência para se obter mais audiência. A violência, para Roland Barthes, nessa mitologia moderna, costuma vincular-se, como se isso fosse evidente, à espontaneidade e à afetividade; a violência, simbolizada aqui concretamente, depois verbalmente, pela “rua”, lugar da fala desenfreada, do contato livre, espaço contra-institucional, contra-parlamentar e contra-intelectual, oposição do imediato às trapaças possíveis de toda mediação; a violência é uma escritura, é a marca em seu gesto mais profundo (Barthes:1988:146-181). A violência na televisão, quando retratada de forma exacerbada, faz com que determinado programa desperte mais o interesse do público que gosta desse tipo de conteúdo. Segundo Pierre Bourdieu, a apresentação das notícias na televisão de maneira sensacionalista sempre foi algo interessante, como o sangue e o sexo, o drama e o crime, dentre outras temáticas. De acordo com Bourdieu, a televisão convida à dramatização, no duplo sentido: põe em cena, em imagens, um acontecimento, e exagera-lhe a importância, a gravidade e o caráter dramático são sempre trágicos. Para ele, em relação aos subúrbios, o que interessará são as rebeliões. Ele diz que se faz o mesmo trabalho com as palavras. Como por exemplo, a palavra "grandiloquente", palavra comum na concepção do autor, para o público não se “faz cair o queixo do burguês”, nem do “povo”. Ou seja, é preciso usar palavras extraordinárias, porque, de fato, paradoxalmente, o mundo da imagem é dominado também pelas palavras, porque essas fazem coisas, criam as fantasias, os medos, as fobias e, muitas vezes, são representações falsas quando envolvem as imagens (Bourdieu:1997:25-27).

A televisão é um meio de comunicação e têm elementos do pós-modernismo por desempenhar seu papel determinante na sociedade atual. Segundo Gianni Vattimo, a televisão

não torna a sociedade mais transparente e consciente de si. Ela reproduz os acontecimentos em tempo real. A televisão, acreditamos, é pós-moderna porque invade todos os âmbitos da vida das novas sociedades. Ela significa a ruptura com tudo aquilo que se havia estabelecido como forma universal, como os modelos ou padrões gerais em todos os campos e todas as sociedades se deveriam ajustar. Nesse viés, se coloca o pós-modernismo da televisão, significando o fim do sujeito, o fim da história, o fim das ideologias. Em seu lugar, predomina, se reproduz e se evidencia a existência da diferença, de ver as coisas em suas particularidades, por suas características e seus valores distintivos. Na televisão, predomina o particularismo, e não o universalismo que caracterizou a tevê moderna. Nesse sentido, o pós-modernismo da televisão representa toda uma nova etapa na vida do homem. Na televisão, a liberdade e o específico adquirem um novo valor na vida do público e da sociedade. Com isto, perde-se sentido a existência de uma história unitária privilegiada e ver o passado como o único conjunto de imagens, propõem-se novos pontos de vista. Por fim, de acordo com o pensamento de Vattimo, isso ocorre porque estamos vivendo no mundo da comunicação generalizada da sociedade do *mass media*, tem uma multiplicação de valores locais e particulares do público que assiste ou acompanha a programação da televisão (Vattimo:1991).

Em suma, a televisão tem como proposta incorporar a linguagem do diálogo porque é a forma para fascinar e atrair mais o espectador, para o que é necessário produzir programas que tragam conteúdos vivenciados na cotidianidade do mesmo. O estilo e os variados gêneros de programas produzidos pelas emissoras de televisão se dão por meio de um aparato técnico, da linguagem, das formas, entre outros. Utilizando um desses elementos, o espectador perceberá os seus hábitos e a cultura da sociedade na qual está inserido. A televisão entrou na vida do brasileiro como sendo um membro da família e se transformou em uma grande amiga do público porque a tevê tem sempre algo para contar a mais sobre as ações e reações da sociedade.

1.2 - Ficção e vida real cotidiana

Seguindo a linha de pensamento e concordando com a pesquisadora Maria I. V. de Lopes, em seu artigo científico *Telenovela como recurso comunicativo*, podemos afirmar que a telenovela brasileira apresenta vários recursos comunicativos para falar com a “nação brasileira”. A telenovela conquistou o reconhecimento público como produto estético e cultural, convertendo-se em figura central da cultura e da identidade do País. Ela pode ser

considerada como um dos fenômenos mais representativos da modernidade brasileira, por combinar o arcaico e o moderno, por fundir dispositivos narrativos anacrônicos e imaginários modernos e por ter a sua história fortemente marcada pela dialética, a nacionalidade e a midiaticização. A consolidação da telenovela como o gênero mais popular e lucrativo da televisão está fortemente vinculada a uma mudança de linguagem, realizada por autores brasileiros a partir do trabalho acumulado no rádio e no cinema. A oposição entre telenovelas “realistas”, críticas da realidade social, cultural e política do país, e telenovelas “sentimentais”, ou dramalhões feitos para fazer chorar, marcou o debate entre os profissionais da telenovela, assim como a literatura sobre o tema e a opinião da audiência. Para além dessa oposição, interessa marcar que embora a versão “sentimental” (também conhecida como “mexicana”), procure se manter distante do comentário social e político e não admita o humor, a versão nacional, apesar de incorporar comentários sobre assuntos contemporâneos, também se rege fortemente pelos cânones folhetinescos do gênero (Lopes:2009: 21-47).

De acordo com Lopes, falar de telenovela brasileira é falar de telenovelas da tevê Globo. Essas telenovelas têm um papel importante no processo de construção da teledramaturgia nacional. São elas, as principais responsáveis pela especificidade alcançada pela ficção brasileira. Essa peculiaridade é resultado de um conjunto de fatores que vão, desde o caráter técnico e industrial da produção, passando pelo seu nível estético e artístico e pela construção autoral do texto, os quais convergem no chamado Padrão Globo de Qualidade. Não temos dúvida de que a telenovela constitui um exemplo de narrativa que ultrapassou a dimensão do lazer e infiltra-se na rotina cotidiana da nação, construiu mecanismos de interatividade e uma dialética entre o tempo vivido e o tempo narrado e se configura como uma experiência comunicativa, cultural, estética e social. Como experiência comunicativa, ela aciona mecanismos de conversação, de compartilhamento e de participação imaginária.

Continuando a linha de raciocínio de Lopes, é possível dizer que os telespectadores se sentem participantes das telenovelas e mobilizam informações que circulam em torno de si no seu cotidiano. As relações do público com as telenovelas são mediadas por uma variedade de instituições, pesquisas de audiência, relações pessoais, contatos diretos com autores, além da imprensa e da mídia especializada e, mais recentemente, pela internet. A telenovela começa a ser comentada já durante o momento de sua exibição. Conversa-se sobre ela em casa, com o marido, a mãe, os filhos, a empregada, com os vizinhos, os amigos, no trabalho. Fala-se dela nas revistas especializadas em

comentários e fofocas sobre telenovelas, em colunas dos jornais diários, tanto os de prestígio como os populares, nas pesquisas de opinião feitas por institutos, nas cartas de leitores enviadas aos jornais e revistas, sendo acompanhada pelos programas de televisão e rádio, tanto em forma de reportagem e entrevistas com seus atores, como em programas de humor onde elas são satirizadas (Idem:2009:21-47).

A telenovela também aparece nas músicas dos CDs de trilhas sonoras compostas especialmente para sua trama, está presente em todo um circuito de *merchandising*, das roupas e joias usadas pelos atores aos objetos de decoração dos cenários, bebidas, carros, lojas e bancos que aparecem nas histórias. Está presente nos comerciais com os atores das telenovelas que estão no ar; as opiniões dos fãs são expressas em inúmeras listas de discussão, *posts* e *blogs*, dos autores e do público, e onde inúmeros dispositivos de interatividade ampliam e renovam os significados das telenovelas (Idem:2009:21-47).

Após demonstrar a importância da telenovela como sendo um ato comunicativo, mobilizando centenas de pessoas todos os dias ao assistirem as narrativas teledramatúrgicas, pudemos compreender alguns elementos sobre a função da teledramaturgia na programação televisiva, fizemos uma breve explanação da importância do cotidiano real e as suas relações para a construção do cotidiano criado na telenovela brasileira. Partimos de estudos sobre princípios da constituição do cotidiano na modernidade do século XIX, na qual era possível, por exemplo, observar os traços da vida urbana no croqui de costumes do pintor e ilustrador Constantin Guy, na visão de Charles Baudelaire, porque há, na vida trivial, na metamorfose diária das coisas exteriores, um movimento rápido que exige do autor uma igual velocidade de execução (Baudelaire:2010:85-87). Comparamos estes princípios de formação da vida urbana no cotidiano das cidades do século XIX e que permanecem em nossos dias e constatamos, portanto, como o ritmo ágil e a dinamicidade das narrativas sobre este mesmo cotidiano, na atualidade, foram construídos pelas telenovelas atuais. As pequenas coisas insignificantes passam a ter importância para a vida social das metrópoles em geral. Notamos, também dentro desses princípios, que existiam poucos estudos sobre o cotidiano na telenovela brasileira. Entre esses estudos, foram encontradas poucas pesquisas sobre os conceitos de construção do cotidiano. O estudo que trouxe mais elementos para se compreender a questão do cotidiano e seus desdobramentos no processo de criação foi o da pesquisadora Maria Lourdes Motter. A obra *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela* investigou as relações possíveis entre ficção e vida real, a transmissão e as inter-relações de

diferentes mundos: o real e o ficcional, principalmente quando perpassados pela noção de cotidianidade. A pesquisa é resultado de uma tese de livre-docência defendida na ECA – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, no ano de 2000. A estudiosa foi uma das poucas a desenvolver pesquisas desta natureza para o estudo da telenovela (Motter:1999).

A telenovela é um gênero televisivo e um campo legitimado. A partir desses ensinamentos, encontramos as razões da escolha do tema, centrado na função dos personagens-vilões deste cotidiano, hoje representados nas telenovelas, para realizarmos esta pesquisa. Procuramos entender o estilo dos autores e suas concepções sobre estes personagens. Pode ser considerado como um subcampo entre vários subgêneros narrados pela telenovela. A pesquisa sobre as temáticas do subcampo da telenovela torna-se importante porque faz refletir sobre o objeto proposto. Para Pierre Bourdieu, o que se percebe como sendo importante e interessante é o que pode ser reconhecido como importante e interessante pelos outros. Para ele, é aquilo que tem a possibilidade de fazer aparecer aquele que o produz como importante e interessante aos olhos dos outros (Bourdieu:1983:b).

Para se realizar qualquer tipo de pesquisa, independente do que se queira fazer, é necessário que o pesquisador se sinta motivado a buscar respostas para as suas inquietações, que podem ser pessoais ou profissionais, com relação ao objeto de estudo que se pretende estudar. Por isso, Jesús Martín-Barbero diz que a pesquisa tem que ser voltada para a nossa realidade (Martín-Barbero: 2001:46-59). De acordo com o autor, a telenovela está presente na nossa realidade social.

Desde suas origens, a telenovela se preocupou com o cotidiano, o que pode ser contado nos folhetins que surgiram na França em 1830. Segundo Marlyse Meyer, o folhetim já havia mostrado o poder da ficção de gerar novas formas de sociabilidade, instituindo valores e padrões de comportamento. Os heróis pareciam desprender-se das páginas impressas e adquirir autonomia, passando a fazer parte do cotidiano dos leitores. O público procurava, através de cartas, inferir no desfecho da história (Meyer :1996:231).

Mas, na atualidade, a telenovela brasileira é uma obra aberta, segundo o conceito de Umberto Eco, porque quando esta é exibida ao longo de alguns meses, vai sofrendo

alterações que vão sendo introduzidas pelos autores à medida que os capítulos são apresentados ao público. Nessa perspectiva, a telenovela, além de passível de várias interpretações, é alterável, no decorrer do cotidiano, na medida em que afeta a audiência e esta responde a seus efeitos, influenciando o autor no sentido de introduzir na trama elementos que lhe permitam adequá-la ao gosto do público, como, por exemplo, o desaparecimento de personagens, ajustes no rumo da trama principal ou na paralela, ampliação da narrativa etc. Para Eco, a obra aberta tem a capacidade de assumir estruturas imprevisíveis, caracterizando-se pelo convite a fazer a obra com o autor, sendo substancialmente exposta a uma série infinita de leituras, cada uma das quais levando a obra a reviver, segundo a perspectiva, o gosto, a execução pessoal daquele que se põe em contato com ela. Assim, a recepção é uma interação, que é medida de várias maneiras e não se resume ao momento da recepção, pois inclui também os efeitos posteriores (Eco:2008).

A telenovela brasileira utiliza-se de diversas linguagens para se comunicar com o receptor/telespectador, abordando em suas tramas diversos temas, que tratam de economia, política, saúde, drogas, corrupção nas empresas administrativas, relacionamentos afetivos de jovens e adultos, homossexualismo, paternidade desconhecida e adoção de filhos, adoção e doação de órgãos, eutanásia, preconceito social, os diversos modos de viver de um povo, a precariedade da educação, doenças infectocontagiosas, conflitos familiares na partilha dos bens e outras temáticas emergentes no cotidiano da programação teledramatúrgica do momento.

A telenovela está presente na vida de cada telespectador por meio de seus personagens, além do fato de que as histórias narradas têm proximidade com sua vida cotidiana. As músicas das trilhas sonoras são um fator determinante nas ações dramáticas, nas ações conduzem ao sentimentalismo e nas tensões e conflitos familiares. Quando uma telenovela termina, fica sempre a saudade e o desejo de rever suas tramas, suas músicas, seus personagens e outros tantos elementos. Muitas telenovelas foram inesquecíveis, como, por exemplo: *Irmãos coragem*, (1970/71), *Selva de pedra*, (1972/73), *O bem amado*, (1973), *Minha doce namorada*, (1971/72), *Gabriela*, (1975), *Laços de família*, (2000/01), *Guerra dos sexos* (1983/84), *Escrava Isaura*, (1976/77), *Dancin days*, (1978/79), *O clone* (2001/02), *Terra nostra*, (1999/00), dentre outras. Essas e outras tramas contemporâneas fazem parte da memória coletiva do telespectador, porque nelas sugerem o simultâneo e o que está presente e desenham as linhas os contornos do ser e do parecer, diz Maria de Lourdes Motter (Motter:2001:74-87).

Tomando como referência Maurice Halbwachs, também podemos dizer que a memória social está na estrutura coletiva dos saberes e a telenovela é um arquivo de saber individual, cuja conservação e recuperação se dá sob a forma de lembranças que dependem da memória do grupo. O autor fala de uma corrente de pensamento contínuo que retém só o que está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo (Apud Motter:2001:74-87). Estes traços de memória coletiva atuam sobre o público de telenovela e este discurso receptivo “interfere” nas narrativas junto ao autor/emissor por meio do envio de cartas e e-mails, reclamações em programas de rádio, de televisão e em revistas especializadas em televisão. Maria Lourdes Motter conta que as telenovelas remontam às narrativas orais, ao folhetim e às novelas radiofônicas, a telenovela brasileira participa dos mais de 50 anos de televisão no Brasil como um produto de *grife*, requintado, glamoroso e sem similares no gênero (Motter: 1999:41-50).

O público da telenovela brasileira “opina” nas narrativas dos autores e determina um padrão de conduta quando não concorda com alguma temática da sua vida social, como: sexo na terceira idade, drogas na juventude, preconceito entre pais e filhos etc. O desacordo acontece porque, às vezes, o autor foge às regras implícitas sobre o tema no *tom* de realidade conforme o desejo do telespectador do ponto de vista mais ficcional. Seguindo esse raciocínio, Walter Benjamin diz que a construção da vida está muito mais no poder de fatos do que de convicções. Os fatos, para ele, quase nunca, e em parte nenhuma, tornaram-se fundamentos de convicções. Por isso, a telenovela, sendo uma atividade de ficção e simbólica, não pode ter a pretensão de desenrolar-se somente dentro de molduras literárias pré-estabelecidas. O cotidiano, na atualidade, se desenvolve em escritas e dizeres móveis, conforme o pensamento de Benjamin (Benjamin:1991:5). Assim, as narrativas de telenovelas necessitam de várias vozes, de diferentes segmentos da vida social, para construir o seu discurso.

Muitos estudos contribuíram para dar corpo a uma sociologia do cotidiano, sobre cuja arte cientistas sociais refletiram muito. A cultura pode ser considerada como mercadoria, com suas lógicas de funcionamento e de desenvolvimento. Henri Lefebvre faz uma análise mais profunda e completa da vida cotidiana: para ele, a esta não é unicamente apresentada como alienação, mas também como o vivido, não sendo apenas o lugar das lógicas de funcionamento do sistema institucional. O vivido é digno de interesse, ao mesmo tempo, como resistência, não somente como resíduo produzido historicamente pelo nascimento das

instituições. Para Lefebvre, o horizonte de análise da vida cotidiana abarca três elementos indissociáveis: o trabalho, os lazeres e a família, tendo o reino da mercadoria, instalado no mundo industrializado e urbanizado, como 'pano de fundo', criando assim uma 'vida cotidiana' como totalidade e como zona de demarcação entre a parte dominada e a parte não dominada da vida: ao mesmo tempo como rotina trivial e vivido profundo (Apud Tedesco:1999:156-200).

O telespectador assume um papel de representações verdadeiras e de representações artificiais. Segundo Maria de Lourdes Motter, o telespectador interage com mais eficiência porque ele conhece melhor o mundo da telenovela, por identificar-se com aquele mundo, que é o nosso próprio, conhecendo melhor suas características e os gostos e sentimentos dos personagens do que dos familiares mais próximos. Lá, tudo é revelado, enquanto aqui as barreiras da intimidade nunca se rompem por completo (Motter:1999:166).

As telenovelas passaram a ser um reflexo do que acontece no mundo real, narrando fatos que, às vezes, acontecem no cotidiano das pessoas. De acordo com Agnes Heller, a vida cotidiana é aquela vida de todo homem. Todos a vivem, sem nenhuma exceção, qualquer que seja seu posto na divisão do trabalho intelectual. Isto é, a vida cotidiana é a vida do homem inteiro; e o homem participa da vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade (Heller:1985:17-40).

A telenovela constrói, na narrativa, o seu cotidiano com base na realidade, porque isso facilita uma identificação maior por parte do público televisivo, dado o fato de que o que se torna comum a todos proporciona uma maior interação e proximidade com a obra. Irving Goffmann afirma que o cotidiano da telenovela é um reflexo da vida cotidiana real, as pessoas representam papéis, representando, assim a "recíproca acessibilidade regulada nos encontros sociais para receber e transmitir os fluxos de representações e comunicações são descritos pelos personagens e suas ações". Segundo o autor, é importante que as representações na telenovela sejam verdadeiras, coerentes e reconhecíveis para que o indivíduo entenda a mensagem e consiga abstrair um mínimo de sociabilidade nas suas relações no dia-a-dia. Na visão de Goffmann, não há dúvidas de que há também efeitos de realidade sobre os atores, porém, a auto-definição se faz através da natureza regulada pela interação e a comunicação recíproca que aí se estabelece (Apud Tedesco:1999:70-91).

A construção do cotidiano na telenovela é um discurso que deve ser ressaltado. Maria Aparecida Baccega e Adilson Citelli afirmam que a retórica tem uma estreita relação com os mecanismos que promovem o convencimento, a persuasão e os jogos discursivos de linguagem, que cadenciam os procedimentos e visam a dar veracidade à mensagem articulada pelo enunciado (Baccega:1989:23-29). Desse ponto de vista, os autores de telenovelas procuram colocar, através de seus estilos, elementos do cotidiano real no cotidiano ficcional, pois isso permite cada vez mais que a cena se torne verossímil. Em outras palavras, Chaim Perelman diz que os autores procuram mostrar sua opinião tendo, a seu favor, a verdade ou a verossimilhança na obra literária, cujo objetivo é desenvolver o aspecto artístico do discurso e se preocupa, sobretudo, com problemas da expressão. Na visão de Perelman, o importante é convencer o destinatário, porque ele é o único “indivíduo” (Apud Baccega:23-29). Estes apoios teóricos auxiliaram na compreensão do movimento das ações em nossos estudos sobre a narrativa televisiva.

O cotidiano é um dos elementos de suma importância para se entender o ritmo de uma telenovela. Foi percebido, através de uma pesquisa empírica, que muitos profissionais da imprensa e o público em geral desconhecem a importância do cotidiano ficcional nesta estrutura de programação. Existe, sim, por parte da imprensa e público, uma grande confusão quanto ao cotidiano ficcional e ao cotidiano real. Isso é percebido quando uma nova telenovela é estrelada. O público de uma forma geral (os jornalistas que escrevem sobre telenovela, o telespectador e os profissionais que trabalham na produção), quando fazem uma análise da qualidade da primeira semana de exibição da telenovela, elogiam o texto, a narrativa, a construção e caracterização dos personagens, a direção de arte, a localização geográfica das ações, o figurino, os atores, os cenários, a maquiagem etc. Além desses itens, dizem que a nova telenovela tem ritmo ágil e dinâmico porque os autores trazem resoluções de conflitos que demorariam meses para serem solucionados. Por que se acredita que uma telenovela tem ritmo ágil e dinamicidade? Não devemos confundir esses conceitos, pois, muitas vezes, é a boa edição das imagens que possibilita que a narrativa tenha ritmo, agilidade e dinamicidade. Essa construção do cotidiano ficcional não vai fazer mais parte da estrutura narrativa da telenovela depois das primeiras três semanas de exibição, por exemplo. E, muito menos, ao longo de mais de seis meses.

O cotidiano ficcional rápido e frenético é construído pelo diretor de imagens que opera a ilha de edição. Após o tempo de três semanas, a narrativa da telenovela assume uma

nova estrutura no seu ritmo, por trazer um cotidiano ficcional diferente do que foi exibido nas primeiras semanas. Vale lembrar, nessa nova fase a narrativa adquire outro ritmo e entra no seu cotidiano ficcional normal, em que os personagens vivem situações comuns, como trabalhar, tomar o café da manhã, sair para andar na praia, se locomover de ônibus ou de carro, falar da vida de outros personagens, fazer intrigas etc. São essas situações que vivenciamos todos os dias no nosso cotidiano real. Isso significa que existem, na estrutura da narrativa de telenovela, dois cotidianos ficcionais: o primeiro cotidiano ficcional é aquele que é montado com o auxílio da ilha de edição e vem com cortes secos nas imagens, ou melhor, a edição com cortes secos é feita para a trama ganhar mais ritmo, agilidade e dinamicidade; o segundo cotidiano ficcional também é construído por meio da edição de imagens, mas com um detalhe em relação ao primeiro cotidiano: aqui, o ritmo, a agilidade e a dinamicidade da narrativa, não acontecem por meio de cortes secos e abruptos, as ações dos personagens na trama passam a ter uma rotina semelhante ao do cotidiano do mundo real. Nesse tempo e espaço, as cenas se tornam mais longas; as imagens não apresentam mais o ritmo frenético que é percebido, como dissemos, no primeiro exemplo do cotidiano ficcional; a narrativa se torna normal, por apresentar elementos muito similares ao ritmo do cotidiano do mundo real; aqui acontecem, também, as chamadas “barrigas”, termo utilizado no meio teledramatúrgico, que se refere à demora para que conflitos sejam desenrolados em uma trama. Isso aconteceu, por exemplo, com a personagem Ana em *A vida da gente*, (2011/12), que, após sofrer um acidente, entra em coma e assim permaneceu por mais de um mês: temos, assim, um exemplo de “barriga”. A telenovela foi exibida pela tevê Globo no horário das 18h.

Uma das hipóteses, dependendo do estilo do autor, quando se chega nesse ponto, é a de que a trama pode despertar mais interesse do público em assisti-la. Noutra hipótese, a trama pode frustrar o público por não ter desenvolvido o ritmo das primeiras semanas. Claro, o sucesso de uma nova trama depende do tempo e do espaço em que é exibida, isto é, não existem regras definidas para dizer que determinada telenovela será sucesso se ela se der com um ritmo mais ágil ou uma maior dinamicidade nas ações no decorrer de sua narrativa.

A reação da sociedade no período em que as telenovelas são exibidas vai determinar o sucesso das mesmas. Esses modos de representar os “dois” universos cotidianos ficcionais são compreendidos nas mais diversas telenovelas do horário das 18h exibidas pela

tevé Globo, por exemplo. Isso ocorre porque cada autor tem o seu estilo próprio de escrever, podendo variar de acordo com as suas experiências de vida no seu cotidiano real.

Na primeira semana de exibição de algumas telenovelas, principalmente no horário das 21h, percebe-se um ritmo ágil e dinamicidade, porque o cotidiano ficcional é retratado da maneira mais normal e natural (o ritmo ágil e a dinamicidade não foram construídos por meio de cortes secos e abruptos, mas pelos efeitos realizados em uma ilha de edição de imagens). Ou seja, a telenovela, nesse momento, apresentou um cotidiano em que as ações dos personagens são semelhantes ao do mundo real. Aqui, também surge resolução rápida dos conflitos porque faz parte da estrutura narrativa e do estilo do autor e, a partir daí, a trama tende a manter esses elementos até o final, que vai ocorrer ao longo de mais de seis meses. Constatamos essas ações de dinamicidade, agilidade e ritmo nas telenovelas dos três autores selecionados para esta pesquisa, que são os mais representativos do período, e suas respectivas telenovelas: *Passione*, (2010/11), escrita por Sílvio de Abreu; *Celebridade*, (2003/04), escrita por Gilberto Braga; *Senhora do destino*, (2004/05), escrita por Aguinaldo Silva.

Nessas obras, é possível concordar com a pesquisadora Maria Lourdes Motter, quando se refere aos elementos cotidianos na telenovela, que, segundo ela, ganham importância na medida em que os detalhes estabelecerão o clima de familiaridade, coerência, coesão, em analogia com os mundos conhecidos ou vividos pelo telespectador. Os mesmos elementos estão presentes aqui e lá: móveis, objetos de decoração, livros, roupas, bijuterias, assuntos dos pais etc (Motter:2003:163-169).

Como vimos, o cotidiano construído na teledramaturgia é uma representação de vários elementos que o telespectador percebe e reconhece como sendo algo real da sua vida diária. A narrativa do cotidiano é considerada por Roland Barthes como uma ‘representação’ pura e simples do ‘real’, a relação nua ‘daquilo que é’ (ou foi) aparece, assim, como uma resistência ao sentido; essa resistência, para este semiólogo, confirma a grande oposição mítica do vivido (ou vivo) e do inteligível. Barthes diz, também, que o ‘real’ passa a ser uma referência essencial da narrativa histórica que pretende relatar ‘aquilo que se passou realmente’: o que importa, então, é a infuncionalidade de um pormenor, desde que denote

‘aquilo que se deu’; já o ‘real concreto’ torna-se a justificativa suficiente do dizer (Barthes:1988:146-183).

A partir deste raciocínio, é possível dizer que o cotidiano ficcional da telenovela faz parte do processo de construção e desenvolvimento da narrativa, tendo como base o cotidiano real. O cotidiano ficcional e suas ações refletem o que está acontecendo na sociedade quando as telenovelas estão sendo exibidas, ao passo que seus temas pautam as conversas do dia a dia do telespectador. A telenovela interfere nos hábitos familiares e na subjetividade de cada telespectador, trazendo, em seu discurso, elementos da cultura popular e de massa, porque apresentam debates que suscitam discussões entre os telespectadores, debates e diálogos que são estabelecidos entre as telenovelas e as mais diversas classes socioeconômicas.

CAPÍTULO II

A ESTRUTURA DA TELENÓVELA BRASILEIRA E O MELODRAMA

*“O autor não pode e não deve ser definido
para nós como pessoa, pois nós estamos nele,
nós abrimos caminho no sentido de sua visão ativa”.*

Mikhail Bakhtin

2.1.1 - A forma narrativa tradicional na ficção televisiva

Após a explicação da importância do sentido do cotidiano na telenovela e no mundo real, consideramos os elementos para uma melhor compreensão da estrutura da telenovela. Na vida cotidiana do indivíduo estão ‘em funcionamento’ todos os seus sentidos, capacidades intelectuais, habilidades manipulativas, sentimentos, paixões, bem como suas ideias e ideologias. Portanto, é a através de alguns fragmentos de narrativas dessa vida cotidiana que os autores de telenovela criam suas tramas e formam o gancho. O gancho (ou ponto de atração principal) gera expectativa no telespectador e desperta um maior interesse por parte do público em acompanhar o desfecho das narrativas no dia seguinte (Costa: 2000:4-17). Marlyse Meyer diz que o gancho é uma das características da literatura folhetinesca, e a exigência desse recurso passou a influenciar a própria estrutura do romance e a caracterizar o estilo dos autores. Para ela, a arte do gancho implica em cortar de forma adequada a história em capítulos sem destruir a impressão de continuidade e totalidade (Meyer: 1996:63).

Para a pesquisadora Maria Cristina Castilho Costa, o gancho em uma telenovela sintetiza os capítulos diários de uma narrativa seriada e demonstra as intrigas que foram entrelaçadas exatamente para terminarem no hiato preciso e calculado, momento em que se acentuam os silêncios, as propostas, ambiguidades, sugestões, além de estimular os desejos, as expectativas e sonhos, entre outros (Costa: 2000:4-17). O gancho na ficção televisiva faz parte do formato da telenovela e serve de atração ao desejo do público para assistir o próximo capítulo. Umberto Eco afirma que em toda obra de ficção o texto demonstra sinais de suspense. Às vezes, o discurso se torna mais lento, até como se parasse. É como se o autor estivesse sugerindo ao público: *agora tente você continuar...* (Eco:1994:56).

Segundo Jesus Martin-Barbero, o gênero telenovela é moldado por um formato que comunica imagens de paixões e sentimentos primordiais que são elementares, e se exclui do espaço dramático toda ambiguidade ou complexidade histórica, neutralizando, com frequência, as referências de lugar e tempo. O modelo de telenovela brasileira se deu a partir de *Beto Rockfeller*, (1968/69), e *Antonio Maria*, (1969). A primeira contribuiu para um processo de transformação na linguagem em um modelo que hoje é denominado como moderno. Este formato não rompeu de todo com o esquema melodramático. O realismo foi incorporado, possibilitando a cotidianização da narrativa. Já a segunda telenovela trouxe uma

série de inovações ao estilo da primeira, ou melhor, foi o encontro do gênero com a história e com matrizes da cultura do Brasil. Com esse formato, os personagens da telenovela se aproximaram mais das rotinas e ambiguidades da história e da diversidade das falas e costumes do povo brasileiro (Martin-Barbero:2001:120-121).

A estrutura da telenovela brasileira começa a partir dos profissionais que trabalham no campo televisivo para colocar em prática o que é criado por um autor teledramatúrgico. Na narrativa dramatizada tem cenários, atores, figurinos, etc. Para fazer toda uma produção teledramatúrgica é necessária a participação dos seguintes profissionais: produtores, agentes culturais, diretores, fotógrafos, cenógrafos, iluminadores, sonoplastas, estilistas, modelistas, entre outros da área audiovisual.

Existem na programação televisiva diversos formatos de narrativa de dramaturgias que são transmitidos por imagens, e as produções trabalham com elementos de linguagens semelhantes à realidade cotidiana do espectador, tais como os seriados, as minisséries, as telenovelas e o unitário. Com exceção da telenovela, os demais gêneros são gravados com alguns meses de antecedência, antes de irem para o ar. Os unitários, seriados e minisséries são formatos de teledramaturgia que não sofrem interferência do público, são exibidos como obras fechadas.

O seriado no Brasil é um gênero televisivo dividido em episódios cuja duração varia muito, podendo durar um mês, seis meses ou até mais. Da tevê Globo, citamos dois como exemplo: *Força tarefa* (2009) e *Ó pai, ó* (2008).

O conceito de seriado pode ser definido também como um conto de autoria única. O protagonista está localizado em um tempo e espaço de ação, tem família, e os demais personagens são fixos, os quais demonstram suas habilidades e pontos de vista em relação ao cotidiano a que ele pertence, apenas para citar alguns pontos. No seriado, as narrativas contêm começo, meio e fim. Cada episódio traz o vivenciamento dos personagens bem como suas visões de mundo dos protagonistas centrais. Constatamos isso, por exemplo, no seriado, *A grande família*, exibido pela tevê Globo desde 2001 às quintas-feiras, por volta das 23h. Este seriado é uma adaptação de um grande sucesso da década de 1970, idealizada por Max Nunes

e Marcos Freire, escrito por Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa e Paulo Ponte. Em síntese, sua proposta prática é em contar uma história completa no mesmo episódio. Sendo assim, a narrativa deve mudar de episódio para episódio.

O gênero unitário é o único formato ficcional que sai dos moldes da serialidade já que é exibido em uma única vez. O tempo de duração de arte do programa é de quarenta e cinco minutos. Durante sua exibição são mantidos os intervalos comerciais. Alguns unitários são produzidos em caráter experimental pelas emissoras de televisão, objetivando torná-los futuros seriados. A experimentação desses unitários acontece em datas comemorativas, como por exemplo, no fim de ano, na páscoa e dias das mães. Esse tipo de teledramaturgia que sempre esteve presente na programação da tevê Globo com o nome de *Caso Especial*, apresentava no seu desenvolvimento narrativo uma trama curta e com poucos personagens. O unitário dramatúrgico ganhou outros nomes na programação televisiva, tais como: Teleconto, Teledrama, TV de Comédia, etc.

A minissérie é um gênero televisivo que se diferencia dos seriados por apresentar uma narrativa com continuidade. Como coloca Renata Pallotini, ela é tida como uma mini telenovela. Geralmente, as minisséries escritas têm origem no gênero romance e são adaptadas de obras da literatura nacional. A minissérie só é exibida ao público quando está completamente acabada. Quando as gravações se iniciam, muitas das minisséries já estão escritas. As narrativas, às vezes, são curtas e podem durar cinco capítulos, como por exemplo, em *Dalva e Herivelto*, (2010), exibida na tevê Globo e escrita por Maria Adelaide Amaral. Na construção dessa narrativa baseada em fatos reais dos dois sambistas, havia elementos de paixão, traição, ciúme, agressão e momentos conflituosos na história de amor vivida pela cantora Dalva de Oliveira e pelo compositor Herivelto Martins.

Na tevê Record tivemos *A lei e o crime*, (2009), com 21 capítulos. A narrativa mostrou a vida do personagem protagonista Nando, um ex-cabo PQD do Exército, assalariado de classe média baixa que mata o sogro Reinaldo e se refugia numa favela, onde acaba assumindo o controle do tráfico de drogas do lugar. Ao cometer o primeiro crime, ele passa a ser perseguido pelo cunhado *Romero*, um policial corrupto ligado às milícias.

A minissérie pode ter o formato de uma mini telenovela e ser exibidas em 55 capítulos como aconteceu em *Um só coração*, (2004), exibida na tevê Globo, escrita por Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira. Foi uma homenagem aos 450 anos de São Paulo. A narrativa retoma fatos vividos entre 1922 e 1954, período em que a cidade se tornou um grande centro econômico e cultural do país. O contexto histórico da narrativa apresentava a semana de Arte Moderna em 1922, a Revolução de 1924, a crise de 1929, a Revolução de 1932, a Era Vargas, como também os ecos do nazismo e do fascismo.

Em síntese, para o formato de minissérie não é feita pesquisa com grupos de discussões cujo objetivo é medir o grau de aceitação do público durante sua exibição. Para a construção da telenovela é muito comum avaliar a reação do público. Na minissérie a estrutura narrativa contém uma trama central importante que deve ser bem delineada do começo ao fim, por se tratar de uma obra fechada, já que foi escrita antes de se iniciarem as gravações.

As narrativas teledramatúrgicas têm como referência utilizar cenários e personagens do universo do cotidiano das pessoas. A telenovela é vista por milhões de pessoas, interferindo de uma forma ou de outra no comportamento do espectador, bem como nos seus modos de vida e hábitos culturais.

Suas imagens televisivas têm uma trama principal, diálogo e várias subtramas, as quais se desenvolvem e se complicam ao longo da narrativa. As resoluções dessas subtramas ocorrem no curso de sua exibição e desenvolvimento. A trama principal da telenovela é a mais importante do enredo. As subtramas apenas interagem com ela.

A estrutura da telenovela tem como base diversos núcleos de personagens representando membros familiares. As ações dos personagens são direcionadas à trama principal dos protagonistas, nos núcleos. Tais personagens se relacionem internamente e também com os outros núcleos e personagens de diferentes tramas. Ou seja, as subtramas são as tramas paralelas ou podem ser as histórias que aparecem no enredo como se não tivessem ligação alguma com a trama principal. Às vezes, dependendo do autor, a trama paralela pode levar meses sem interagir com a principal. Isso só ocorrerá quando for o momento adequado

para a resolução de algum conflito. O conflito dos protagonistas da trama principal tem a prioridade no enredo e, por causa disso, conduzem toda a narrativa.

A telenovela brasileira atual apresenta um grande número de personagens. Nos primórdios havia bem poucos em relação aos dias de hoje. Um autor que gosta de trabalhar com vários personagens, chegando a ultrapassar, muitas vezes, o número de 80, é Manoel Carlos da tevê Globo, autor de *Viver a vida*, (2009/10).

Uma telenovela dura em média duzentos capítulos. A duração deles é de sessenta minutos de exibição, dos quais quarenta e cinco minutos são de arte, ou melhor, de narrativas ficcionais. O restante, quinze minutos, é destinado a publicidade, chamadas de outros programas da emissora, etc.

Em média cada autor de telenovela apresenta entre trinta e quarenta personagens em suas tramas. Desses, de seis a dez são considerados protagonistas. Os personagens que se sobressaem são os que formam o par romântico com o ator ou a atriz quando estão desempenhando bem o seu papel. O público tem enorme empatia em razão de outros papéis representados em diferentes telenovelas, pois o espectador tem uma identificação com o ator. Alguns desses conceitos puderam ser constatados em outros momentos como na adaptação da telenovela *Ti-ti-ti*, (2010). A trama foi baseada na versão original de Cassiano Gabus Mendes e escrita por Maria Adelaide Amaral. Nessa telenovela, Amaral demonstrou várias subtramas que, por sua vez, dispunham de personagens protagonistas, as quais foram logo se relacionando e interagindo com a trama principal. Um dos motes centrais desta bem-humorada narrativa ambientada em São Paulo, era a trama principal, a rivalidade profissional, familiar e afetiva entre os personagens Ariclens Almeida (Luís Gustavo) e André Spina (Reginaldo Faria). Os dois eram amigos de infância e sempre brigaram muito pelo mesmo motivo: namoradas. O tempo passou e, ao contrário de André que se tornou um conceituado costureiro da sociedade paulista conhecido como Jacques Léclair, Ariclens não conseguiu se estabelecer profissionalmente.

Retomando, o capítulo da telenovela brasileira contém três partes intercaladas pelas propagandas. Quando um novo capítulo é exibido, ocorre uma repetição do que foi

exibido no dia anterior para o espectador tomar conhecimento do que está por vir. Foi nele que o autor criou uma expectativa para motivar o espectador a prosseguir assistindo a telenovela criando um gancho, uma ênfase, que criará o desejo de saber o desfecho. O gancho também aparece na primeira e na segunda parte do capítulo quando vai para o intervalo comercial, só que com menos ênfase.

A telenovela brasileira, como nós a conhecemos hoje, obteve influências de vários gêneros narrativos, dos quais destacamos melodrama teatral, folhetim de jornal, romances europeus do século XIX, radionovela, fatos reais dramatizados pelos rádios, fotonovelas, narrativas de quadrinhos, seriados de tevê norte-americana e cinema.

Na telenovela brasileira atual os autores escrevem suas tramas com ajuda de colaboradores. Para compor suas histórias eles demonstram suas visões de mundo na criação da narrativa. A estrutura de uma telenovela tem correlação com a estrutura de um prédio em fase de construção. Neste momento está presente toda a história de vida profissional e pessoal do autor principal bem como suas visões de mundo, pois o início da elaboração da ideia central da narrativa será construída, podendo variar e de acordo com o próprio estilo do autor. As escavações do solo para se colocar as colunas são os colaboradores que produzirão suporte isso. O prédio construído em cada apartamento do andar corresponde a uma trama paralela; a “espinha dorsal” ou a verticalização da estrutura do prédio é a trama principal; a cobertura/topo do edifício é o objetivo da trama principal e as paralelas devem chegar para resolver e solucionar os conflitos. Esses desenvolvimentos correspondem à sinopse da telenovela que conta mais ou menos o que irá acontecer durante toda narrativa.

Como foi dito, a verticalização do prédio é a trama principal. Os apartamentos são os núcleos onde moram os personagens que têm objetivos e conflitos menores, são as tramas paralelas. Os saguões dos andares, as escadarias e o elevador são o percurso no qual os personagens devem se locomover para atingir seus objetivos e se relacionar com a trama principal. A cobertura/topo do prédio representa o fim da trama e onde é feita a reorganização do que foi desorganizado ao longo da narrativa. Em outras palavras, o objetivo da trama é atingido. É o fim e a resolução de todos os conflitos da trama principal e das paralelas.

Em cada trama paralela os personagens têm vida e consciência próprias. A telenovela brasileira se distingue de outras produções latino-americanas por apresentar na primeira semana de exibição a trama principal e, dependendo do estilo do autor, várias tramas paralelas são apresentadas concomitantes a ela. Esse tipo de estilo é bem característico da autora Glória Perez, em *Caminhos das Índias*, (2009). Na primeira semana ela apresentou várias tramas paralelas. Como havíamos dito, há uma variação nessa forma de acordo com o estilo do autor. Nas telenovelas exibidas às 18h na tevê Globo foi percebido que algumas tramas paralelas não são apresentadas na primeira semana de exibição e sim, tão somente, a principal. Depois de aproximadamente três semanas, elas começam a surgir. Talvez isso seja uma tendência no horário. Na telenovela escrita por Elizabeth Jhin *Escrito nas estrelas*, (2010), a autora optou colocar na primeira semana de exibição a trama principal, as outras vieram depois. Nesse horário também é verificada a diminuição de histórias paralelas e um número menor de personagens em relação há cinco anos, por exemplo.

Trabalhando com várias tramas paralelas na telenovela brasileira o autor tem a possibilidade de estendê-las e de complicá-las quando for preciso para aumentar a audiência, já que é escrita enquanto está no ar. Com as tramas paralelas, o autor pode ter vários fios de ação narrativa porque em um determinado momento elas podem ter mais destaque do que a trama principal. Nestas tramas paralelas sempre haverá diversos núcleos representando personagens pobres, de classe média, de baixa renda social, os ricos poderosos e os emergentes. Um núcleo cômico tem a função de proporcionar bons momentos de sorriso. Os cenários de apartamentos e de casas luxuosas se alternam com as residências de bairro do subúrbio e da periferia. Entre outras tipologias de ações e de construções, o telespectador consegue perceber a representação do seu mundo real. Essas ações só são possíveis na estrutura dramatúrgica televisiva por causa da existência das tramas paralelas.

Para criar um enredo na telenovela brasileira o autor faz um percurso narrativo e são criados os personagens. Os emaranhados de *plots* se dão através da trama principal e das paralelas.

Um capítulo de telenovela é composto em média por 25 laudas, e são exibidos durante os 45 minutos de arte. A média de laudas escritas pelos autores gira em torno de quatro mil páginas quando se conclui uma obra de ficção televisiva. A duração de uma telenovela varia de sete a oito meses. O roteiro deve conter elementos de peripécias para se

realizar as ações e o encadeamento dos acontecimentos, tudo isso sem deixar enfraquecer a ideia principal. Há ainda outros elementos que devem ser levados em consideração, e são de suma importância, tais como: os cenários, a época na qual os personagens estão situados e se a linguagem de um personagem se diferencia do outro.

As telenovelas da tevê Globo têm um papel importante no processo de construção da teledramaturgia nacional. O custo médio de uma telenovela de 200 capítulos é de 16 milhões de dólares, cerca de 80.000 dólares por capítulo. Um capítulo diário contém, em média, 36 cenas gravadas, o que corresponde à metade de um filme de cinema e a três longas-metragens por semana. São 20 horas de gravação e 27 horas de edição para um capítulo de 45 minutos de conteúdo bruto no ar (sem comerciais). Normalmente, uma telenovela tem de 60 a 70% de gravações em estúdio e de 30 a 40% de externas. A produção envolve uma média de 200 pessoas e, para ter sucesso, deve alcançar por volta de 45 pontos de audiência, um *share* de 58% e uma média de 45 milhões de telespectadores (Lopes:2009:21-45).

A telenovela brasileira é escrita com base e formas conteudísticas do *feuilleton*. Segundo a pesquisadora Mônica Rector, os itens a seguir podem ser acrescentados ou retirados conforme o interesse do público e utilizados em qualquer ordem que convier. Esses elementos são extremamente necessários quando se pretende produzir uma telenovela (Rector:1985:33a): Como por exemplo:

- Divisão em capítulos – fator que mantém o enlace com o público;
- Capítulos bem-estruturados – tendo a ação como núcleo;
- Criação de tensão no final do capítulo – mantendo a expectativa do telespectador de um capítulo para o outro;
- Fantasia através de angústia, mistério e dos dramas cotidianos;
- Luta do homem contra as imposições sociais;
- Amores impossíveis e relações contraditórias, como ricos perversos, aristocratas corruptos, mães solteiras, órfãos e filhos bastardos;
- Documentos esclarecedores em mãos de determinado personagem justiceiro;
- Desenho de costumes e hábitos da sociedade, retratados e criticados;

- Escrita feita para o povo por intelectuais, retratando conflitos ocorridos em classes dominantes;
- Verossímil levado ao limite entre o absurdo da trama e sua possibilidade de realização;
- Comunicação de retorno (*feedback*) – interferindo na criação, ou seja, a influência do público na continuação dos capítulos.

Além desses elementos, uma telenovela deve conter em sua trama várias segmentações de modo a atingir variados públicos. A partir da estrutura da telenovela fica entendido que nas tramas paralela e principal são apresentadas, em suas narrativas, oposições entre homens e mulheres, conflitos entre gerações, realidade social e cultural, direitos e deveres, diferenças das minorias, conflitos de diversas classes sociais, problemas socioeconômicos e a desigualdade entre as regiões urbana e rural, para citar algumas. Nas telenovelas brasileiras são recorrentes temas ligados a acontecimentos do contexto atual do país. A linguagem da telenovela precisa ter o *tom* coloquial para facilitar a compreensão de vários tipos de público, ou seja, um repertório comum. O roteiro de uma telenovela e os personagens têm proximidade e relação com a vida do indivíduo. Com as tramas paralela e principal, os personagens têm mecanismos claros e definidos para representar os problemas sociais e, com isso, despertarem proximidade e identificação do público pertencente às mais diferentes e importantes regiões do Brasil.

Essas tramas nas construções do roteiro teledramatúrgico procuram traduzir, também, as relações afetivas vivenciadas de acordo com a subjetividade de cada indivíduo. Esse se vê reconhecido pelos autores como sendo um dos principais componentes do processo de criação de seus personagens. A trama de uma telenovela tem como objetivo, de acordo com o estilo de cada autor, fazer circular a informação presente no cotidiano do público. O processo de criação e de composição das criações narrativas das telenovelas têm como base os conhecimentos e os tipos de representações colhidas na realidade social dos brasileiros: costumes e hábitos, por exemplo. Em suma, o público participa do processo criativo de suas tramas “junto” com o autor de telenovela ao apresentar experiências diretas do seu momento atual, porque as narrativas teledramatúrgicas trazem a visibilidade dos seus comportamentos do mundo real.

2.1.2 - Dicotomia *bem vs mal* no enredo

Para entender melhor o sentido dos personagens em uma narrativa de telenovela, iremos discorrer algumas considerações para, posteriormente, entender o vilão, personagens e o gênero melodramático no teatro, no cinema, romance folhetim e suas implicações com a telenovela brasileira.

Victor Hugo dizia que as narrativas de tragédias falavam ao coração e o melodrama era para encher os olhos de lágrimas. Nessa linha, percebemos que o personagem, independente dele ser herói ou vilão, *bom* ou *mau*, proporciona momentos de lágrimas e pura emoção ao público. Todavia, todos os personagens de telenovelas em um primeiro momento trazem o estigma de *bons* e de *maus*. As ações desses personagens durante a narrativa se dão através de suas atitudes, emoções, maneiras e outras formas identificáveis, reconhecíveis do mundo real.

No início de uma narrativa de telenovela o autor coloca elementos para o público identificar a dualidade dos personagens, como exemplo, as personagens Maria do Carmo e Nazaré Tedesco, na telenovela *Senhora do destino*, (2004/05), ou como as personagens Laura Prudente da Costa e Maria Clara Diniz, da telenovela *Celebridade*. Os personagens podem apresentar convicções que as conduzem para diversas interpretações, tais como: podem ser generosas, simpáticas, atenciosas, não ter problemas morais, demonstrar arrependimentos, apresentar amizades com outros personagens, ações competitivas, etc.

Nas relações cotidianas do mundo real, os *bons* e os *maus* surgem nas ações através de manifestações e possibilidades humanas de cada indivíduo, como por exemplo, no grupo social, na localização geográfica onde mora, nas diferentes nacionalidades e em outras culturas, bem como na família, no local de trabalho e no lazer. Isso tudo ocorre em todas as suas formas, nas mais variadas classes e níveis socioeconômicos, como também nas práticas e estruturas sociais diferentes das nossas, nas normas e nos valores encontrados em diferentes regiões, nas desigualdades de associações, na busca pelo poder das organizações trabalhistas (privadas e/ou públicas), no campo político, no campo científico, entre outros.

Os personagens *bons* e os *maus* são percebidos em uma estrutura narrativa por meio dos conflitos. Por isso, os conflitos em uma narrativa de telenovela são os alicerces para

o desencadeamento das ações dos personagens. Esses conflitos visam identificar os efeitos positivos e negativos relacionados às ações que, muitas vezes, são equivocadas na relação entre os personagens- herói e o vilão.

O Bem e o Mal são percebidos em um conflito quando duas ou mais respostas divergem da ação para um único sentido. Na narrativa de telenovela o autor cria o conflito, trazendo algo inesperado que pode ser também algo imprevisível para os personagens. O surgimento do conflito provoca uma ruptura na expectativa inicial e faz a trama ganhar novo desenvolvimento com novos percursos e objetivos.

Em qualquer situação no tempo ou no espaço habitado no mundo real pelo indivíduo ou na ficção televisiva haverá sempre a existência de opções que poderão ser divergentes ou incompatíveis com a realidade de cada ser. Vejamos alguns exemplos: o conflito pode aparecer na simples compra de algum objeto físico; quando um grupo social não aceita normas e regras, quando o personagem, ao ser assassinado, leva o segredo consigo e outros meios. Com relação ao vilão, podemos citar quando este persegue o herói, ao revelar sua verdadeira identidade, ao descumprir o pacto assumido ou quando causa algum dano. Relativamente ao herói: ao sofrer perseguição por parte do vilão, quando se torna refém do mesmo ou ao ser marcado com algum instrumento e corte.

Os personagens dos *bons* apresentam características reconhecíveis por meio dos seus gestos, ações, valores positivos, coragem, determinação e atitudes. O vilão, personagem do *mal*, tem como objeto de desejo colocar em prática seus planos mirabolantes numa sequência de ações para destruir o herói. Já o personagem herói procura em suas ações, maneiras para destruir a perseguição do vilão. Este reage ao vilão e sai fortalecido a cada ato do inimigo, *que* apresenta características muito complexas em relação ao herói. O vilão é construído pela dúvida e pela culpa.

Numa narrativa de telenovela os *bons* lutam contra os *maus* e confiam na justiça. Para esses, a lei pode demorar, mas não falha. Os sentimentos dos personagens *bons* são sempre positivos e em momento algum se cogita uma mudança por algo ilícito que possa torná-los vilões. Os personagens *bons* para combater os *maus* salvam princesas ou moças virtuosas, matam os vilões e não quebram regras impostas pela sociedade.

A construção e constituição dos personagens maus podem seguir um código de conduta como não matar crianças ou roubar de pobres, mas isso não significa que eles não hesitem em roubar e matar. O desenvolvimento da narrativa dos personagens *maus* segue sempre em frente em busca da felicidade ou da desgraça. Para eles, tanto faz. O importante é a satisfação dos seus atos e as ações para cometer a maldade.

O vilão na telenovela brasileira é o personagem encarregado de cumprir as ações negativas, de se constituir no adversário do herói e tentar impedir o seu caminho, a consecução de seus fins. Dentro do esquema melodramático e folhetinesco, apesar dos avanços, a telenovela conserva o fato de que o vilão deva ser uma espécie de malfeitor, um personagem destituído de princípios morais, totalmente voltado para o mal.

Em síntese, os personagens *bons* em uma narrativa querem sempre o bem e zelam pela sua vigência. Os *maus* dominam os valores da ação e se beneficiam para estabelecer as maldades. Os *bons* e os *maus* estão presentes desde as narrativas orais. O maniqueísmo e os conflitos são indispensáveis em uma estrutura narrativa de telenovela. No desenvolvimento da estrutura narrativa que se dá ao longo dos meses de exibição de uma telenovela, o vilão algumas vezes assume o papel de protagonista por despertar uma maior audiência, como por exemplo, a vilã Flora em relação à protagonista Donatela em *A favorita*, (2009). Também não podemos esquecer da vilã Luciana em relação à protagonista Helena de *Viver a vida*, (2009). Ambas tiveram muito mais proeminência no desenrolar da narrativa.

2.1.3 - As origens e as características dos personagens vilões

O termo vilão teve sua origem ligada à Idade Média na sociedade feudal. Esse personagem estava ligado diretamente a um determinado tipo de exploração da terra. O vilão, naquele contexto, era membro de uma determinada forma de produção, situado no campo ou na *villa*.

Para Hindess e Hirsty, no modo de produção feudal está presente, como a base da luta de classe econômica, a luta pela sujeição e contra ela. Era pela posse efetiva dos meios de produção e pela luta política e ideológica que o senhor da terra tinha como finalidade a sujeição econômica dos arrendatários e a separação dos arrendatários dos meios de produção (Hindess:1976:291-296).

A origem do termo vilão diz respeito ao *status* jurídico servil presente no modo de produção feudal dos séculos XI e XII. Ou seja, vilania dizia respeito à forma de exploração feudal. Vejamos a definição de Huberman:

"Havia os 'vilões' que, ao que parece, eram servos com maiores privilégios pessoais e econômicos. Distanciavam-se muito dos servos, na estrada que conduz à liberdade, gozavam de maiores privilégios e menores deveres para com o senhor. Uma diferença importante, também, está no fato de que os deveres que realmente assumiam eram mais precisos que os dos servos. Isto constituía grande vantagem, porque então os vilões sabiam qual a sua exata situação. O senhor não podia fazer-lhes novas exigências, a seu bel-prazer. Alguns vilões estavam dispensados dos dias de dádiva' e realizavam apenas as tarefas normais de cultivo. Outros simplesmente não desempenhavam qualquer tarefa, mas pagavam ao senhor uma parcela de sua produção, de forma muito semelhante ao que fazem, hoje, os nossos meeiros. Ainda outros não trabalhavam, mas faziam seu pagamento em dinheiro. Esse costume se desenvolveu com o passar dos anos e, posteriormente, tornou-se muito importante. Alguns vilões eram quase tão abastados como homens livres, e podiam alugar parte da propriedade do senhor, além de seus próprios arrendamentos. Assim, havia alguns cidadãos que eram proprietários independentes e nunca se viram obrigados às tarefas de cultivos, mas pura e simplesmente pagavam uma taxa a seu senhorio..." (Huberman:1981:16).

A situação colocada por Huberman corresponde ao fato de o vilão ser um camponês medieval. Ao contrário dos servos, podia abandonar o feudo; era um homem livre e plebeu. A relação com o senhor feudal ocorria por intermédio do arrendamento da terra, daí o surgimento da situação de vilania. O termo vilão tinha características de homem desprezível, de homem livre com obrigações servis. Nesta contemporaneidade o termo tem outros estereótipos tais como sórdido, bandido, avarento, descortês, malcriado, rústico, etc. Talvez esteja possivelmente ligado às formas ideológicas de exploração próprias na transição do feudalismo para o capitalismo. O termo vilão tem conotações diversificadas quotidianamente nas pessoas pelo conhecimento empírico de um indivíduo vigarista. O termo surgiu a partir das antigas estruturas de relações de produção da Idade Média. O vilão se aproveitava de favores e de situações que os diferenciava da média dos direitos e deveres dos servos.

Todos os dias centenas de pessoas são estimuladas por uma infinidade de situações ligadas à vilania. São fatos e situações da vida real expressos e narrados pela mídia diária

sempre a partir do conceito de vilão. É como se a realidade social e política, ao lado da mídia, reforçassem a importância dessa questão. Parece haver um vilão em todos os lugares ou uma síndrome de vilania (Souza:1996:29).

Essa síndrome é visível, principalmente quando o assunto tratado pela mídia refere-se aos setores econômicos do país. O uso indiscriminado do termo vilão atinge desde os políticos "corruptos" até os sindicalistas mais radicais identificados com o pensamento político de esquerda (Ibidem:20-26).

O uso do termo vilão é assimilado pelos meios de comunicação e no dia a dia dos brasileiros em todo o país. Basta acontecer um fato fora dos padrões considerados normais de comportamento para a imprensa "inventar" um novo vilão. Se em alguma cidade brasileira ocorrer algo que 'quebre' com o cotidiano das pessoas, lá vêm a utilização do termo vilão para colocar a culpa em alguém.

Empiricamente percebemos que o personagem vilão é um recurso dramático que expressa a oposição e gera o conflito que, por sua vez, alimenta e estrutura a narrativa: o drama, a inter-relação, o suspense, etc. A análise histórica da construção do conflito ocorre em diferentes formas e gêneros de narrativa. O conflito entre o bem e o mal se introduz a dicotomia em relação à ficção e a realidade.

O sentido atribuído aos papéis de personagens vilões nas telenovelas tem dois aspectos. Primeiro, percebemos a forte carga ligada à moral e à política. Segundo, as ações de vilania originadas de personagem explicitamente anormal ou declaradamente inescrupuloso, egoísta, corrupto, criminoso e outros adjetivos que possam desqualificá-lo moralmente, com o qual aparentemente o telespectador não "quer" nenhum tipo de identificação.

Podemos dizer no campo de produção da telenovela e do processo de construção de sentido do personagem, que o vilão emprega um determinado código de leitura presente nas trajetórias e transformação do personagem. Para Bourdieu o capital cultural refere ao respeito do gosto de classe e estilos de vida e hierarquiza brutalmente as diferentes classes e suas frações. (Bourdieu:1983a:82-121).

Os personagens vilões na Literatura passaram a existir desde os contos de fadas, e mesmo de histórias em quadrinhos. Deu-se início ao percurso na chamada "Idade de Ouro da Literatura Espanhola", nos séculos XVI e XVII. A identificação com eles surgiu do romance e no personagem tido como farsante ou pícaro (Souza:1996:30). Em outras palavras, no romance picaresco o herói é, na verdade, um aventureiro, um vadio, um indivíduo sem mérito que, usando de mentiras, insinua-se entre pessoas de bem para tirar proveito das situações. Aproxima-se também com adaptações de época a personagens com exemplo de traços picarescos da construção de Beto Rockefeller da telenovela *Beto Rockefeller*, (1968/69), escrita por Bráulio Pedroso. Na época, esta telenovela trouxe inovações na maneira de narrar uma história e as situações eram muito semelhante às do cotidiano dos brasileiros. O ator brasileiro Luiz Gustavo interpretava Beto Rockefeller cuja aparência era de um simpático bom moço. Contudo, era malandro e gostava de tirar proveito de diversas situações de modo individualista e amoral.

2.1.4 - Vilões na literatura, no cinema e no teatro

Na história da Literatura Brasileira, nas obras do escritor e jornalista Lima Barreto, havia uma grande preocupação quando a discriminação era representada pelas classes econômicas com relação a preconceito racial no Brasil. Os personagens negros e mestiços eram valorizados e realçava-se os aspectos negativos dos brancos como uma forma dos valores vigentes. Em outras palavras, os personagens de cor branca assumiam o lado vilanesco nas narrativas.

O vilão no Cinema aparece como o personagem que conseguiu escapar da prisão ou ainda não havia preso. Os personagens vilões têm características de seres sobrenaturais, de ficção científica, psicopatas, criminosos, *serial killers*, fundamentalistas, comunistas, nazistas, bruxas, madrastas e outros tipos que estão presentes na prática da indústria cinematográfica (Souza:1996:50). Quer dizer, o personagem vilão ao tomar seu papel como tirano sobre as “pessoas”, promove o sofrimento e a morte de muitos inocentes antes que o herói consiga destruí-lo. Um exemplo clássico é o personagem do Batman (*Batman Returns*, 1992) no qual encontramos características de herói e de vilão. Herói porque luta para proteger e livrar *Gotham City* dos criminosos. Vilão porque para se vingar da morte de seus pais, promove a destruição do mesmo lugar, o sofrimento e mortes de centenas de “pessoas” ao lutar com o personagem vilão, Coringa.

No processo de construção do personagem vilão na produção cinematográfica faz-se necessário entendê-lo como uma peça do jogo ideológico da sociedade civil cuja preocupação é a transmissão de uma determinada concepção de mundo. Os personagens vilões, geralmente, são vencidos pelo herói, representante da boa moral, afinal, o crime não compensa, apesar de estar ao alcance de todos os personagens. No final, a moral da história: na vida como na arte, o heroísmo será o exemplo do sucesso ao passo que a vilania será a representação do fracasso (Portelli:1990:19-30). Sendo assim, os personagens vilões dificultam a trajetória do herói, por isso, o legitimam fazendo com que, assim, o antagonismo *bem* vs *mal* seja uma dualidade maniqueísta.

A criação de vilões no Teatro é uma das formas mais antigas e vivas de comunicação e arte humana ao representar a realidade, o sonho, o desejo e fazer da crítica suas próprias ações. Assim surgiu o teatro. Nele nasceram os diversos gêneros dramáticos: o drama, a comédia, a farsa, o épico dentre outros. Surgiram também os personagens que conduziam e estabeleciam os conflitos das narrativas. A seguir transcrevemos o que Renata Pallotini diz sobre a importância do personagem na obra teatral:

"...quem conduz a ação produz o conflito, exercita a sua vontade, mostra os seus sentimentos, sofre por suas paixões, torna-se ridículo na comédia, patético na tragédia, ri, chora, vence e morre é o personagem. O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. O personagem é o ser humano (ou o ser humanizado, antropomorfizado) recriado na cena por um artista-autor, e por um artista-ator. ..." (Pallotini:1989:11).

No que se refere à construção do personagem, Pallottini explica que não existe, nem na vida real, nem no teatro, o vilão puro. O dramaturgo que cria um vilão total comete um grave erro, a não ser que ele faça essa opção de forma explícita (Ibidem:1989:80).

As interpretações de papéis baseados em personagens vilões, Sousa aponta no trabalho *O Teatro no Brasil*, como ainda as dificuldades do ator em interpretar o papel de vilão em peças no século XIX. A plateia promovia atos desagradáveis contra esses atores e, frequentes manifestações de desordem e falta de respeito ocorria nos teatros (Sousa:1960).

Para Bastos, o vilão estava ligado à atuação dos atores e aos moradores de uma vila. Esses realizavam encenações nos tabladados ao ar livre a representação de um melodrama. Os

moradores da vila utilizando-se de vestuário apropriado ao assunto, satirizavam em pequenos quadros diversas situações das povoações rurais da ilha de São Miguel, nos Açores. O termo vilão em Portugal também diz respeito a uma antiga dança folclórica (Bastos:2006:135).

Situação semelhante apresenta-se na farsa, gênero dramático encontrado em algumas peças de teatro que era caracterizada pela situação cômica exagerada, baseada principalmente, em detrimento da caracterização dos personagens, linguagem espirituosa ou outro tipo qualquer de apelo intelectual. A produção do teatro farsesco está entremeada com a história dos charlatães nômades, vendedores de unguentos, elixires, poções, pomadas e toda sorte de medicamentos milagrosos.

Os charlatães-homens, com palavras bonitas, vendiam uma má mercadoria; um trapaceiro ou um camelô de drogas percorria vilas e mais vilas no período medieval e renascentista, recrutando verdadeiras trupes de farsantes e de músicos. Corria também os quatuor cantos da Europa sobre tablados facilmente transportáveis, indo das feiras às cidades, e das cidades às aldeias.

Para ser um "bom" vilão é preciso atender às regras da arte vilanesca. Isto é, o lado 'bom e mocinho' tem que aparecer, ocultando valores morais, sociais, políticos e religiosos e, ao mesmo tempo, quebrar a harmonia desses valores. Necessita, na sua relação com os receptores, fazer com que eles entendam os seus atos como sendo próprios de todo ser humano. Do contrário, não será possível a identificação do receptor com ele em termos de terror e piedade (Pallotini:1989:18).

Segundo Antonio Candido, no final do século XIX e no início do século XX, os personagens de tipo vilão precisavam entrar em cena sempre da mesma forma, ou seja, pisando na ponta dos pés e erguendo com o braço esquerdo a capa sobre a face deixando apenas em descoberto os olhos. Dessa forma, o ritual possuía a sua vantagem, pois marcava desde o início, simbolicamente, a representação psicológica e moral do personagem para a plateia (Candido:1987:51:80).

2.1.5 - Construção do personagem e teorias de apoio para reflexões

Apresentaremos a seguir conceitos do personagem sob o ponto de vista de diversas correntes teóricas e seus respectivos autores.

As contribuições dessas teorias foram possíveis para se compreender o desenvolvimento da criação e construção das motivações de vilania na ficção televisiva. Justificamos o fato de estudar diferentes processos de construção de personagem em teorias diversas, porque nos permitiu descobrir outros olhares sobre o estudo de personagens em diálogo teórico com a concepção de Mikhail Bakhtin, escolhida para explicar o estilo dos autores, os tipos de personagens polifônico e monofônico nas obras de Silvio de Abreu, Gilberto Braga e Aguinaldo Silva. Desse modo, também percebemos que as personagens Clara de *Passione*, (2010/11), Nazaré Tedesco de *Senhora do destino*, (2004/05), e Laura Prudente da Costa de *Celebridade*, (2003/04), podem ser consideradas uma síntese de outras personagens anteriormente criadas. Assim, os elementos constitutivos destas personagens na narrativa de outras telenovelas são reiterados criando um diálogo de textos teledramatúrgicos.

Segundo a teoria de Bakhtin todo texto é essencialmente dialógico, ou seja, abriga em si outro com o qual interage. Isso porque todo discurso se constrói a partir de outro. Bakhtin compreende as relações dialógicas como intimamente ligadas à produção de sentido, e chama a atenção para o fato de haver diferentes espécies de dialogismo, cujas especificidades devem ser levadas em conta. Salienta, também, que não se deve resumir a relação dialógica “a um procedimento de refutação, de controvérsia, de discussão, de discordância. A *discordância* é uma das formas mais importantes da relação dialógica. A concordância é rica em diversidade e em matizes”. A relação entre textos é definida como o processo de incorporação de um texto noutro, seja para reproduzir o sentido ou a forma do texto incorporado, seja para modificá-lo. Entende-se por modificação todo tipo de alteração formal, acréscimo, diminuição, etc. que não acarrete modificação de sentido. Essa breve introdução é somente para explicar a importância do personagem para o estudo.

A seguir, veremos a construção do personagem de acordo com o estilo e teoria de alguns pesquisadores (Bakhtin:2003).

A palavra *personagem* veio do *Latim*, *persona* e significa máscara de ator de teatro. Do teatro, o termo passou à literatura. O *personagem* pode ser um termo usado na Língua Portuguesa tanto no masculino quanto no feminino.

Muitos indivíduos gostariam de viver vidas completamente diferentes das suas. O sonho e a fantasia são inerentes a cada um. O desejo de se ter o possível e o impossível de repente fascina as pessoas. O personagem de ficção pode trazer para nós algumas reflexões. Não vivenciamos rapidamente situações totalmente antagônicas, como momentos agradáveis e desagradáveis; alegria ou tristeza; receber algo e depois ter que devolver, ser amado e em poucos momentos não ser mais, buscar ideais para si e para os outros, ter valores e competência para enfrentar as desavenças presentes no percurso narrativo; transgredir normas e refazer de acordo com as oportunidades e surgimento; ser bonito para alguns e feio para outros; ter a habilidade para se comunicar e a não ter para expressar suas ações e sentimentos por palavras ou gestos; sonhar ou escolher morar em determinada casa e ter esta casa arrumada em frações de segundos; ser grosseiro e desrespeitar o próximo sem ter a mínima preocupação; ter amigos verdadeiros e os que não merecem confiança. Tais atitudes acarretam em mudanças nos modos de ser em busca do desejo. O objeto do desejo tão almejado pode estar próximo e ao mesmo tempo distante.

A representação de determinado personagem nos faz refletir e discutir as mais diversas situações do cotidiano. O personagem, cuja função é distinguir metas em busca de novos ideais de propostas no percurso narrativo, sendo vilão ou herói, dependerá do momento da ação e espaço no qual ele está inserido. O personagem traz conceitos baseados na vivência de cada ser e possibilita fazer transgressão rompendo com o novo e o passado.

Os personagens são fruto da imaginação do autor e atuam no interior da narrativa. Eles são apresentados nos diversos meios de comunicação, como televisão, teatro, cinema e literatura. A função do personagem é simular situações de representação de comportamentos do mundo concreto.

Fazer a distinção entre personagem e pessoa é uma condição fundamental e necessária durante todo o processo de análise e compreensão do texto narrativo. É preciso saber definir o que são pessoas reais e personagens do imaginário. Por exemplo, “pessoa” é o indivíduo que pertence ao espaço real humano. Já o personagem de ficção, como indica esta expressão, representa a “pessoa” de acordo com as modalidades narrativas estabelecidas pelo autor. O autor, ao construir uma linguagem e narrar a trajetória dessas personagens, cria diversos modos de ser. Muitas vezes, determinado personagem nos parece “real” devido à sua capacidade de criar verossimilhança ao mundo real. O personagem se torna real aos olhos de quem assiste à telenovela ou lê um romance porque tem elementos sociais, políticos, psicológicos e presentes no cotidiano do leitor e do telespectador.

Para Antonio Candido a verossimilhança no romance depende da possibilidade de criação do autor ao fantasiar o personagem fictício de acordo com o mundo real. O personagem comunica a impressão da mais legítima verdade existencial. Para ele, as diferenças e semelhanças entre personagens e pessoas criam um vínculo de sentimento e de verdade com o leitor e para a teledramaturgia como espectador.

O personagem de ficção, de acordo com as teorias de Antonio Candido, trata especificamente do personagem de romance. Eles são entidades fictícias, vivem os fatos, compõem o enredo, exprimem os intuitos do romance, bem como a visão da vida decorrentes dos significados e valores que os animam. É o que existe de mais vivo no romance. O personagem é, sim, segundo Candido, o elemento mais atuante e comunicativo da arte novelística moderna, todavia, só adquire pleno significado no contexto no qual está inserido. Ou seja, é um ser fictício, elemento no qual o romance se firma e passa a existir como verdade existencial (Candido:1987:51-80).

Candido afirma que o romance tem suas bases firmadas num certo tipo de relação/afinidade entre o ser real e o ser fictício manifestado por meio do personagem. É a concretização deste enquanto que na vida, é estabelecida uma interpretação de cada pessoa, objetivando conferir certa unidade à sua diversificação essencial para a sucessão dos seus modos de ser. No romance, como na telenovela, o autor estabelece a lógica do personagem. Um personagem mesmo tendo sido coerentemente fixado para sempre, sofre variadas interpretações por parte dos leitores/telespectadores. Na verdade, o personagem é formado a

partir de elementos que o romancista utiliza para descrevê-lo. Desta maneira, ele passa a dar a impressão de vida, permitindo, assim, ao leitor dar-lhe variadas interpretações.

No romance moderno o nível de complexidade do personagem fictício aumenta, fazendo com que a ideia de um esquema fixo, de ente delimitado decorra do trabalho de seleção do autor. Essa complexidade do personagem fictício do romance moderno deve-se, principalmente, à revolução no romance a partir do século XVIII e até ao século XX. Há mudança na estrutura da obra de enredo complexo e personagem simples, para enredo simples e personagem complexa. Para Candido, essa mudança deve-se ao esforço de aproximar o personagem da pessoa real. O mesmo acontece na construção do personagem nas narrativas das telenovelas.

A fragmentação do personagem, no romance, serve de base para o leitor/telespectador aproximar o personagem da pessoa real. O desenvolvimento da teoria no século XXIII possibilitou a caracterização do personagem em personagem de costumes (mais divertido e melhor compreendido) e personagens de natureza, que por sua vez, exige do leitor/telespectador se aprofunde nas emoções humanas.

O conceito de personagem e sua função no discurso estão diretamente vinculados não apenas à mobilidade criativa do fazer artístico, mas também serve para pensar a respeito dos modos de existência e do destino do fazer. O personagem percorre alguns caminhos no sentido de definir seu objeto de desejo adequado à análise e à fundamentação dos juízos e valores acerca do objeto.

Foi na Grécia antiga que os pensadores elaboraram os conceitos de personagem de ficção. Nessa época iniciaram reflexões referentes aos estudos nos níveis narrativos. Aristóteles foi um dos primeiros filósofos a estudar e discutir as teorias do personagem de ficção. Essas discussões se manifestaram através da poesia lírica, da épica e da dramática. O estudo trouxe uma conceitualização das funções do personagem na literatura. O filósofo afirmava que havia semelhança entre personagem e pessoa. A *imitação do real* ou a *mimesis* foi o termo utilizado como meio direto de se elaborar um personagem quando havia

semelhança com alguma imagem do cotidiano e/ou da natureza. Esse conceito possibilitou criar um processo de construção e de caracterização do personagem.

Nas pesquisas, Aristóteles tinha uma grande preocupação em relação ao que seria imitado ou refletido no texto a partir da imitação do real e os efeitos de sentido na criação da obra. Para ele, o personagem é um reflexo da pessoa humana e na sua elaboração de construção o autor deve obedecer às regras e às leis pertinentes ao texto.

A metodologia de Aristóteles teve como paradigma a conceitualização do personagem e se desenvolveu até o século XVIII. A partir da *mimesis*, pesquisadores passam a tratar e entender as funções e as questões do personagem de ficção em seus textos. Muitos foram influenciados pela visão aristotélica e pela representação da sua teoria.

Tomando como base o percurso de estudo do personagem, Horácio, poeta latino, em sua obra *Ars Poética*, divulga as ideias aristotélicas, reiterando suas preposições. Horácio, ao criar e se referir ao personagem, passa a associá-lo ao aspecto do entretenimento, no aspecto moral, pedagógico, etc., nesses seres fictícios. Ele se preocupava quando um personagem era desenvolvido porque havia nas suas relações enraizamento entre arte e a ética. Por isso, a criação e construção de seus personagens não se davam apenas na reprodução, *mimese*, dos seres vivos como modelos a serem imitados.

No século XVIII, a concepção de personagem fundamentada em Aristóteles e Horácio foi substituída por uma visão no qual se estudava e se pesquisava o personagem como sendo a representação do universo psicológico de seu criador. Surgem, portanto, as diversas correntes teóricas: o romantismo, o romance psicológico, o romance de crítica e análise da realidade social, etc.

Na República, Platão defendia a obra dramática por ser uma arte ilusória que refletia o mundo de aparências à sua volta. Para ele, o poeta, com sua arte ilusória, diz o falso como verdade. Por não imitar a ideia, mas a aparência sensível, a criação mimética opera por ilusões. Platão e Aristóteles debatiam a *mimesis* como sendo um retrato do mundo exterior,

uma cópia da realidade ou uma reapresentação dela. Aristóteles enfatizava que a *mimesis* não era aplicada ao mundo das ideias. O objeto era a ação humana porque ela tratava de possíveis interpretações do real. A produção artística para Aristóteles era imitar homens em ação, como por exemplo, transformando tragédias em melhores ou comédias em piores. O filósofo dizia que o esvaziamento não estava na representação da cópia, pois exige uma transformação no que tange a operação de ações na narrativa.

O personagem na visão aristotélica está sempre apoiado à necessidade e à verossimilhança, de modo que o personagem, sem suas reações e ações, estivesse em conformidade com o necessário e o verossímil. A dialética platônica vem em contrapartida no que está relacionada entre a essência e aparência. Ela é refutada pela lógica das mediações. Em outras palavras, a arte na visão do filósofo ocupa duas distintas, uma é a ponte que interage com a ficção (utilização livre da matéria), a segunda é a realidade (a ideia e o princípio). Ambas permitem dois domínios. O personagem verossímil é resultante de um conjunto de regras ou sistemas de procedimentos que o autor utiliza para relacionar a realidade e a ficção. Na criação do autor ocorrem as seguintes definições: os meios de imitar a linguagem; os objetos imitados pelas ações humanas, independentemente de serem bons ou ruins e na ação dramática, estão à maneira como imitamos os fatos do cotidiano.

Para analisar o verossímil Todorov diz que o conceito é apresentado em um contexto histórico e pode variar de época para época. Ou melhor, para ele, o verossímil não pode existir em nenhum passado, e tão pouco tem lugar presente. O verossímil de que somos contemporâneos é precisamente o que chamamos de natural. Na medida em que obedecemos à lei do verossímil, não o percebemos; desde que tal percepção se produza, a lei recua no passado, revelando os traços de convenção (Todorov:1971).

Outra contribuição importante foi a de Wladimir Propp para o entendimento do personagem de ficção que está desvinculado das relações com o ser humano. Na obra *Morfologia do conto maravilhoso*, o autor explicita as dimensões do personagem sob a perspectiva de sua funcionalidade no sistema verbal compreendido pelos diferentes tipos de narrativas. A teoria de Propp é diversificada do ponto de vista semiológico do personagem. As funções do personagem constituem os elementos fundamentais na narrativa, sobre os quais se constrói o curso da ação. Essas ações ele atribui a personagens diferentes (Propp:1984).

O romancista Edward M. Forster na obra *Aspectos do romance*, classifica o personagem em dois tipos: planos e redondos. O primeiro é construído ao redor de uma ideia ou qualidade. Em algumas narrativas tais ideias são definidas e ocorrem poucas ações apenas, e se os personagens se caracterizam estáticos. Sendo assim, é o tipo de personagem que não reserva nenhuma surpresa ao leitor/telespectador. O segundo, os personagens redondos, são construídos de qualidades, habilidades, competências ou tendências e surpreendem o leitor/telespectador. O perfil desse personagem está no fato de ser dinâmico, ter múltiplas facetas e em algumas situações, particularidades do ser humano (Forster:2005).

Algirdas Julien Greimas, em sua teoria, traz a substituição do personagem pelo ator, referindo-se, com este termo, à unidade lexical do discurso em que o conteúdo semântico é definido pelos semas como sendo unidades de significação. Para Greimas, *Ator é Actante*. Esse *actante* pode expressar-se em vários atores numa mesma narrativa. Nessa teoria existem seis *actantes*: *sujeito, objeto, destinador, destinatário, opositor e adjuvante*. Portanto, esses *actantes*, em uma obra narrativa, são constituídos e reconhecidos como o modelo *actancial* (Greimas:1973:179-195).

No ensaio *Literatura e personagem*, Anatol Rosenfeld trata o personagem como um problema epistemológico. Para o autor, o personagem é o principal responsável pela ficcionalidade da obra, porque é ele, com nitidez, que torna patente e constitui a ficção. Ainda por meio desses personagens, a camada imaginária se adensa e se cristaliza. No que tange a pessoas reais e personagens fictícios, Rosenfeld diferencia como sendo as pessoas reais totalmente determinadas, apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser colhidos e restritos por meio de operações cognitivas especiais, características que se referem em particular a seres humanos. Enquanto o personagem literário caracterizado por fazer parte de um mundo mais fragmentário do que o mundo empírico, é um ser esquematicamente configurado, tanto no sentido físico como psíquico (Rosenfeld:1987:9-49).

No Teatro, Décio de Almeida Prado diz existir a diferença estrutural entre os personagens de teatro e os personagens do romance. No romance, os personagens são

mediados pela voz narrativa. Já no teatro, é o próprio ator que fala diretamente ao público e com o público. O personagem teatral, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. O tempo no teatro é outro fator na diferenciação entre estes dois. A duração de um espetáculo pode variar duas ou três horas. No romance, o tempo acompanha o desenrolar dos acontecimentos do enredo. O realismo moderno condena o personagem a ser unicamente ele mesmo. O ator fica fora de cena, relegando-o aos bastidores, onde deve permanecer invisível e em silêncio. A obra literária, na perspectiva de Prado, é uma extensão do autor. Ao escrever uma obra, o autor está colocando seu repertório íntimo e pessoal existente dentro dele (Prado:1987:81-10).

Para Prado a história no teatro não é contada nem mostrada como se fosse de fato a própria realidade. A vantagem do teatro é tornar o espetáculo persuasivo às pessoas nas quais haja um mínimo de imaginação suficiente para transformar o texto narrativo em ação. Frente ao palco, em confronto direto com o personagem, eles são por assim dizer, obrigados a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos. Para ele, o modo de conhecimento do personagem é visto pelos outros e dizem a seu respeito. Não ocorre nada relevante a observar, a exceção é o autor teatral, na medida em que se exprime através dos personagens, não poder deixar de lhes atribuir um grau de consciência crítica em circunstâncias diversas que elas não teriam ou não precisariam ter. Essas características podem ser atribuídas ao personagem no teledrama.

Renata Pallotini define o personagem como sendo uma imitação. A recriação dos traços fundamentais de pessoa ou pessoas é selecionada pelo autor segundo seus próprios critérios. Tanto quanto esta, a imitação também está inserida no afastamento e na aproximação do personagem com o mundo real (Pallotini:1989).

O personagem de ficção no cinema, teatro, literatura e televisão precisa de fundamentos de criação e levantamento da biografia daqueles com quem se relacionará. Para se construir o personagem de cinema, o roteirista tem como base, por exemplo, a ideia de uma pessoa da sua vida social real dentro de um determinado contexto. Estes são os princípios básicos para o processo criativo.

Segundo Paulo Emilio Sales Gomes, o personagem no cinema adquire uma mobilidade variando de acordo com o tempo e o espaço da estrutura narrativa em busca do seu objeto de desejo. No cinema, a fala narrativa por imagens e ruídos se processa dos mais variados pontos de vista. Os personagens do cinema são construídos exclusivamente de palavras, o que é de suma importância na constituição e concepção do personagem e está veiculado ao contexto visual. (Gomes:1987:109-115)

No cinema, o personagem é encarnado por pessoas na figura de atores. Mas no filme cinematográfico os personagens não são as pessoas com seus registros, imagens e vozes. Segundo Gomes, é a raiz da realidade ou de ficções pré-existentes.

A escrita do filme e a literária são diferentes e opostas. O personagem romanesco tem a personalidade definida por ideias e palavras. Já o cinematográfico tem suas ações definidas pelos seus atos. A encarnação do personagem no cinema só é possível porque via de regra, são pessoas que nós conhecemos. Ou seja, os atores deram vida aos personagens familiares do espectador. Alguns atores têm uma empatia mais do que familiares do espectador e fazem parte da imaginação coletiva. Esses simbolizam e exprimem um sentimento coletivo com o seu público. Syd Field explica a concepção dele em relação à pessoa e ao personagem.

O primeiro nível é o público. O conhecimento do personagem é superficial, como o conhecimento de uma pessoa num trabalho público, como, por exemplo, um balconista. O segundo nível é mais próximo e, por isso, chamado de profissional, pois você conhece o personagem como conhece um colega de trabalho, por exemplo. O terceiro nível é o mais íntimo e, portanto, qualificado como pessoal. (Apud Maciel:2003:74-75).

Gomes diz que na linguagem cinematográfica não podemos afirmar que a figura do personagem passa e o ator/atriz fica. Por questões e raízes sociológicas, esse chega a ser mais importante do que a ação dramática fílmica, como por exemplo, nos filmes americanos com a atriz Greta Garbo quando interpretou seus personagens criou-se em torno dela uma auréola mítica e singular. Em contrapartida, não só a imagem do ator é importante, mas também há momentos nos quais o personagem supera a figura do ator perante o seu público.

Nesse caso, o ator passa e fica o personagem. Podemos constatar isso nos personagens do cinema norte americano: James Bond, o agente 007; Super-homem; Carlitos, Batman e o Robin e Tarzan, entre outros. Esses personagens permanecem até os dias atuais e ficam enquanto passam os atores que os interpretaram. O cinema não demonstra ter nenhuma exclusividade e se adapta mal no critério de individualismo e originalidade, fazendo com que os personagens criados pela imaginação humana pertencessem ao domínio público. Para Luiz Carlos Maciel, o que o seu personagem mais observa, o que mais presta atenção, são os itens da realidade aos quais atribui mais importância, os que ele constrói seu universo. A atenção é o verdadeiro poder que constitui a chamada realidade objetiva, pois é intencional por natureza (Maciel:2003:77).

Em suma, Paulo Emilio Salles Gomes define o significado de personagem no cinema. Segundo ele,

“A vitalidade da personagem literária, novelística ou teatral, reside no seu registro em letras, na modernidade constante de execução garantida por essas partituras tipográficas. A personagem registrada na película nos impõe até os ínfimos pormenores, o gosto geral do tempo em que foi filmada. Poderá um Leonardo do cinema fazer aceitar pela posteridade uma Mona Lisa cujo fascínio e mistério seria expresso através de movimento, som, sofrimento, alegria e do contexto completo do seu drama?” (Gomes:1987:117).

Os personagens, sob os pontos de vista de outros autores e teorias, levaram-nos a outras reflexões referentes às motivações de vilania. As próprias ações do ser humano, não apenas meio, são também reações, haja vista que a validade de um enunciado está intrinsecamente ligada à ação enunciativa de outro objeto. A construção dos efeitos de sentidos do diálogo depende do receptor. Nessa inter-relação, surgem diferentes choques de visões de mundo, passando a existir instabilidade que outros gêneros não contêm como, por exemplo, a autoconsciência dos personagens (Bakhtin:1993:1995:2003;2010a,b).

No terceiro capítulo desta tese apresentamos algumas noções teóricas de Mikhail Bakhtin sobre a construção de personagem, de polifonia, monofonia e de estilo no romance, e as comparamos ao modo de criação dos autores e teledramaturgos Silvio de Abreu, Gilberto Braga e Aguinaldo Silva.

2.2.1 - O melodrama na telenovela: as formas do teatro, do cinema e do romance-folhetim

O melodrama continua presente em várias formas de manifestações artísticas tais como: teatro, cinema, literatura, propaganda, pintura, quadrinhos, reportagens jornalísticas, programas de auditório e telenovela brasileira. Sua especificidade contém ações dramáticas com referências e apelos sentimentais e a utilização da música como elemento complementar de uma cena teledramatúrgica.

As narrativas sentimentais exageram em sua dramaticidade, podendo chegar ao grotesco. Em alguns momentos as cenas são situações ou fatos da vida cotidiana do espectador. Em determinadas narrativas de telenovelas, o melodrama surge não apenas na trama principal e nas paralelas, mas também em suas subtramas, na construção do personagem e na estrutura da cena e ações. Essas ações são apresentadas por personagens *bons* ou *maus* nas narrativas de estruturas esquemáticas tradicionais que se repetem, porque são essenciais na condição humana em todas as épocas e sociedades: amores impossíveis, intrigas entre familiares, segredos revelados diante de uma forte tensão psicológica, os mais diferentes tipos de mistérios, paternidades desconhecidas, o ódio e o ciúme no crime passionai, ambição motivada pela ganância, vingança em busca do objeto de desejo, fugas espetaculares, tramas diabólicas, ricos gananciosos e pobres que trabalham para sustentar sua família, o encontro e o desencontro do personagem principal com sua amada, repetições de ações, cenas de *flashbacks*, coincidências na resolução dos conflitos, apenas para citar alguns.

Antes de discutir o melodrama na telenovela brasileira, apresentamos a importância do gênero no Teatro, Cinema e no Romance-folhetim. Na telenovela será possível saber os níveis de melodrama clássico que compõem a sua estrutura. O objetivo é identificar se a telenovela perdeu parte da identidade desse gênero melodramático muito utilizado pelas produções latino-americanas.

A telenovela brasileira, por ser considerada “realista”, teria modificado algumas características do melodrama? Nessa perspectiva, buscamos embasamentos necessários à compreensão do gênero melodramático na telenovela brasileira para saber de que maneira é representado o melodrama ou o “realismo” na ficção televisiva. Para entendermos melhor o

melodrama na telenovela foi preciso fazer um percurso do gênero desde sua criação. A partir desse percurso, obtivemos os subsídios para compreender como ele é representado na ficção televisiva.

O caminho para o entendimento do melodrama na telenovela se dá basicamente em três gêneros textuais: Teatro, Cinema e no Romance-folhetim. A análise na qual se pretende desenvolver justifica-se no contexto do estudo sobre a vilania para entender o motivo pelas quais as narrativas de telenovela apresentam conteúdos melodramáticos. É pertinente trazer esse tipo de informação para explicar e demonstrar as razões de se ter ou não elementos do melodrama na telenovela.

Sendo assim, através do percurso do melodrama clássico observamos que sua origem foi no Teatro e podemos entender como o gênero é representado nas tramas de telenovelas. O Teatro, assim como a telenovela, é um fenômeno social e local no qual o indivíduo se encontra e se identifica como pessoa. O mesmo ocorre com as narrativas das telenovelas. Os métodos melodramáticos encenados nos espetáculos teatrais são um reflexo do que estava acontecendo em cada época da sociedade. A telenovela traz, também, aspectos da sociedade e do cotidiano do telespectador.

O teatro e a telenovela estão intrinsecamente ligados porque trazem em suas narrativas significados que representam as origens da própria sociedade. Todo o desenrolar do espetáculo teatral e da telenovela faz parte de um jogo dramático escrito pelos autores. Eles constroem diversos segmentos da sociedade nas narrativas e variam de acordo com o desenvolvimento de cada cultura. Como diz Richard Courtney as origens da sociedade são as origens do teatro porque é pela personificação e identificação que o homem, em toda história, se relaciona com os outros. O mesmo ocorre com a telenovela conforme afirma Courtney (Courtney:2006:135).

Não cabe aqui, nem é pertinente analisar ou saber dos níveis de melodrama nos diferentes meios de comunicação social como na literatura de cordel, coberturas jornalísticas feitas pelo rádio e televisão, na música, histórias em quadrinhos, na ópera, em programas políticos. Mesmo compreendendo que nos dias atuais há um imbricamento de meios que se complementam nas atividades transmidiáticas, não é o nosso objetivo neste momento.

Em suma, a proposta de encontro de fundamentos desta tese é entender os três gêneros básicos, como foi mencionado anteriormente. Acreditamos que eles darão suporte para perceber os níveis de melodrama nas narrativas das telenovelas brasileiras e de sua utilização nas diferentes tramas ficcionais para apoio ao nosso objetivo de compreender a função do vilão neste processo narrativo.

2.2.2 - O melodrama no Teatro

No teatro Jean-Marie Thomasseau (Thomasseau:2005) identificamos três fases teóricas do melodrama: o clássico ocorrido entre 1800 e 1823; o romântico entre 1823 e 1848; e os diversificados de 1848 a 1914. Nesses melodramas havia uma tendência e preferência pela temática da injustiça e do objeto de desejo em busca da realização amorosa. A seguir os conceitos e definições dos diferentes melodramas utilizados pelos autores em seus espetáculos teatrais.

Antes de começar a análise é preciso recorrer à terminologia da palavra *melodrama* e de suas significações para entendermos melhor suas variações nos diferentes meios.

O sentido etimológico da palavra *mélodrame* surgiu na França com a Revolução Inglesa no século XVII. Portanto, o *melos* surgiu do grego, tem significação de som. A palavra *drame* é proveniente do latim antigo e tem significação de drama.

No melodrama teatral havia uma nova estética denominada *drama burguês*. Nessa época os comerciantes ficaram ricos com a Revolução Inglesa e passaram a simular os costumes, modos da sociedade aristocrata nas peças. Esta representação não era mais exclusividade dos nobres. Por Exemplificando, Nivelles de La Chaussée, na *Comédia Lacrimejante*, que discute a infidelidade do marido. Em outra peça teatral, o *Mercador de Londres*,(1732), o autor traz uma narrativa na qual envolvia assassinato, amor e a vida cotidiana da sociedade. Nessa época começa a surgir o gênero (Vasconcelos:2001).

O melodrama começou a se desenvolver no século XVIII. Sua influência ocorreu nas mais diferentes formas artísticas. Uma das características do melodrama é a utilização da trilha sonora como elemento para dramatizar as ações dos personagens e proporcionar uma

carga e tensão emocional de dramaticidade maior. A finalidade do melodrama em uma peça artística é impressionar e comover o público através da emoção e do teor de verdade no que os personagens estejam dizendo.

A verossimilhança em uma peça reafirma o que o espectador percebe como elemento real do seu mundo concreto. Um dos autores mais significativos que implantou o *melodrama* foi o francês René-Charles Guilbert de Pixérécourt. Escrevendo intensamente para o teatro, é considerado o pai do gênero melodramático. Na peça *Coeline*, utilizou elementos do cotidiano do espectador: a dança, o combate entre personagens, várias máquinas, comédia, etc. Tais objetos cênicos se alternavam para dar o *tom* de tragédia e de comédia.

Segundo Aristóteles, no que se refere à natureza da imitação, o teatro não imita os fatos, mas as idéias abstratas; o ator não imita o Édipo real, mas uma versão idealizada de seu caráter. Personagens dramáticos não são apresentados como realmente são: a comédia os torna piores e a tragédia os torna melhores do que são na vida real. Além disso, imitação é natural à raça humana. Seguindo o raciocínio de Aristóteles a tragédia é a imitação de uma ação importante que possui magnitude, é completa em si mesma. Relativamente à linguagem e acessórios agradáveis, cada uma de suas formas são empregadas separadamente nas partes da obra, não de forma narrativa, mas dramática, com incidentes despertando piedade e medo, recurso utilizado para efetuar sua catarse de tais emoções. De acordo com ele, a imitação no processo criativo surge através do prazer e de forma espontânea (Apud Courtney: 2006:7).

O melodrama teve características nas peças com cenários e ambientação da Idade Média. No teatro essas peças eram consideradas não muito naturais porque traziam uma carga de dramaticidade de personagens de apelo fácil e não espontâneo aos sentimentos e olhos do espectador.

O início do melodrama ocorreu na França a partir do gênero teatral. A narrativa no teatro teve relação com os romances dos folhetins. Na época, muitos autores folhetinescos escreviam romances que foram adaptados para o teatro. As temáticas discutidas nas peças teatrais tinham como elemento fundamental a intriga e as perseguições. Era um dos recursos de construções dos *plots* e de forte tensão dramática. Havia uma dinamicidade no que se referia às temáticas do enredo nas peças teatrais.

A perseguição ao personagem vilão mantém o suspense até as últimas cenas ou atos finais. É através do reconhecimento que o herói encerra as buscas pelo vilão e esclarece os motivos do ocorrido. O reconhecimento na peça teatral no final do ato faz os personagens retornem ao início da narrativa para o espectador entender e para que seja justificada a perseguição feita pelo herói ao vilão. Jean-Marie Thomasseau utiliza como teoria o conceito de melodrama de Caigniez e Paccard publicado no *Journal des Débats*, (1823), referente ao espetáculo *A pobre Órfã - La Pauvre Orpheline*. Eles classificam os elementos principais de temáticas dos melodramas clássicos:

“o interesse deste melodrama apoia-se na mesma base na qual se apoiam todos os melodramas passados, presentes e futuros; vê-se ali um opressor e uma vítima, um poderoso celerado abate a fraqueza e a virtude até o momento em que o céu se manifesta a favor do inocente e fulmina o culpado. Tudo isso não é exatamente novo, mas há nos corações dos frequentadores do bulevar um inesgotável impulso de justiça e de humanidade. Todos os dias eles têm novas lágrimas para a jovem perseguida e transportes de entusiasmo para a punição do monstro, que sacrifica com suas paixões os direitos mais sagrados da natureza” (Thomasseau: 2005:34).

A seguir as diferentes tipologias dos conceitos de melodrama: clássico, romântico, militar, patriótico, histórico, costumes, naturalistas, etc. Entendendo essas variações do melodrama no teatro irá esclarecer questões referentes às narrativas que contém elementos de vilania na telenovela brasileira.

2.2.3 - O melodrama clássico no Teatro

Percebemos no melodrama clássico que os conteúdos são discutidos em diferentes peças teatrais e não apresentava em linhas gerais algo inovador, diferente do gênero melodramático. As temáticas melodramáticas reforçavam o que o público queria ver nos espetáculos. As intrigas nos relacionamentos amorosos ficavam em segundo plano. O amor acreditava-se prejudicar uma narrativa por dividir com o maniqueísmo as ações (Thomasseau:2005:38).

Os personagens no melodrama clássico são colocados de maneira identificáveis para facilitar quais seriam os *bons* ou os *maus*. A identificação era possível através dos gestos e aparência física de cada personagem. Suas ações e atitudes facilitavam ao espectador saber

quais eram os principais ou secundários. A música era um elemento de distinção e funcionava como código quando o personagem entrava em cena.

No melodrama clássico havia uma preferência acentuada pelo personagem mudo por trazer uma linguagem ética bastante simplificada e de fácil entendimento. Já o personagem vilão apresentava elementos motivacionais e identificáveis de outras vilanias, como por exemplo, o jogo de linguagem e comportamentos codificados facilmente compreensivos aos olhos do espectador (Idem:2005:39).

Percebe-se neste tipo de melodrama, uma variedade de tipologia de vilania. Alguns melodramaturgos colocavam em suas encenações teatrais casos particulares de vilania, como por exemplo, um membro da família que depois de muito tempo corrompia o filho da casa. Isso aconteceu na peça escrita por Pixérécourt e Rougemont no espetáculo *A capela de Madeira ou a Testemunha Invisível – La Chapelle des Bois ou Le Témoin Invisible*. Em outro espetáculo o dramaturgo decide colocar em cena a chegada de um vilão este detém um segredo capaz de comprometer o herói ou a heroína. Em alguns espetáculos teatrais o vilão trazia uma imagem estereotipada: cabelos negros, olhos cinzentos, rosto pálido; como na peça *Walter*, de Ducange. Para Jean-Marie Thomasseau nas cenas os vilões

“murmuravam ou giravam os olhos lançando imprecações, numa voz cavernosa e sepulcral. São geralmente ateus, frequentemente estrangeiros, marginais, forçados ou desertores do exército de Napoleão na Grande Armada. Sempre presos no momento em que pensava que iriam triunfar, eles, entretanto, só raramente sofrem o castigo supremo. De modo geral, seu final é partir entre dois policiais” (Idem:2005:40).

Notamos que o vilão pertencente ao grupo familiar traz características físicas de fácil identificação, como voz, olhar e penteado. No melodrama burguês o vilão é apresentado em cena com outro aspecto físico e traz consigo aparências de ostentação e de honestidade. Nas suas ações é percebido o orgulho, a crueldade, como por exemplo, o Barão de Lérac, em *A cabana do Montainard - La Cabane de Montainard*, de Victor Ducange. Segundo Thomasseau, isso ocorre após o monólogo no qual o vilão traz à luz seus remorsos ou as negritudes de sua alma, tornando-se mais violento do que os precedentes. Sendo assim, ocorrerá após um combate, um duelo, ou poderão ser aniquilados por uma catástrofe natural.

No melodrama histórico o vilão “conspirador” ou o vilão “tirano” corresponde ao grande gênio que é o mal da família. A intriga perpassa e eles dão mais consistência em busca de descobrir as maquinações e artimanhas de um indivíduo que parece existir ao mesmo tempo e em toda parte. Os comparsas do vilão são tidos como personagens de segundo plano no espetáculo. O vilão principal da peça será sempre um solitário. Nessas peças, a justiça precisa ser mais forte e não branda, e se deve abater somente sobre um culpado. O resultante dessa disseminação elimina os fortes efeitos dramáticos ao julgá-lo (Idem: 2005:42).

O espectador consegue descobrir no vilão o agente principal da peça teatral através da perseguição feita por ele durante toda a narrativa ao herói ou a heroína. Quando não ocorre a identificação do vilão principal e de suas manobras, a intriga na narrativa perde a sua natureza: o desfecho sem o castigo do vilão gera no público revolta por um desejo de compensação, e esse espera o vilão à saída, no final da peça teatral, para vaiá-lo (Idem:2005:42).

Na América e Europa do século XVIII o melodrama ficou conhecido como *melodrama gótico*. Essa denominação foi utilizada pelos autores por apresentar personagens místicos retornando de outro plano espiritual para exigir justiça. Era muito pertinente nas narrativas a utilização de personagens fantasmas e de acontecimentos sobrenaturais para dar mais verossimilhança às peças encenadas. A crença do sobrenatural foi explorada bastante por vários autores.

Segundo Jean-Marie Thomasseau no melodrama clássico é necessário escolher um título adaptado a um assunto qualquer, seja histórico ou de ficção. Depois, colocam-se como principais personagens um bobo, um tirano, uma mulher inocente e perseguida, um cavaleiro, e em alguns casos um animal aprisionado, podendo ser: um cachorro, um gato, um corvo, um passarinho ou cavalo (Idem:2005:27).

O melodrama clássico, desde o seu surgimento, proporcionou ao público uma identificação e proximidade. Os espetáculos encenados continham elementos dramatúrgicos de muita emoção. As peças traziam grandes cenários. As falas dos personagens traziam uma forte carga emocional, tendo como fundo uma trilha sonora. Essas ações de cenas eram alteradas constantemente no decorrer dos acontecimentos. Na plateia havia momentos de riso e de lágrimas.

O contexto no qual o melodrama aconteceu, dito anteriormente, foi a Revolução Francesa. Diversas produções representaram o contexto da sociedade da época. A finalidade em demonstrar a isso visava à identificação do espectador com o espetáculo. Para Manuel Castells a identidade é a fonte propulsora de significado e experiência de um povo, e o processo de significação tem como base um atributo cultural ou conjunto de atributos culturais que estão inter-relacionados, e prevalecem sobre outras fontes de significado, diz respeito aos atores sociais (Castells:1999:24).

No teatro, além do *bem* e o do *mal* outras motivações de vilania apareciam nas narrativas, como por exemplo, a ambição, o poder, a vingança, o amor e o ódio. Essas motivações colocavam a plateia em plena interação com a ação dos personagens e com a narrativa. O melodrama clássico é perfeitamente compreensível para as diferentes culturas e públicos presentes em uma encenação teatral.

Segundo Carl Jung a reação de cada espectador é o inconsciente individual que consiste em memórias, variando de indivíduo para indivíduo, ao passo que o inconsciente coletivo é composto de elementos comuns a todos. No inconsciente coletivo existem quatro conceitos: o instinto, que é herdado; a unanimidade de temas relacionados às mitologias de diferentes culturas; a utilização de frequentes incidências de símbolos que remetem aos primitivos e universais, como por exemplo, os mitos e as lendas; as perturbações dos doentes mentais que interpretam símbolos de morte e nascimento encontrados na mitologia; os modelos de imagens relacionadas aos sonhos, alucinações, mitologia, membros de uma cultura ou raça. O que for hereditário é tido como conceito de inconsciente coletivo. Para Sigmund Freud, o inconsciente coletivo não apresenta apenas tendências e sim, conteúdos de ideologias, trações de memórias e experiências de gerações passadas (Apud Courtney:2006:72).

A caracterização dos personagens com atitudes boas ou más facilitam o entendimento e torna a narrativa mais acessível aos olhos do espectador. Em outras palavras, Ivete Huppes diz que o melodrama clássico assume certo ar de crônica para repercutir as inquietações da hora, enquanto absorve convenções sucessivas, sem traumas de identidade (Huppes:2000:11).

Notamos que no teatro o melodrama clássico dramaturgicamente apresentava uma continuidade na maneira de conduzir as ações da narrativa e dos personagens. Havia propostas definidas para despertar um maior interesse por parte da plateia. Os autores utilizavam diversas estratégias para compor uma narrativa. Na visão aristotélica é necessário que o público se identifique com as ações apresentadas na peça teatral, e que por sua vez, a identificação que ali fosse representada em cena poderia corresponder ao seu mundo concreto. A *mimesis* desperta sentimentos de terror e compaixão nos espectadores que estão assistindo ao espetáculo. Para Aristóteles as paixões narradas, a música, a dança, o espetáculo em si despertam em alguém a vontade de fazer algo e uma verossimilhança própria de cada um. O prazer em assistir estimula uma pessoa ou conjunto de pessoas a praticar determinada ação por causa da peça teatral que causa terror e compaixão. Esse prazer acontece internamente em cada espectador quando o personagem do mal, o vilão, é punido pelas suas maldades (Aristóteles:s/d).

No melodrama clássico, os personagens são construídos de maneira que sobressaia o *bem* e o *mal*. A abordagem na narrativa envolve reparar a injustiça ou buscar a realização do sentimento amoroso. Por exemplo, a protagonista principal se encontra ameaçada diante de seu algoz e sairá ilesa somente com ajuda de seu herói. Segundo Daniel Schneider, nós nos identificamos com os protagonistas criados e reagimos a seus antagonistas como se estivéssemos vivos no palco. Identificamo-nos com a mobília, sentimos o diálogo como se tivesse saído de nossas próprias bocas, conhecemos a ambivalência, virtudes entram em conflito, enfim, chegamos ao nível de crise e clímax e nos “libertamos” gradualmente, na medida em que a resolução do conflito nos permite readquirir como plateia e não mais como participante. Isto é teatro (Apud Courtney:2006:123).

Schneider afirma que em uma peça melodramática teatral o espectador se identifica com a coragem do herói ao combater o vilão até este ser castigado. O momento é de pura tensão emotiva. Segundo Ivete Huppes:

“as personagens são construídas de forma muito mais esquemática no melodrama. O foco principal incide sobre a ação que abre a batalha entre os pólos morais opostos. Aqui os bons confiam na justiça, por mais que esta tarde para vigorar. Movem-se sentimentos totalmente positivos: lealdade, amor, abnegação, etc.” (Huppes:2000:112-113).

Conforme a afirmação de Huppes, os sentimentos dos personagens são construídos no decorrer da narrativa e contribuem trazendo elementos identificáveis nas ações de boas ou más. Os bons aparecem em cena de forma compacta e monolítica e desconhecem as razões para a mudança, vergonha ou arrependimento. Esses seguem sempre o seu percurso narrativo para frente em linha reta, no rumo da felicidade ou da desgraça, tanto faz.

Noutra perspectiva Jean-Marie Thomasseau coloca que as bases do melodrama e o maniqueísmo dos personagens situam os bons na condição de quem se defende da perseguição desencadeada pelos maus. A energia mobilizada na perseguição e na defesa responde pelo dinamismo dramático da peça tanto quanto a afasta de elaborações mais complexas (Apud Huppes:2000:114).

Na narrativa teatral é fácil de identificar, através da construção dos personagens, características de motivações em busca do objeto de desejo definidas em cada grupo de personagens que compõe a narrativa. Isso ocorre porque a estrutura de caracterização das motivações são alguns traços marcantes dos personagens, como por exemplo: o vilão e suas motivações (egoísmo, inveja, vingança, poder, ódio...) que se repetem em diversas peças teatrais.

O que leva o público a se emocionar por uma peça teatral ou pelo personagem? A resposta é simples: o processo de identificação a partir de uma experiência particular. As emoções assistidas no espetáculo são elementos importantes para se definir uma identidade social. Os sofrimentos narrados refletem de maneira individualizada. O privado deixa de existir e torna-se parte integrante de um todo reconhecível ao público em geral. A estrutura melodramática possibilita aos espectadores se identificarem com os problemas dos heróis e da heroína. Esses se contrapõem ao vilão com valores e sentimentos sempre superiores, tais como: ética, lealdade, presteza, bondade e moral. Esses conceitos estão na esfera do pré-consciente e permitem analisar três níveis básicos para entender melhor a reação do público. O primeiro é o reconhecimento de algo familiar, e que passa a ser lembrando com alguns traços da memória; o segundo está na esfera da construção e caracterização do personagem, e se torna parte do espectador; o terceiro é a identificação com o personagem, como por exemplo, o que acontece nas artes plásticas com o artista (Apud Courtney:2006:122).

A identificação com o público na peça teatral deixa marcas de relações estabelecidas pelo personagem e pela narrativa, não importando o nível de destaque de um personagem. A dicotomia entre o *bem e o mal*, o que é certo ou errado, é percebida pelo público quando retratada nas narrativas. Sendo assim, o melodrama clássico aproxima o público porque traz questões representativas de diversas situações cotidianas rotineiras.

2.2.4 - O melodrama diversificado no Teatro

O melodrama diversificado ocorreu na França, através do Segundo Império, na época de Napoleão III – 1852 a 1870. Essa época foi marcada por modificações e técnicas utilizadas em outros melodramas. O rigor e a censura foram obrigatórios e indispensáveis no novo regime. As opiniões mais contraditórias foram proibidas e se calaram: Richard Darlington, *L'auberge des Adrets*, Robert Macaire, Ruy Blas e *Le chiffonier de Paris*.

De 1848 a 1851 o público de classe mais elegante, os intelectuais e os boêmios passaram a se reencontrar no Boulevard do Templo, um campo de batalha que voltou a ser um lugar da moda. Lá passaram a frequentar pessoas de diferentes níveis sociais.

Nessa época, o melodrama passou a sofrer concorrência com outros gêneros, como por exemplo, o vaudeville, o qual surgiu no mesmo período com uma nova proposta e de mentalidade coletiva, condições ideais para o desenvolvimento.

Outro gênero de maior interesse e entusiasmo da época foi a opereta. Durante esse período, as operetas ganharam numerosos espectadores do melodrama. O gênero era encenado nos bulevares, mas não causavam grande interesse no público. Novas técnicas tornaram o melodrama mais popular, pois foi pela motivação de intriga nas encenações que surgiram outras inovações.

Aos poucos o melodrama teve suas “invenções” e apareceram nas peças teatrais as últimas tendências da ciência - o magnetismo e o hipnotismo, sendo então bem aceitos nos bulevares. Nos anos de 1890, o melodrama passou a ser um veículo de ideias socialistas, antes de cair no esquecimento. Isso ocorreu durante os primeiros anos do século XX. Nessa época surge o melodrama patriótico e nacionalistas por causa das guerras.

Na segunda metade do século XIX, os movimentos teatrais da ocasião acompanharam os acontecimentos da sociedade sem se modificarem tanto. Alguns estereótipos foram preservados e as peças traziam em suas encenações algumas características próprias do melodrama tradicional. No fim do século, passou a existir outros quatro importantes tipos de melodramas. Os exemplos a seguir foram simplificados para uma melhor compreensão da proposta:

1) O melodrama militar (patriótico e histórico) foi encenado no *Théâtre Imperial Du Cirque*, cuja temática básica era a política militar de Napoleão Bonaparte III. Por volta de 1855, durante a Exposição Internacional, vários espetáculos narraram em suas peças a história da França e de sua capital. Nessa época reapareceram personagens dos velhos militares com sua honra e sua pátria. O melodrama histórico tradicional trazia componentes de peças elaboradas sempre no mesmo padrão. Cada autor colocava seu estilo no gênero, como por exemplo, nos espetáculos, *La Bouquetière des Innocents* (1862) de Dugué e Anicet-Bourgeois, e de Victor Séjour com o conjunto de sua obra. Este último, por volta de 1860, retomou o drama histórico que havia abandonado, e o público tomou gosto pelo gênero. Entre tantas produções desse autor, poderíamos distinguir duas peças bastante significativas: *Les Grands Vassaux*, - *Os Grandes Vassalos*, (1851) – e *Les Noces Vénitiennes* - *As Núpcias Venezianas*, (1855) (Thomasseau:2005:101-102).

2) Nos melodramas de costumes e naturalistas, os espetáculos teatrais discutiam-se as questões de família, as crianças desaparecidas e reencontradas, heranças, duelos, ciúmes, casamentos, matrimônios, entre outros. A ascensão de novas classes sociais também era tema desses espetáculos. O modelo de melodrama social teve sua evolução espontânea para a estética naturalista em alguns espetáculos, como por exemplo, a peça *Os Miseráveis*, (1862), de Vitor Hugo (Idem:2005:107).

3) O melodrama de aventuras e de exploração apareceu a partir das descobertas científicas e dos novos territórios que permitiram colonizar os campos de ação dos heróis no melodrama. Em cena os heróis passam a viajar para mais longe e com maior duração. No percurso havia pouca hospitalidade e utilizavam como meio de transporte os navios a vapor e as locomotivas. A intriga, nessa tipologia de melodrama, era semelhante aos tradicionais. A ação do conflito era deslocada para um determinado tipo de espaço dos mais exóticos e dos mais inquietantes. Cada melodrama de aventura e de exploração apresentava, como se fosse um jogo, algo de

muito original, como por exemplo, na peça *Un Drame au fond de la mer*, (1877) – *Um Drama no Fundo do Mar*. Outro espetáculo que fez sucesso no bulevar foi *Le tour du monde em 80 jours*, (1874) – *A Volta ao Mundo em 80 Dias*, cujo herói idealiza um itinerário em busca do seu objeto de desejo e domina o tempo e o espaço, tornando-se, estas, sua obsessão.

4) O melodrama policial e judiciário era percebido quando o personagem principal, inocente, era alvo de suspeitas e só conseguia se justificar na última cena. Com o fim de chamar a atenção do espectador para a importância e dimensão do erro judiciário, era colocado como cenário no palco um tribunal de júri, bem como um policial sagaz e inteligente para realizar as perguntas. Ao longo da explanação do inquérito desvendam-se ao espectador os modos de vida e os hábitos sociais, o ódio entre os membros da família, tudo o que ocorria, com cautela, para demonstrar como se fosse um jogo de quebra-cabeça. Esse quebra-cabeça só seria montado nas últimas cenas e estas, sempre movidas de muita violência como nos espetáculos *Amélie ou Le Protecteur mystérieux*, (1807) – *Amélia ou o Protetor Misterioso*.

As técnicas desses gêneros foram aos poucos se aperfeiçoando por privilegiar a preparação do crime, a encenação, o inquérito policial e outros elementos pertinentes do gênero policial. Notamos bastante isso no espetáculo *L'As de Trèfle*, (1895) – *O Ás de Paus*. Segundo Sarcey, citado por Thomasseau, nesse espetáculo foi descrito o passo-a-passo do gênero bem.

“há neste drama (escreveu ele) como em todos os do mesmo gênero, um crime preparado no primeiro quadro, executado no segundo e depois uma instrução judiciária, e as suspeitas da justiça recaindo sobre um inocente que as circunstâncias acusam” (Thomasseau: 2005:113).

Nessa época se inicia a elaboração do romance policial. Nas peças de Xavier de Montépin, o autor ressaltava a intriga entre os personagens. O objetivo era a sempre produzir e criar narrativas com temáticas envolvendo o melodrama policial e judiciário. Na peça *La Sirène de Paris*, (1860) – *A Sereia de Paris*, é encenado um misterioso desaparecimento de jovens: um herói corajoso e apaixonado faz o papel de isca e desmascara o assassino, um misterioso doutor alemão.

Por fim, os tipos sociais existentes no melodrama policial são: o agente obstinado em busca de desvendar os segredos, o jovem advogado que se consagra por causa dos grandes casos, o médico pobre por ter se dedicado aos menos carentes, etc (Idem:115-116).

2.2.5 - Presença da linguagem cinematográfica integrada à linguagem do melodrama

A proposta do breve recorte sobre a linguagem do cinema é a de demonstrar que alguns conceitos desse veículo de comunicação de massa foram os preferidos pelo público, mas sofreram muitas críticas da cultura erudita. O desenvolvimento da indústria cinematográfica aconteceu nas décadas de 30, 40, e 50 na América Latina. Nos anos 60 havia a necessidade de situar o cinema no momento histórico para se destacar como um produto de importância autoral e político-cultural.

O estudo da explanação do melodrama no cinema também nos ajudou a compreender como o melodrama está inserido na narrativa da telenovela brasileira. O cinema, assim como a telenovela, apresenta narrativas com diferentes linguagens, podendo ser artísticas ou não.

As narrativas cinematográficas proporcionam ao telespectador a oportunidade de se projetar em situações nas quais ele jamais imaginaria viver no mundo concreto. Estudando um breve percurso da gênese do melodrama no cinema, buscamos o entendimento das linguagens advindas do melodrama teatral para identificar quais foram as épocas em que o gênero influenciou os roteiristas e produtores de cinema e, por essa razão, o incorporaram nas suas narrativas e produções.

O cinema passou a utilizar linguagens do teatro de forma romanceada nas narrativas. No teatro, os personagens da ação em busca do objeto de desejo são encenados e encarnados por atores. Já no cinema, adquirem habilidades e performances nos mais diferentes tipos de temáticas no tempo e no espaço das narrativas. A narrativa no cinema e o diálogo se desenrolam através de imagens em movimento e de ruídos. Essa processa no espectador um novo olhar em perceber várias formas de se pensar as ações do personagem e narrativas.

A narrativa cinematográfica é de fácil entendimento e de ações imediatas. Para Ismail Xavier, a longevidade do gênero melodramático se deve ao fato de que suas principais características podem ser mudadas de acordo com o tempo, servindo à moral que se tem como objetivo veicular, pois tem bases em características muito mutáveis: temas cotidianos com os quais o espectador terá uma identificação mais fácil, pois são dramas que ele também vivencia no seu dia a dia; personagens idealizados, o que também facilita a identificação do público e um *tom* maniqueísta que pode identificar o bem e o mal de acordo com a sua moral. Tomando ainda como referência Xavier, o melodrama é a manifestação mais contundente de uma busca de expressividade em que tudo que se vê estampado na superfície do mundo (Xavier:2003:85-99).

Um filme, quando traz elementos próximos do cotidiano e situações semelhantes as quais foram, algumas vezes, “vivenciadas” pelo público, causa uma identificação e o levam ao choro. Isso pode acontecer através da expressão emotiva da cena envolvendo o personagem, tais como: o gesto, uma viagem ou chegada, uma despedida, afastamento de algum membro da família, acidente e renúncia de algo.

Para Aristóteles, o gênero melodrama veiculou o pranto, inspirando a piedade e o temor necessários para atuar como catarse legítima de tais emoções (Apud Oroz:1999:13). O cinema latino-americano foi o produto de maior aceitação popular da cultura de massas. Em países como México e Argentina, o cinema teve uma popularidade bem grande por parte do público. No Brasil, particularmente, o cinema é visto como um produto para o público de cultura erudita. Ele não tem a mesma popularidade da telenovela que cuja repercussão se dá em diferentes classes socioculturais. O Brasil, afastado do âmbito latino-americano, passa a dar outro sentido em suas produções cinematográficas em relação às diferenças e semelhanças com o restante do cinema da América Latina.

No melodrama cinematográfico as lágrimas limpam os erros, se redimem e purificam. É nessa perspectiva que traremos subsídios necessários para compreensão do melodrama no cinema. Resta saber se o melodrama cinematográfico foi debatido entre interlocutores comprometidos profundamente com a busca da verdade, com o momento histórico e sua inter-relação com o espectador.

2.2.6 - O melodrama no cinema latino-americano e suas relações com a telenovela brasileira

O gênero melodramático foi muito importante para a mobilização da produção de filmes cinematográficos na América Latina. A interpretação do melodrama se desenvolveu através de uma análise estabelecida pelos valores estéticos do século XIX. O gênero melodramático sofreu modificações ao longo dos anos e foi recebido com repúdio e preconceito. Com as músicas, o melodrama trabalhou narrativas de apelo direto e uma simplificação na compreensão dos sentimentos o que fez com que o público aceitasse o gênero. Essas origens e os efeitos da música surgiram na Itália, no século XVI, em Florença. Nessa época houve uma retomada do falar cantado nos círculos públicos como era utilizada na tragédia grega, a arte de sobrepor uma melodia a outra. A polifonia tornava os textos difíceis de compreender e entender. A volta de narrativas no estilo da tragédia grega propiciou um renascimento do espetáculo e se concentrou em dramas individuais bem como em sentimentos litúrgicos (Oroz:1999:17-18).

No cinema, o melodrama manteve o apelo aos sentidos e a concentração de demonstrar por meio dos personagens dramas individuais, uma característica das origens dos musicais. Quando a ópera passou a ter um número maior de público, o melodrama começou a desaparecer por ressaltar e priorizar o aspecto musical. Dois fatores foram importantes para o desaparecimento do melodrama no cinema: a intensa utilização da música junto ao texto, e a ação redundante e o desenvolvimento de narrativas muito parecidas com a linguagem teatral (Idem:1999:17-18).

Ao estabelecer limites entre cinema e melodrama, Ismail Xavier diz que reconhece que o gênero melodramático após a Revolução Francesa e durante o século XIX, funcionou como uma espécie de motor que impulsionou as origens do cinema (e mais tarde da televisão), alimentando-o de enredos rocambolescos, de sentimentalismos, representados por atores que tinham na grandiloquência e no exagero da forma sua principal marca. Nesta perspectiva, o melodrama apresentou certo tipo de olhar percebido no naturalismo, e a forma da cena adveio da burguesia do século XVIII. Nesses dramas as cenas ganhavam mais autonomia porque o espectador entendia mais sobre ela (Mota:2004:333-336).

O cinema latino-americano valorizou as mais diversas tipologias de gêneros no qual se deu o seu desenvolvimento industrial. Entre tantos gêneros, foi incorporado nas produções a comédia e o melodrama. A comédia foi substituída pelos filmes para o público *rir*; o melodrama, para *chorar*. Essa divisão proporcionou, na ocasião, um reconhecimento por parte do público. O melodrama latino-americano foi uma espécie de educação sentimental que permaneceu por mais de uma geração. A representação desses modelos foi retirada do universo particular do espectador, bem como de condutas e ditados populares. Segundo Silvia Oroz,

“O melodrama constitui um eficaz modelo de comunicação, no qual o inseparável binômio amor/pecado, fundamental na escala de valores patriarcais, é homologado. Este tipo de cinema tornou-se um discurso didático sobre os sentimentos que a cultura ocidental classificou de “universais” e “naturais” e configura um vasto número de filmes esquecidos de um tipo de cinema inesquecível, pois foi o conjunto da produção que reforçou a consciência sentimental, característica daqueles valores” (Oroz:1999:59).

As narrativas cinematográficas foram baseadas em histórias universais e naturais em cujas bases se estabeleceu o melodrama. Nas produções, os produtores exemplificaram a função social que o melodrama clássico representava, principalmente, atribuída ao público feminino. Do público masculino percebemos uma participação bastante expressiva porque as narrativas traziam causa e valores do universo deles. Nas narrativas ficcionais do cinema, a mulher comparecia a determinado lugar, só, sem ser acompanhada e tinha outros tipos de atitudes, e comportamentos sem ser censurada, como por exemplo, mulher não podia sair no horário noturno. Nessa época a televisão ainda não existia. Havia uma grande penetração do rádio que estava entrando em crise por causa do novo veículo, o cinema.

Para o público feminino não havia muitas opções de filmes. Percebendo essa carência e necessidade desse público, os produtores decidiram fazer um dia de exibição somente para as mulheres. Segundo Oroz, na Argentina por volta dos anos 40 e 50, existia o *Dia das Damas*. Vale ressaltar que o gênero melodrama despertava grande interesse no público país afora. Em Buenos Aires os melodramas que sobressaíam mais eram os norte-americanos. Às vezes, exibia-se algum de origem nacional nos cinemas de periferia e, no, interior eram exibidos melodramas argentinos.

O cinema foi um dos mais importantes meios porque deu à mulher voz para discutir a relação amorosa. A discussão da mulher no melodrama fez perder as qualidades sexuais do gênero. Os valores amorosos pertenciam à esfera patriarcal para ambos os sexos. O melodrama fez nascer a desqualificação e o gosto popular desta classe.

A estrutura do melodrama foi desenvolvida sobre quatro mitos: o amor, a paixão, o incesto e a mulher na cultura judaico-cristã. Todo mito apresenta algumas características tais como: normas, regras, conduta, e são pertencentes a um grupo social de determinada cultura.

Veremos agora a opinião de Denis Rougemont,

“O mito desponta quando se torna perigoso e impossível confessar, claramente, certo número de fatos sociais ou religiosos ou de relações afetivas que, entretanto, desejamos conservar ou que é impossível destruir... A obscuridade do mito permite-nos, portanto, aceitar seu conteúdo disfarçado e desfrutá-lo na imaginação, mas sem termos uma consciência suficientemente clara para que se manifeste a tradição” (Apud Oroz:1999:61).

O mito em uma cultura é de fundamental importância porque ele funciona como um referencial social. As narrativas contadas desde a comunicação oral nos remetem a entender fabulas que fizeram parte de diversos contextos: religioso, social, comportamento, psicológico, valores, etc. Roland Barthes assinala que “quando o mito fala sobre um objeto, despoja-o de toda a História. Nele, a história evapora-se, transforma-se numa empregada ideal: prepara, traz, coloca: o patrão chega e ela desaparece silenciosamente: podemos usufruir desse belo objeto sem nos questionarmos sobre a sua origem” (Barthes:1993:171).

Em tramas narrativas que envolvem o amor como objeto de desejo, e cuja opção de escolha está entre o dinheiro e o amor, o personagem fica com o amor. Seguindo esse raciocínio, o amor traz o perdão porque produz em qualquer rito religioso o efeito de purificação para o personagem e espectador. Esses valores têm simbologias universais, vão além das esferas culturais e socioeconômicas. Quem ama é reconhecido como bom. O amor permite ao pobre ser rico, pois tem alma pura. Na cultura judaico-cristã o amor ajuda na condição de dar ao outro sentido para enfrentar as adversidades e mediocridade da vida cotidiana, e alimenta o desejo no inconsciente coletivo de alguém se tornar herói em alguma situação.

As narrativas melodramáticas apresentam duas temáticas afetivas: amor e renúncia. O amor entre homem e mulher, a união de ambos é definida pela sociedade e está no nível do patriarcado. O outro tipo de amor está na esfera da renúncia, como exemplo, o que foi narrado no filme *Nuestra Natacha*, (1944), da Argentina. A protagonista resolve não se casar e prefere dar continuidade ao seu trabalho no reformatório de menores. A renúncia surge nessa narrativa por uma causa e é aceita pela sociedade. Já um milionário sedutor abandona um importante negócio por causa de uma paixão. Para encontrá-lo, a amada vai para a Europa. Entre o dinheiro e o amor, Arturo de Córdova, prefere ficar com o amor em *Cinco Rostros de Mujer*, (1946), México.

A renúncia nas narrativas cinematográficas é percebida mais no homem do que nas mulheres, como por exemplo, no filme *Distinto Amanecer*, (1943), México. O personagem Pedro Armendariz abandona sua amada na juventude, Andrea Palma, por querer continuar a militância sindical, um dos grandes motivos de sua vida. Neste contexto, era muito difícil a mulher renunciar, havia somente a renúncia se fosse por interesse familiar. (Oroz:1999:62-63).

A relação amorosa com sacrifício traz sentido de verdade ao espectador para conquistar o céu. Este é notado com frequência nas narrativas em que se discutiam laços fraternais. Já na relação amorosa entre o homem e a mulher, o amor está presente quando não se podia fazer mal para uma terceira pessoa. Os dois tipos de amor nas relações têm como objetivo a produtividade. Ambos são aceitos pela sociedade e um reflexo para a construção de comportamento de narrativas ficcionais.

A cultura ocidental ressalta e aceita a paixão nas narrativas e representações nas quais a infelicidade e a realização da separação sejam traduzidas. A paixão é notada como algo mais importante do que o amor. No percurso, ela aparecia sempre com obstáculos e incentivavam os roteiristas a colocarem em suas narrativas fortes tensões emotivas. Em diversos tipos de filmes os autores e produtores usavam a palavra “paixão” como chamariz para atrair o público. Todo o planejamento das ações de marketing e de propaganda continha um forte apelo a este tema.

Sufrimento, separação e morte estavam presentes em quase toda a narrativa no Ocidente desde a Idade Média (Idem:1999:67). A paixão e o pecado, ao serem retratadas num

filme cinematográfico, constituem elementos fundamentais para a retórica melodramática (Idem:1999:68).

Constatamos que desde a tragédia grega o herói no cinema só morria após ter visto sua amada, a grande paixão. A morte física não era concretizada enquanto não fosse feita a separação dessa paixão. A vivência do herói com sua paixão levam-no ao rompimento com a amada. A morte tem o significado de salvar o momento ou o instante em que toda paixão causa e representa em cada indivíduo, como por exemplo, no filme *La Diosa Arrodillada*, (1947), México.

Observemos a narrativa da morte do personagem Arturo de Córdova que se suicida por não aceitar sua posição marginal em relação à forma social. Um dos obstáculos que havia no seu percurso era a paixão pela sua amada esposa. Ao encontrá-la, se despede e ela desaparece. Esse filme dividiu o público mexicano, conservadores e progressistas. O público conservador achou o filme um atrevimento e insulto à moral por causa das cenas amorosas, qualificando a produção como escandalosa (Idem:1999:70). O filme causou no público muito conflito e sofreu críticas de diversos segmentos da sociedade, o que contribuiu para seu êxito. Segundo Silvia Oroz, o universo mítico da paixão ajudou a compreender o espectador cubano. A pesquisadora diz que o filme *La Diosa Arrodillada* foi um dos filmes que mais tocou o público mexicano (Idem:1999:71).

Os modelos femininos narrados pela indústria cinematográfica foram imprescindíveis para o desenvolvimento e funcionamento da época. Os modelos de mãe, irmã e esposa eram bem recebidos e aceitos pelo público (Idem:1999:91).

A prostituta e a figura da mulher amada sofreram modificações e foram as antagonistas nas representações narrativas cinematográficas. Os mitos nos quais se estruturou o melodrama representavam as visões de mundo de uma sociedade. A cultura ocidental dá aos mitos valores que não estão na esfera do tempo nem da cultura, pois são referência do que é considerado normal. Qualquer mudança que venha ocorrer na quebra de um mito produz uma desordem e não corresponde aos interesses econômicos da estrutura da sociedade.

O melodrama foi implantado no cinema por causa dos desdobramentos e desenvolvimentos das narrativas. O gosto popular que veio através de histórias da literatura

oral proporcionou estabelecer relação maior com o público e o cinema. A estrutura do melodrama é composta de três partes nas narrativas: o início, cuja presença de antagonistas gera os conflitos; o desenvolvimento no qual situa-se a resolução do conflito; o desenlace; com o desdobramento e também a resolução do conflito (Idem:1999:93).

As narrativas melodramáticas apresentadas no cinema estão relacionadas ao cotidiano do espectador e à cultura ocidental, tendo como referência o drama burguês. Segundo Aristóteles, nas narrativas o personagem herói apresenta características não muito virtuosas que caem de boa para má fortuna, nem são tão malvadas que de má fortuna passam a boa (Apud Oroz:1999:94). É através da identificação, valores e situação econômica que o espectador se projeta suas emoções e se identifica com os personagens.

Segundo Ismail Xavier, cinema e melodrama têm pontos em comum, como a busca pela expressividade, meio visual, atuação e dramaturgia, além de provocar emoções, características que facilitam a identificação por parte do espectador, criando a ilusão de realidade e escondendo o próprio discurso. O cinema encontrou no melodrama seu grande gênero, desde Griffith até os dias de hoje, servindo às diferentes ideologias. O cinema clássico acaba por se tornar uma “extensão do olhar melodramático” (Xavier:2003:45).

O melodrama do cinema latino-americano utilizava princípios formais que levavam o espectador ao sentimentalismo das lágrimas e a uma visão do seu mundo concreto. Não foram as lágrimas somente que definiram o melodrama, mas também o público das empregadas domésticas (Oroz:1999:95). Todas narrativas melodramáticas eram escritas na terceira pessoa. O espectador tinha a sensação de que todas as ações que envolviam os personagens eram feitas da maneira bastante espontânea. As narrativas traziam emoções, sentimentos, compaixão e humanidade, apenas para citar alguns pontos. Nessas histórias as lágrimas tinham um espaço privilegiado. Alguns filmes apresentavam argumentos muito tristes: os olhos não choravam, mas o coração sim. Os filmes eram conhecidos como sendo para os chorões.

Como qualquer outro gênero artístico tem regras próprias na sua estrutura, o melodrama cria uma retórica peculiar que o difere de outros. Portanto, em algumas narrativas havia como que um elemento principal das histórias, simbolizando as alegorias nacionais de um povo; um retrato da sociedade que fosse próximo ao universo do espectador (língua, cenários, modos de se expressar); a música como um fator determinante na condução das

ações anunciando os acontecimentos futuros do personagem; utilização de símbolos num contexto cultural que possui valor evocativo, mágico ou místico, como um mau presságio que vinha através da tempestade (a natureza do campo demonstrava harmonia futura).

Segundo Ismail Xavier, o melodrama é uma geometria do olhar e da cena que não se iniciou com o cinema, mas nele encontrou um ponto de cristalização de enorme poder na composição do drama como principal experiência visual (Xavier:2003:7). O objetivo era mostrar através de a simbologia prever o futuro ou comentar o que estava acontecendo.

Os elementos citados anteriormente fizeram aparecer um tipo específico de público. Optamos em colocar a título de ilustração algumas temáticas usadas pelo cinema latino-americano em suas produções. Segundo Mikhail Bakhtin, em uma sociedade, os grupos, dialogicamente, produzem e transmitem a outros suas visões de mundo, significações, crenças. Cada um desses discursos é polifônico, tem muitas vozes, e a materialização deles transmite e desenvolve seu olhar do mundo, suas posições diante da vida e da sua própria cultura. Nessa perspectiva comparamos com a visão de Bakhtin em seu estudo sobre o romance na vida social, o que nos ajudou a compreender também que os sentidos de valores nas temáticas melodramáticas do cinema latino-americano muitas vezes são invertidos através dos valores, hierarquias, do sentido de fluxo contínuo e de circularidade e regeneração do tempo que se opõe à serialidade, imutabilidade e estabilidade do dominante (Bakhtin:1993:8-10).

Foi possível observar que as temáticas do melodrama latino-americano agradavam e despertavam grande interesse do público, como por exemplo: o incesto entre irmãos, entre pai e filha (que aparecia mais nas produções da época), a posição de inferioridade ocupada pela mulher na sociedade; a mãe enquanto mito e valores que lembrava a figura da Virgem Maria; a renúncia da mãe em prol do filho; a substituição da irmã pela mãe, etc.

Segundo Silvia Oroz, o incesto teve destaque em diversas produções latino-americana da época por alguns motivos. Primeiro, o incesto entre pai e filha está relacionado com o fato do gênero ser um reflexo do social e uma situação bastante comum no que se pode pensar. Na América Latina Oroz diz que não podemos esquecer a relação do incesto na população, no semi-rural e na migração entre o campo e a cidade O segundo motivo é que constatamos na sociedade que o incesto entre pai e filha é aceito de forma disfarçada, através

da relação homem velho e mulher jovem. Portanto, isso explica a preferência por esse tipo de relação narrada pelo melodrama cinematográfico (Oroz:1999:73).

O incesto era uma das temáticas mais exploradas nas telas do cinema, entre pai e filha. Um exemplo aconteceu em *Madreselva*, (1938), Argentina. O velho pai dominava a filha mais velha. Não gostando do namorado da moça, a repreendeu e deu duas opções para ela em relação ao namorado, escolher entre ele e o próprio pai: Blanca acaba escolhendo o pai. Esse tipo de incesto era comum em produções da época até a década de 50.

Um exemplo de incesto entre irmãos é representativo *La Mujer del Puerto*, (1933), México. Na narrativa o incesto entre eles é revelado devido ao desconhecimento dos seus laços de parentesco. A mulher ao saber da verdade se suicida. Ao descobrir o segredo, a mulher saiu correndo, gritando e levando a mão à cabeça desesperadamente pelo caos. Por fim, jogou-se ao mar (Idem:1999:74).

O incesto não tem aparecido nas narrativas em telenovela brasileira. O público telespectador rejeita esse tipo de temática terminantemente porque as telenovelas seguem o padrão “ético brasileiro”. A queda da audiência é monitorado por um instituto de pesquisa e por grupos de discussão. Empresas responsáveis pela emissora de televisão são contratadas para realizar a pesquisa quantitativa com o público que acompanha ou assiste a telenovela diária. São encomendados também para identificar o tipo de rejeição do público por determinado personagem ou pelas suas ações e comportamento.

Para se entender o papel de inferioridade da mulher na sociedade da época, é necessário pensar que ela pertencia ao patriarcado. O sistema da época era patriarcal e formado por tradições, crenças, mitos, leis, divisão de trabalho, etc. O homem detinha os valores de domínio que correspondiam à razão e à realização profissional. A mulher estava sempre na esfera da inferioridade, cabendo-lhe somente a realização pessoal. Em *a Mulata*, a personagem Ninón Sevilla diz a Pedro Armendáriz: “*Nunca saberei se você me quis ou me desejou*”. Nessa oração ocorre a divisão do *querer* que pertence à esfera do privado, e o *desejar* que corresponde ao público quando este quer bem à mãe, noiva, esposa. Daí entende-se que os modelos de inferioridade representados no melodrama correspondiam somente ao lado pessoal da mulher (Idem:1999:74-75).

A figura da mãe é uma imagem mítica na sociedade judaico-cristã e faz lembrar a Virgem Maria. Com o desenvolvimento capitalista, a vida afetiva ficou centralizada na família e no grupo familiar. A imagem da mãe está relacionada à continuidade do seio familiar. No melodrama latino-americano essa foi uma das narrativas que mais interessava ao público. A renúncia da mãe ao filho era vista pelo público como um amor desinteressado. A representação da mãe no cinema trazia significações de todos os valores da cultura ocidental.

O modelo de mãe narrada nas tramas cinematográficas havia como traço central característico a capacidade de se sacrificar pelo filho. A renúncia estava presente no discurso da mãe, como por exemplo, no filme *Puerta Cerrada*, (1939), Argentina. A personagem interpretada por Libertad Lamarque ao longo da narrativa passa por vários tipos de sofrimento. Mas o pior sofrimento foi renunciar ao filho para que pudesse ter uma vida melhor. Foi presa. Deixou a prisão velha com problemas de saúde. Na parte final do filme ela vai à casa do filho, uma mansão, pois queria vê-lo de longe. Não conseguindo, ela desmaia. Um rapaz a leva para dentro de casa e ela morre nos braços do rapaz. Ao morrer leva consigo o segredo de algo que poderia acabar com a felicidade do seu filho. A renúncia da mãe pelo filho no melodrama cinematográfico implicava na bondade. O modelo de bondade na sociedade da época era o valor patriarcal.

A mãe negra surgia nas narrativas fílmicas sempre com desapegos maternos. Ela era desqualificada pela filha de pele branca. A filha não aceitava a mãe como sendo negra. Outro exemplo de como a mãe era representada no cinema latino-americano observa-se no filme *Negro Es Mi Color*, (1950), México. A narrativa desse filme exemplifica o que estamos dizendo através da personagem Marga López. É uma filha com pele branca como a do pai, mas a mãe é negra, Rita Montaner. A filha se torna uma cantora de sucesso. Para que isso viesse a acontecer, ela precisaria se separar do seu passado. Como fez? Precisaria rejeitar a existência da sua mãe negra.

Numa cena do filme Marga estava entre o público no cabaré de luxo onde a sua mãe negra trabalhava lavando as louças. O dono do cabaré escutava Rita cantando e a fazia se apresentar diante do público com o prato que lavava nas mãos. Enquanto Rita cantava, descobriu sua filha sentada e se aproximou de sua mesa. Quando a mãe chegou próxima à filha a frase da canção dizia “*eu sonhei que nunca renegaria meu amor*”. Rita, portanto, chorou. A cantora Marga López se levantou e saiu. O público local demonstrou desagrado e agrediu a mãe negra por meio de palavras insultuosas chamando-a de velha surda.

Na construção da telenovela, a mãe negra é bem recebida pelo público porque ela representa a mãe biológica. Esse tipo de mãe “postiça”, também, renuncia seus desejos particulares para cuidar de um filho que não é o seu. A mãe negra em telenovela aparece nas narrativas como sendo a empregada que cuida dos filhos e dos patrões desde pequeno.

Um exemplo de boa aceitação de mãe negra em telenovela surgiu em *O direito de nascer*, (1965), Brasil. Na narrativa, Maria Helena (Nathália Thimberg), foi a mãe solteira na sociedade moralista de Cuba no início do século. Essa tem um filho e é ameaçado pelo seu pai tirano, Dom Rafael. Ele não aceita o neto por ser bastardo. A mãe negra Dolores (Isaura Bruno) foi empregada da família e fugiu levando a criança. Usando outro nome e em outra cidade, criou e educou Albertinho Limonta, que se forma em medicina. O encerramento da telenovela, *O direito de nascer*, aconteceu no estádio do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro. O público telespectador foi prestigiar os atores e os personagens, principalmente a mamãe Dolores como ficou conhecida pelo grande público.

No Brasil. A representação da escolha feita pelos meios de comunicação de massa ao optar em se colocar a mãe em destaque nas narrativas cinematográficas melodramáticas, tais como: cartazes, título do filme, canção, propaganda, etc., é porque a mãe se distingue na sociedade pela moral e ética próprias. A mãe é um mito que está arraigado, tem valores generalizados, como uma pessoa que facilita a vida do filho, seja por sua humanidade, delicadeza, presteza, diligência, seja pelo mau desempenho. Ela dispensa cuidados maternos: protege e dá assistência. Para a mãe, o que importa é o laço sanguíneo.

Nessa perspectiva, o melodrama do cinema latino-americano trazia a irmã como figura de mãe para o público. A irmã, nas construções narrativas, é a continuidade da mãe modelo da ordem domiciliar. Quando a mãe morre é a irmã quem se dedica às tarefas domésticas como se fosse uma empregada. Em uma família, quando ficam o irmão e a irmã, esta será fiel ao irmão. Ele se dedicará a cuidar da virgindade dela para ninguém vir a lhe fazer mal algum. Os dois terão uma relação de incesto não aparente e que não é descoberto ou concretizado por parentes, vizinhos, amigos. A relação entre irmã e irmão é representativa em *La Mujer Del Puerto* (Oroz:1999:8), México.

Em uma família quando a mãe morre e deixa duas irmãs, a mais velha é sacrificada no sentido de desempenhar as funções no papel de mãe. A relação entre as duas irmãs ocorre em *Madreselva*, (1938), Argentina. As personagens de Libertad Lamarque e Marga López são as duas irmãs. Libertad, mãe, renunciará ao homem que ama para deixá-la à sua irmã. A irmã mais nova não deve sofrer. No triângulo amoroso no qual elas estão inseridas, o homem está completamente apaixonado pela mais velha. A posição da irmã mais velha nesse contexto é porque ela representa a mãe e deve rejeitar o seu amor. A partir de então, deseja para a irmã que tenha boa formação cultural, e que consiga se casar, mesmo que não venha a morar com ela. A irmã mais velha pede a Deus para que a mais nova nunca fique sabendo da sua paixão pelo namorado/ marido dela (Idem:1999:78).

No melodrama latino-americano a construção da personagem namorada estava associada à saudade. O modelo de namorada foi um dos elementos importantes nas narrativas do cinema. Ela tinha como representação a possibilidade de voltar ao lar, do retorno. Estes modelos sempre eram reiterados em diversas produções cinematográficas. Em *La Mujer Sin Alma*, (1943), México, o personagem do cunhado de Maria Félix chorou de amor por esta durante toda a narrativa, mas descobriu que amava outra, Rosita. Ele resolveu escrever-lhe dizendo: “*Você é isto: lembrança e perdão*” (Idem:1999:80). A lembrança e o perdão no qual a carta se referia remete ao passado vivenciado por ambos como sendo algo melhor do que o presente. O esquecimento seria aceitar o que não foi vivenciado no passado.

A personagem esposa nas tramas narrativas do cinema apresentava-se como sendo a responsável pela educação dos filhos e os interesses da família. A esposa não era dependente dos seus atos. Ela dependia economicamente do marido para tudo. Vejamos um caso. Para ela conseguir algum empréstimo bancário ou financiamento, onde quer que fosse, sem a autorização do marido seria quase impossível. Dentre esses argumentos percebemos no filme *Te Sigo Esperando*, (1951), Argentina. Durante toda a narrativa fílmica a esposa esconde de seus filhos as traições do marido. Ao ser abandonada por ele, procura o que fazer, e se torna cantora para sustentar filhos e família. A esposa não deixou transparecer a verdade sobre a traição do pai para que os filhos não perdessem a imagem positiva dele. Passados mais de 20 anos, o marido já pobre e velho voltou para casa, foi perdoado. A esposa, neste contexto, tinha como meta a missão de defender os interesses da família. A esposa sempre afirmou amar o pai de seus filhos com quem manteve o seu primeiro matrimônio. O homem,

nesse caso, não tem passado amoroso. Ele tem, com muita frequência, a recordação de uma ex-namorada, esposa ou, com raiva, de uma mulher que lhe fizera algum mal, por exemplo.

A prostituta no cinema melodramático era vista pelo público como a mulher que vinha desestabilizar a família e a estrutura dramática das ações. O modelo de prostituta imposto pelo cinema simbolizava a mulher fora do espaço privado da sociedade. Sua figura estava relacionada com o perigo, o incerto, o que fosse perverso e artimanhas. A prostituta, na construção narrativa, sempre trazia drama nas suas ações e atos. Isso ocorria porque na época, a igreja criticava a dupla moral da prostituição. Em contrapartida, a igreja defendia a prostituta para salvar a honra da mulher casada e das virgens solteiras.

A prostituta era uma forma de rebeldia dentro dos padrões patriarcais. O objetivo dessa personagem na narrativa era desencadear o drama e as ações por ser diferenciada do restante das outras personagens mulheres. Num diálogo do filme *Pobre mi madre querida*, (1948), Argentina, fica bem exemplificada a função e proposta da prostituta no decorrer da narrativa. Vejamos: *A mãe repreende o filho por estar interessado em outra mulher que não é sua noiva, dizendo que a vida dele é outra mulher. O filho responde: “Sim, é uma mulher diferente de todas as outras...” A mãe questiona o filho, mas os homens reconhecem essa mulher por ser a mais linda e melhor de todas...* O filho responde: *“Ela é assim mesmo, despede-se de mim para sempre e depois torno a encontrá-la como se nada tivesse acontecido”* (Oroz:1999:84).

Percebemos no diálogo que a prostituta desencaminha o homem através de suas ações. Ela é vista como um personagem de uma competidora sexual e ameaçadora social do lar familiar. O público não a via com bons olhos.

No melodrama latino-americano, principalmente em Cuba, a construção da personagem da “prostituta”, a rumbeira, estava relacionada somente a um tipo específico. A rumbeira trazia os ritmos musicais, o passado de outros cabarés, era o objeto erótico reconhecido pelo público cubano. Na época havia muitos cabarés e prostíbulos espalhados por todo território cubano. Sendo de origem cubana, ela também se encontra presente em diversas produções mexicanas.

As rumbeiras passaram a ter destaque nas narrativas a partir da década de 40. Em alguns filmes ela tinha a possibilidade de se redimir apesar do passado e ser aceita pela sociedade, e podia até a se casar com o seu amado.

Para ilustrar, as prostitutas das telenovelas brasileiras não têm características das rumbeiras cubanas. Elas têm estereótipos de bom, mau ou de falso caráter. O público televisivo não rejeita a personagem por ser prostituta. Compreendemos essa constatação de ambiguidade do maniqueísmo em *Paraíso tropical*, (2007). A personagem Bebel (Camila Pitanga) no início da narrativa apresentava modos amorais e de má conduta na maneira de ser e de agir. No decorrer da narrativa televisiva, ela recebe grande empatia por parte do público. Os seus erros cometidos no início são perdoados e o telespectador passa a torcer para que ela consiga atingir o seu objetivo, se dar bem na vida.

No cinema melodramático a atriz tem uma função especial ao interpretar personagens que vão contra os princípios da sociedade. Dependendo da empatia da atriz junto ao público, a personagem ganha outro destaque e outros tipos de motivações impostas pelo próprio público. A interpretação da atriz Camila Pitanga conseguiu “mudar” a trajetória da personagem em decorrência do que ela representa para o público televisivo: boa atriz, boa mãe, batalhadora, de boa conduta moral, etc. Em algumas telenovelas brasileiras as prostitutas trazem na construção de suas personagens características do povo brasileiro aprova: trabalho, dedicação, boas donas de casa, lutadora em busca de seus objetivos.

A rumbeira é um personagem latino-americano e traz uma carga dramática com fortes tensões de conflitos para os envolvidos. No cinema brasileiro, a mulata tem oposição de sentido contrária à rumbeira e alguns traços semelhantes se reiteram em diversas produções. A mulata aparece nas produções brasileiras com seus atributos de sedução, sexualidade, dança, etc., e se integra no contexto mítico da mulher fatal. Na produção nacional *Carnaval Atlântida*, (1952), Brasil, a personagem de Maria Antonieta Pons dança rumba junto com o personagem de Oscarito. De repente, surge outra rumbeira, a personagem de Kukita Carvalho. Ela entra em cena para reforçar o modelo e os estereótipos da rumbeira representados pelo cinema latino-americano. No Brasil não havia rejeição às rumbeiras. Maria Antonieta Pons, por exemplo, era lembrada pelo público como uma mulher de grande beleza e sedução (Oroz:1999:87).

Já as rumbeiras mexicanas gostavam de cantar as canções brasileiras. No filme *Conga Roja*, (1943), México, Maria Antonieta Pons canta a música *Brasil* de Ary Barroso. O repertório de Ninón Sevilla estava sempre presentes em seus filmes, como em *Aventurera*, (1960), México. (Idem:1999:124).

Na Argentina, as rumbeiras também surgiram nas narrativas cinematográficas. Elas não apareciam com grande destaque em personagens com fortes tensões dramáticas. Isso só se tornou possível nas produções melodramáticas que traziam o tom de comédia, mas com pouco destaque. As rumbeiras na comédia argentina passam a existir sem mistério e sem o sofrimento, e auxiliavam nas ações dos personagens cômicos. As características mais peculiares nas rumbeiras tinham como semelhança e elementos identificáveis: a dança, as pernas de fora e o rebolar das cadeiras. Esses atributos não traziam, nem eram percebidos pelo público argentino com o estigma de ser um personagem ruim. No México, as rumbeiras apareciam nas produções com o estigma da origem cubana.

No contexto argentino, a rumbeira não trazia desgraça ao homem e sempre conseguia se casar. Ela inspirava o sentimento de paixão romântica presente na cultura dos ocidentais. Uma das sequências clássicas latino-americanas surge no filme mexicano, e vem ao encontro do cinema argentino que representava em suas narrativas a rumbeira. Elementos identificáveis de empatias da rumbeira foram percebidos no filme, *Enamorada*, (1946), México. Pedro Armadáriz pede perdão à amada Maria Félix, rumbeira, e lhe oferece uma serenata onde canta a música *Malagueña*. Durante toda a sequência da serenata houve uma exploração de planos de *close-up* e contrastes de luz para destacar a personagem. Nos filmes mexicanos não era muito comum acontecer esse tipo de “exaltação” à rumbeira (Idem:1999:86-87).

A música foi um dos elementos mais importantes nas produções cinematográficas latino-americanas. A base dessas músicas era canções populares dos países do continente e do Caribe. O tango, estilo musical argentino, estava presente em situações que pudessem remeter à Argentina. No elenco das produções daquele país havia importantes cantores da época. O tango no cinema era tido como a expressão urbana mais popular e era a trilha sonora essencial no processo de criação de significados do melodrama argentino (Oroz:1999:120).

O primeiro grande sucesso do cinema argentino sonoro veio através do filme *Tango*, (1933), Argentina. As narrativas do filme apresentavam situações nas ações dos personagens que caracterizavam o estilo musical. Isso foi percebido, também, no filme *Nobreza Gaúcha*, (1915), Argentina. A vida rural estava presente no conflito entre o campo, pobres bons e os cidadãos ricos e maus. O México produziu o primeiro filme cinematográfico de longa-metragem sonoro com o estilo musical. Foi o bolero *Santa*, de Agustín Lara, em *Santa*, (1943), México. Na narrativa um deficiente visual apaixonado pela bela prostituta canta a canção para ela. As narrativas desse filme estavam na esfera entre o campo rural e a região urbana. Esses dois universos de locações passaram a ser desenvolvidos e produzidos pelo cinema mexicano (Idem:1999:121).

O cinema cubano obteve o primeiro grande sucesso com a produção fílmica cinematográfica, *Romance Del Palmar*, (1938), Cuba. Neste filme foram reunidas doze canções dos mais populares músicos da época, tais como: Ernesto Lecuona, Bola de Nieve, Gonzalo Roig e um bolero com a letra de Félix Caignet. O filme atingiu enorme sucesso de bilheteria por vários anos. Em uma das reprises em dezembro de 1989, o público enquanto aguardava por mais de duas horas para entrar no cinema, cantava as canções das trilhas musicais durante a exibição (Idem:1999:121).

No Brasil, foi percebida uma enorme diferença na importância da música do cinema em relação às músicas do cinema dos países da América Latina. Nas terras brasileiras, a música no cinema ficou marcada através dos filmes de conteúdo carnavalesco e, posteriormente, o estilo *chanchada*. As trilhas sonoras no cinema brasileiro não tinham o efeito de sentido do melodrama, como por exemplo, o melodrama do teatro e do cinema latino-americano. Quando aparecia nas produções nacionais da época, era para enfatizar o estilo de paródia cinematográfica.

A empresa cinematográfica Vera Cruz, (1949), estruturou algumas produções melodramáticas. A trilha sonora dramática em uma cena cinematográfica fez mudar o efeito das ações do personagem e se constituiu num alicerce para se produzir uma narração com mais efeitos de sentidos e veracidade à cena. As canções populares utilizadas em diversas produções cinematográficas continham elementos melodramáticos que foram de suma importância, porque trouxeram características culturais importantes para a criação da cena. As letras das músicas deram suporte de apoio dramático: definição de caráter, ambição, vingança,

etc., para a transformação e evolução do personagem, fosse ele herói ou vilão. Ou seja, no filme, quando a música surge como elemento sonoro na composição da cena romântica, confirma ou reconhece o desejo do personagem de atingir seus objetivos, tais como: pode ser a destruição de outro personagem, saber os níveis de raiva, o que deve ser feito para se concretizar sua vingança, entre outros.

Em produções cinematográficas não havia barreiras para que determinada música popular entrasse em uma narrativa. O tango, por exemplo, aparece em produção mexicana; a rumba em uma produção argentina (Idem:1999:124).

A música brasileira teve destaques em algumas produções do cinema latino-americano, principalmente nos melodramas da Argentina e do México. Isso ocorria somente nesses países porque eles apresentavam interesse especial pela cultura brasileira. Nos demais continentes isso não ocorria devido ao desconhecimento da música brasileira. Cada continente preferiria difundir suas próprias músicas.

Notamos que por volta dos anos 50 no Brasil, músicas de outros países não eram tão intensas, como por exemplo, as canções dos Estados Unidos. Nesse contexto, as músicas brasileiras tinham um mercado importante em todo o continente. A sonoridade da música portuguesa se tornou familiar para a América espanhola por causa da utilização destas em produções argentinas e mexicanas.

2.2.7 - O melodrama do romance–folhetim nas telenovelas

Para entender o conceito de *romance-folhetim* é preciso considerar a importância de fatos (imaginários ou não) de teor verossímil para formação do leitor. Em determinadas obras aparecem narrativas que se destacam em dramas reais, relatos de aventuras, estudos de costumes e valores nas diferentes tipologias psicológicas, na crítica social, na investigação de crimes hediondos, nos grupos familiares ou em sociedade, entre outras temáticas. São matrizes do melodrama, gênero que permanece em diferentes formas de construção para revelar o drama da condição humana.

O melodrama e o folhetim encontraram um terreno fértil na América Latina, sendo um bom negócio para os empresários livreiros que se espalharam pelo continente. No México

a obra *Os Mistérios de Paris* apaixonou os mexicanos nos fins da década de 1840. Os folhetins melodramáticos da grande imprensa e os catálogos dos livreiros atestavam o gosto pelo romance popular francês. O primeiro folhetim mexicano foi imitado do francês, *El Fistol Del Diablo*, (1845), por Manuel Payno que residiu em Paris no período de 1842 a 1844. Lá ele acompanhou com admiração a ascensão de Eugene Sue e Alexandre Dumas. O colombiano Jorge Isaacs, na célebre *Maria*, fez uma geração de leitores derramarem lágrimas. A literatura melodramática tinha muito a ver com os romances sentimentais.

A literatura do período do romantismo no Brasil caracteriza-se pela leitura de traduções de novelas francesas para a língua portuguesa e influencia os futuros romancistas. O universo romanesco contado oralmente e lido nos jornais e em fascículos havia atingido classes econômicas subalternas que foram exploradas e sofridas na América Latina. Nesses países “a desgraça pouca” é bobagem, como diz Marlyse Meyer. O gênero romanesco cativou o público e leitores através de tramas que tinham como temática as condições de vida e os conflitos exacerbados das relações pessoais e familiares (Meyer:1996:383).

Nas narrativas de romances estão presentes os amores impossíveis, a paixão e o ódio, os segredos, as paternidades desconhecidas, as passagens secretas, caminhos que levam a fugas, a traição, vingança, os crimes mal resolvidos, outros solucionados, a investigação e as peripécias inverossímeis e coincidências no desfecho da ação, a punição aos maus e a recompensa aos personagens bons. As perseguições envolvem muitas ações, obstáculos e surpresas indesejáveis, entre outros.

A palavra romance tem vários significados segundo o dicionário Houaiss⁸ da língua portuguesa: romance folhetim, romance policial, romance cíclico, romance didático, romance negro, romance psicológico, romance de capa e espada, romance epistolar, romance pastoril, e outras formas temáticas.

Conhecendo alguns desses tipos de romances e suas respectivas estruturas e ações dos personagens vilões, foi possível compreender que as ações e os motivos de variações de vilania são recorrentes nas narrativas de telenovelas. Nessa perspectiva Ivete Hupes diz no final do século XX, que com a expansão dos meios e, principalmente, a evolução da telenovela, se renova o espaço para o estilo melodramático, em vez de decretar-lhe a completa supe-

⁸ Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa. www.uol.com.br/biblioteca

ração, como por exemplo, o advento da expressividade moderna autorizaria prever. Para Huppes, o gênero melodramático retorna em produtos culturais cultivados nos meios de comunicação de massa e se mostra plenamente sintonizado com a lógica da sociedade de consumo (Huppes:2000:155).

O romance-folhetim foi um dos meios de comunicação e de divulgação de textos de ficção na metade do século XIX no Brasil. O surgimento veio através de canções de gesta e poemas épicos medievais. As canções de gesta (palavra proveniente do latim que significa ação) eram recebidas pelo público e sofriam alterações ao serem recepcionadas por estes (Rocha:2006:6).

As histórias dramáticas e cheias de peripécias envolviam grande número de personagens que vieram através do romance-folhetim. Este surgiu na França em 1830. Os jornais nessa época criticavam o governo e traziam assuntos de política. Por este motivo eram terminantemente censurados. Muitos artigos saíam com cortes em trechos importantes, perdendo coerência em função dessa censura, e provocava quedas nas vendas do jornal. Esses cortes nos artigos fizeram com que as vendas das edições diminuíssem. Os editores resolveram contar em suas edições fatos narrativos presentes na sociedade e no cotidiano das pessoas, de forma a despertar um maior interesse por parte do leitor e, conseqüentemente, um aumento nas vendas dos jornais.

O espaço reservado nos jornais para essas histórias era o rodapé das páginas. Os textos eram impressos na parte inferior da página de um jornal. Seu conteúdo abrangia dramas, romances, aventuras e os mais diversos fatos do dia-a-dia, além de sempre ter a continuidade no número seguinte. Podia ser um texto literário, novelas ou trabalhos de crítica de literatura e artes.

As narrativas representadas nos jornais tinham como base a realidade do cotidiano da sociedade da época que ficaram conhecidos como *Feiullettons*, em português, folhetins. Portanto,

“O folhetim, hoje, compreende tanto um artigo de crítica literária publicada regularmente por um jornal com assinatura de um mesmo autor, como a publicação de um romance em partes sucessivas num periódico: jornais, revistas,

fascículos. O termo, que designava originalmente uma seção específica dos jornais franceses da década de 1830, foi introduzido pelo jornalista francês Émile de Girardin. Os romances publicados nos folhetins caracterizavam-se por histórias repletas de incidentes dramáticos envolvendo em geral um grande número de personagens” (Apud Mayer:2010:22).

O Brasil passou a adotar os romances-folhetins franceses por volta de 1917, através dos jornais *Correio Paulistano* e *Jornal do Comércio*, Edição de São Paulo, com incursões em *A Gazeta* (Meyer:1996: 361). Nesse ano acontecia a famosa greve de 17. *A Gazeta* começou a publicar histórias do Capitão Paulo, e a partir de então, os romances seriados em forma de fascículos descartáveis.

Em 1920 o jornal passou a publicar sem interrupção nomes de autores estrangeiros consagrados: Gaboriau, Paul Féval, Montépin, Ponson du Terrail, Zacone. O romance-folhetim foi suspenso de fevereiro a novembro de 1920. Um pouco mais tarde, 1921, retornou com o autor de *Quo Vadis?*, Henryk Sienkiewicz, e com histórias e proezas do *Filho do Mosqueteiro*. Nesse mesmo ano em 28 de outubro, reencontramos Xavier de Montépin traduzido por “um dos tantos Luiz da Silva” (Meyer:1996:361), que foi até 10 de março de 1923.

No dia 4 de novembro de 1922 o *Jornal do Comércio* toma o romance-folhetim emprestado e publica um dos títulos, *A filha do Condenado*, do autor da obra de *Duas Órfãs*, Dennery, melodramatista e folhetinista.

No *Jornal do Comércio* paulista (1917), continha várias seções com o nome de *Folhetins* também encontradas no Rio do século XIX no Jornal de mesmo nome. Segundo Marlyse Meyer, o jornal do Rio trazia o folhetim-romance nos rodapés de quatro colunas, e a seção *folhetim* era composta de crônicas e assuntos literários. O jornal reproduzia diferentes manchetes de outros jornais cariocas e destacava também fatos e acontecimentos importantes na sociedade da época.

2.3.1 - O vilão no romance-folhetim e suas relações com a telenovela brasileira

O romance-folhetim teve ampla transformação na França nos anos de 1830, e tinha igual valor ao que era encenado nas produções de Teatro. O público procurava nos jornais histórias folhetinescas que poderiam trazer diversão ao público. Vale ressaltar que nesse contexto havia uma ebulição em busca de produções teatral.

As narrativas do romance-folhetim apresentavam personagens lutando entre o bem e mal. As estruturas das tramas tinham como base três personagens de fácil assimilação pelo público, a saber, o herói, a mocinha-heroína e o vilão. Segundo Ivete Hupes, o melodrama é menos ambicioso porque focaliza o indivíduo às voltas com dificuldades ditadas pela convenção vigente. Os antagonistas (vilões) detêm força equilibrada. Isso na narrativa acontece momentaneamente quando o personagem mau vence o bom (o herói ou a mocinha). A distinção dos objetivos aparece na esfera dos valores da sociedade nos quais os entende. O herói tem como objetivo e empenho promover o bem, beneficiando a ele mesmo e aos que lhe são próximos, ao mesmo tempo que promove um ideal de virtude. Ao vilão interessa outro conjunto de resultados, de modo particular o favorece. O vilão é o modelo de individualismo. Ele aparece como beneficiário universal de se fazer algo porque persegue com todas as suas habilidades e, energia. Inclusive a posse da donzela é o adversário, que por sua vez, limita-se a amar com devoção e respeito (Huppes:2000:129). Esse tipo de melodrama traz razões sentimentais e legitima o contexto e a ação onde acontece na narrativa.

No romance-folhetim percebem-se formas de diálogo e de conteúdos semelhantes em relação ao Teatro. As histórias narradas pelos jornais através do romance-folhetim possibilitavam ao autor valorizar algumas ações, e introduzir ou suprimir alguma trama que não tivesse um bom retorno por parte do leitor. Novas peripécias poderiam ser criadas dependendo do percurso do personagem.

As ações envolvendo aventuras, surpresas e obstáculos no percurso narrativo, como também episódios publicados em jornais ou revistas muito comuns por volta do século XIX constituíam o folhetim. Essas aventuras, cuja narrativa publicada em episódios pela imprensa suscita o interesse do leitor pelas repetidas surpresas, contêm a ação.

Eça de Queirós, em parceria com Ramalho Ortigão em *O Mistério da Estrada de Sintra*, (1870), traz elementos de fácil identificação que permite ao leitor entender o sentido do romance-folhetim. A narrativa foi escrita para o *Diário de Notícias*. Dois escritores criaram uma narrativa na qual acontecem traições, a morte de um inglês, ameaças, duelos intrigas e sexo. Na narrativa, o amor aparecia como sendo o elemento mais forte que traição. A intriga escapa às evidências e todas as ações ocorrem como se o leitor estivesse participando de um jogo.

Segundo Jean-Marie Thomasseau, o romance folhetim e o melodrama permanecem como formas narrativas historicamente contemporâneas e, não raro, produzidas por um mesmo autor. Há correspondência de forma e estilo narrativo entre ambos, além das similitudes relativas à temática cultivada pelas duas formas. A distinção fundamental entre ambos é o veículo da expressão artística: o folhetim vincula-se ao jornal, dando origem ao romance e ratificando-o como obra de arte genuinamente burguesa e moderna; o melodrama vincula-se ao espetáculo teatral, confinando com a ópera e com a representação teatral dos dramas romântico-burgueses” (Apud Franco:2008:61).

Tomando como referência o que Mário Vargas Llosa entende sobre a dimensão profunda do que há no universo melodramático. Para Llosa, o sentido do gênero em *A Orgia Perpétua: Flaubert e Madame Bovary*, é definido da seguinte forma:

“Melodrama talvez não seja a palavra exata para expressar o que quero dizer, porque tem uma conotação ligada ao teatro, cinema, romance, e me refiro a algo mais vasto que está presente sobretudo nas coisas e homens da realidade. Falo de uma certa distorção ou exacerbação do sentimento, de perversão do gosto entronizado em cada época, dessa heresia, contraponto, deterioração (popular, burguesa e aristocrática que os modelos estabelecidos pelas elites como padrões estéticos, linguísticos, sociais e eróticos, sofrem em cada sociedade. Falo da mecanização e aviltamento de que, na vida cotidiana, padecem as emoções, as ideias, as relações humanas; falo da inserção, por obra da ingenuidade, da ignorância, da preguiça e da rotina, do cômico no sério, do grotesco no trágico, do absurdo ao lógico, do impuro no puro, do feio no belo. (...) O elemento melodramático me comove, porque o melodrama está mais perto do real que o drama; a tragicomédia que a comédia ou a tragédia” (Apud Meyer:2000:384).

O melodrama e a tragédia são dois estilos que são representados simultaneamente. Eles fazem sucesso junto ao público em uma época que já poderia considerar superada a carreira da forma clássica (Huppes:2000:123). Percebemos no estilo melodramático que a tragédia está presente no romance policial cujas narrativas têm como objetivo investigar um mistério e giram em torno de um crime. Na maioria das vezes, o condutor da ação é um policial ou um detetive particular. O gênero procura esclarecer os motivos reais do crime ou do mistério, como por exemplo, pode-se compreender em *Os Crimes da Rua Morgue*, de Edgar Allan Poe. O autor narra dois assassinatos de mulheres ocorridos na Rua Morgue, em Paris. Os casos parecem insolúveis até o detetive C. Auguste Dupin assumir a investigação do caso e, usando sua inteligência, desvendar o grande mistério do crime. (Apud Mayer:2010:84-87).

Todos estes estudos nos mostraram que alguns exemplos de temáticas deste tipo de romance (psicológicos, de costumes, de prosa, regionalista...) são utilizados no romance de folhetim e permaneceram na construção de telenovela.

O discurso dos tipos de romance possibilita entender a estrutura da narrativa televisiva. Essas temáticas, quando transferidas para uma obra teledramatúrgica, ganha o *tom* melodramático dependendo do autor/ou diretor e pode acontecer durante toda a narrativa ou em uma cena. Essas temáticas correspondem a um ponto de partida, não de chegada. O que importa e interessa no desenvolvimento da narrativa é compreender o modo e as razões pelas quais todas as tramas de telenovela parecem repetir as mesmas estruturas, o mesmo esquema de construção e as tramas apresentam diferentes níveis de complexidade.

CAPITULO III

O ESTILO DE SÍLVIO DE ABREU, GILBERTO BRAGA E AGUINALDO SILVA E SUAS DIFERENTES CONCEPÇÕES DE VILANIA NA TELENÓVELA BRASILEIRA

Silvio de Abreu

Aguinaldo Silva

Gilberto Braga

“O autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa, e já depois suas declarações sobre sua obra ganharão significado elucidativo e complementar”.

Mikhail Bakhtin

3.1.1 – Noções teóricas de apoio para reflexões

3.1.2 - A noção de estilo segundo Mikhail Bakhtin e possíveis apropriações para os autores de ficção televisiva

Para introduzir este capítulo serão apresentadas algumas apropriações da noção de estilo segundo Bakhtin, para compreender o processo de construção de ficção televisiva dos autores selecionados. Pretendemos investigar/conhecer o estilo de criação dos diferentes autores e as suas motivações de escolha por determinados tipos de vilanias. A partir da apresentação do conceito de estilo, segundo Bakhtin, procuraremos identificar os modos de vilania, as variações e como estes se estruturam nas narrativas de telenovelas, considerando a trama principal e as tramas paralelas. Este estudo sobre o estilo dos autores se justifica, porque permitirá entender melhor o comportamento dos personagens vilões nas obras destes criadores de teledramaturgia.

O conceito de estilo, segundo o dicionário *Houais*¹ de Língua Portuguesa, origina-se do significado etimológico da palavra *estilo*, do latim *stilus*, que é uma varinha pontuda, ponta; *estilo*, ferro pontudo com o qual se escrevia nas tábuas enceradas, ou o trabalho de escrever, o exercício de composição e inclusive o estilo nos modos de escrever.

Neste sentido, estilo é o modo como um autor se expressa literalmente ao escrever determinado tipo de texto. Os modos de se escrever podem variar de acordo com o tempo e o espaço, ou seja, época e localidade, independente do momento em que vivem os autores. Para Mikhail Bakhtin o estilo tem outras implicações:

“no fundo os estilos de linguagem ou funcionais não são outra coisa senão estilos de gênero de determinadas esferas da atividade humana e da comunicação. Em cada grupo existem e são empregados gêneros que correspondem às condições específicas de dado campo; é a esses gêneros que correspondem determinados estilos. Uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis. O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros

participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc.” (Bakhtin:2003:266).

A partir de então, diversos gêneros aparecem em decorrência dos vários estilos, que pode ser: estilo trágico, estilo romântico, estilo dramático, estilo de retratar o cotidiano, entre outros. Para se ter um estilo é necessário seguir e agir com regras estabelecidas e prescritivas de ideia ou imitação, dependendo da esfera comunicativa escolhida. Logo, o estilo está ligado à originalidade de cada autor.

Outros pensadores e estudiosos apresentam também suas opiniões sobre estilo. Umberto Eco, por exemplo, diz que o estilo é uma virtude humana (Eco:2003:151). Este autor cita dois pensadores, primeiro, Flaubert para quem o estilo é uma forma de moldar a própria obra, já que é através dela que se manifesta um modo de pensar e de ver o mundo, depois, Proust, que se refere ao estilo como uma espécie de inteligência transformada e incorporada pela matéria. (Apud Eco: 2003:152). Segundo Umberto Eco, falar do estilo significa falar do modo como a obra é feita. Mostrar por que se oferece a um tipo de recepção, e como e por que suscita. É pelo estilo que é possível saber se tal obra é bela, porque atingiu determinadas recepções ao longo dos séculos, mesmo seguindo modelos e normas. (Eco: 2003:153-154). Para Eco, em cada uma das diversas obras do mesmo artista, este almeja sempre à originalidade, e podemos verificar em cada uma delas o estilo pessoal do autor.

Retomando Bakhtin, o estilo são os modos pelos quais o indivíduo usa o recurso da língua para se expressar. Pode ser verbalmente (oral ou escrito), através de pensamentos, declarações, pronunciamentos, entre outros; as mais variadas maneiras de se exprimir em que se utilizam palavras, expressões, jargões, construções sintáticas onde se identificam determinados e diferentes grupos e classes sociais, ou de diferentes profissões; são os conjuntos de tendências, gostos e os modos de comportamentos característicos, formais e conteudísticos de um indivíduo ou um grupo; são os graus de formalidade de um discurso (falado ou escrito). Além disto, é o modo pessoal e singular de se realizar ou executar algo no cinema, na dança, nas artes plásticas, na arquitetura, na música, na literatura, entre outros; é o conjunto de ações ou movimento que identifica determinada manifestação cultural; elegância na maneira de se vestir e de se comportar; as várias formas de se compor uma redação, que segue o padrão social de correção gramatical e elegância etc.

Tomando como base o pensamento de Bakhtin, é possível afirmar no estilo de criação de cada autor que a individualidade do criador, quando acontece fora do seu estilo, perde sua convicção e é interpretada como não responsável. A responsabilidade (ou responsabilidade) no sentido bakhtiniano da criação individual só é possível no estilo, fundamentado e apoiado pela tradição (Bakhtin: 2003:190). O autor é dotado de autoridade e necessário para o receptor, que o vê não como pessoa, nem como outro homem, nem como personagem indefinido existente. (Bakhtin: 2003:19).

Seguindo esse raciocínio, é pertinente e natural pensar que os autores de teledramaturgia também dialoguem com outras obras de sua autoria. Compreende-se, portanto, que a “repetição do estilo” é uma forma do público conhecer melhor o autor e a sua obra teledramatúrgica.

O estilo, de acordo com o pensamento bakhtiniano, apresenta o lugar da alteridade do outro e das múltiplas vozes presentes em um texto. Nos textos, a subjetividade do autor ocorre de maneira particular, a qual pode ser individual ou pessoal. O estilo de cada autor os torna reconhecíveis. É possível perceber o estilo do autor pela singularidade do enunciado de um texto, ou de um discurso autoral ou de uma assinatura, por exemplo. Por isso, o estilo é um dos conceitos para se perceber os elementos constitutivos da linguagem que tem como objetivo a compreensão dos sentidos entre eu e o outro. Este vai sendo desenvolvido pelo autor em função do seu objeto de trabalho em cada obra. O estilo pode ser identificado no âmbito particular, individual, entre duas pessoas ou em um grupo social. A pesquisadora de linguagem Beth Brait diz que no pensamento bakhtiniano instaura-se uma fértil polêmica com vertentes clássicas da lingüística e da estilística, bem como com as filosóficas que as fundamentam, quer em afirmações teóricas, quer em análises de diferentes autores, gêneros e particularidades das relações inter e intradiscursos (Brait:2008:80b).

É necessário compreender de que forma o texto é definido como “bom ou ruim”. Devemos entender a natureza social do trabalho artístico e os fatores essenciais que atuam no processo de interrelações dos que estão envolvidos em linhas gerais. A maneira de se perceber o estilo no texto se dá pelas formas de relação que o autor quer comunicar ao seu receptor. Beth Brait exemplifica, segundo a teoria bakhtiniana, entre tantos gêneros, que a sátira pode envolver o ouvinte como alguém planejadamente próximo do herói ridicularizado e não do autor que ridiculariza. Para Brait, essa relação dos estilos é denominada de estilo confessional,

que estão presentes nas obras de Dostoiévski, ou o estilo caricatural encontrado nas artes plásticas quando a forma expressa alguma avaliação e indica com precisão o objeto esculpido (Brait: 2008:84b).

Em diversos meios de comunicação de massa são percebidos os estilos. Por exemplo, nos jornais diários ou semanais, em revistas semanais ou mensais, em periódicos segmentados, sites, blogs, entre outros. O estilo é percebido nesses veículos a partir de escolhas verbos-visuais dispostas na página para compor os tópicos, que pode ser na primeira página ou em páginas centrais de uma revista, ou jornal diário, ou em sites, por exemplo. Na telenovela devemos perceber o estilo dos autores através de outras narrativas que foram exibidas. A partir delas identificaremos quais foram as preferências pessoais por determinado ator, cenário, região, assunto em pauta, no momento em que as telenovelas foram exibidas. Além de outros elementos presentes, notamos no estilo a forma como o autor de telenovela procura manter a fidelidade com os seus telespectadores, isso ocorre com muita frequência e em alguns casos chega a ser quase óbvia a repetição do estilo (Idem: 2008:84-85b). Para Bakhtin, no enunciado de qualquer meio da comunicação, a individualidade de quem escreve ou fala traz um estilo individual. A relação do autor com seu mundo trazem um estilo artístico que não trabalha apenas com palavras, mas com elementos do mundo e valores dos seus modos de vida, isto é, o estilo nessa perspectiva é definido como o conjunto dos procedimentos de formação e de acabamento do homem e do seu mundo.

Para fazer a análise do estilo dos autores selecionados, apoiamo-nos no pensamento de Mikhail Bakhtin. Tal escolha se justifica na medida em que os autores apresentam conteúdos de vilania em suas obras, além de características de construção bastante diversificadas, o que vêm ao encontro da proposta desta pesquisa. Escolhemos, por exemplo: o estilo de Sílvio de Abreu porque ele traz em suas narrativas a comédia, o mistério e, às vezes, o gênero policial. Gilberto Braga tem seu estilo marcado por retratar a elite carioca, o glamour está sempre presente em suas obras. Aguinaldo Silva apresenta no estilo de suas narrativas alguns referenciais que lembram a comunidade e elementos da cultura nordestina. Após a análise dos três autores, por fim, foi possível ilustrar o estilo geral que caracteriza a contribuição destes autores de telenovela, do horário das 21h da tevê Globo².

3.1.3 - Personagens monofônicos ou polifônicos nas telenovelas

Antes de iniciarmos a exposição sobre os pontos de vista dos autores Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Sílvio de Abreu, apresentamos, para um melhor entendimento, os conceitos do pensador russo Mikhail Bakhtin referentes à tipologia universal do romance de duas modalidades de personagens o monológico e o polifônico. Esta exposição faz-se necessária para se compreender melhor a proposta deste capítulo. Os conceitos apareceram nas obras teledramatúrgicas de forma repetitiva em algumas ações dos personagens. Desta forma, procuramos explicar o que foi comunicado pela consciência do autor e do personagem, durante as análises feitas dos três autores e seus respectivos personagens vilões. Acreditamos que as referências colocadas, muitas vezes repetidas de Bakhtin, serviram para fixar mais os conceitos de personagem monológico e polifônico. Essas repetições, quando conservam o mesmo conteúdo, mas mudam o tom e o seu último sentido, constituem o procedimento básico para se entender algumas passagens, as quais não foram percebidas nos três autores. Pela teoria de Bakhtin, podemos dizer que as repetições dos autores são reconhecíveis, por sua idéia, pela sua própria palavra, a sua orientação, o seu gesto em outra pessoa, na qual todas essas manifestações mudam seu sentido integral e definitivo na obra (Bakhtin: 2010: 249a).

À categoria de personagem monológico estão inseridos os conceitos de monologismo, autoritarismo e de acabamento. No plano do autoritarismo, as verdades estão relacionadas com a indiscutibilidade no discurso que tem como base as verdades, por exemplo, o que é dito pelo personagem, pois cada personagem tem sua ação e objeto de desejo o qual ele pretende alcançar através de alguma ação de motivação: ambição, poder e dinheiro, ascensão social, entre outros. Bakhtin diz que as relações dialógicas autênticas só são possíveis quando o personagem é portador de sua verdade e ocupa uma significação que pode variar em um acordo ou um desacordo. Na realidade pode ser uma avaliação e na relação dialógica pode ser mínima. Numa telenovela, assim como num romance, é representada a “vida em autodesenvolvimento” e ela a “recria”. Esse autodesenvolvimento da vida independe do autor e da sua vontade consciente e de suas tendências (Bakhtin: 2003:340).

Para Bakhtin, a construção dos personagens monológicos não pode ser representada e, sim, assimilada. O autor de telenovela tem uma ideia que é definida e colocada no discurso dos personagens e em suas ações. Pela perspectiva de Bakhtin, podemos inferir que os autores de telenovela são os únicos que sabem e entendem quais foram os

primeiros passos das ações dos personagens e dos seus conflitos, por serem idealizados anteriormente. As ideias dos autores deixam marcas na construção do personagem e nos traços de sua individualidade. Deste modo, a significação ideológica (autoral) dilui-se na individualidade do personagem, sem se enfraquecerem mutuamente. A individualidade destrói a significação das suas ideias e quando essa significação se mantém, incorpora-se a cada ato isolado do personagem vilão da telenovela, manifestando um ponto de vista coletivo do autor e de seu tempo.

Tomando como referência Bakhtin, podemos pensar em outro conceito: o de polifonia, porque é no plano polifônico que o autor constrói a telenovela e concentra em si todo o seu processo de criação. O autor, na sua experiência coletiva, apropria-se de sua individualidade, transforma-a e tem a representação de todas as consciências que fizeram parte da sua trajetória de vida, de vozes que foram representativas para o seu crescimento profissional e pessoal, das imagens e dos pontos de vista que aconteceram na estrutura da narrativa e das ações dos personagens. O autor passa, então, a construir, primeiramente, personagens que podem ser seres inanimados ou não, depois, fatos concretos ou abstratos, estimulando o telespectador a, também, abstrair estímulos e motivos desses personagens entre outros.

O autor concentrou em si todas essas ações e outras para poder dar forma e conteúdo à criação de um personagem teledramatúrgico. Pelo viés bakhtiniano, tudo é mudo e se torna objeto mudo para o autor no romance. Mas o personagem, apesar de monológico, quando é construído em uma narrativa de telenovela, pode trazer elementos e fragmentos do mundo real e da consciência do autor, que faz com que o personagem tenha formas verossímeis no mundo ficcional por trazer um brio reconhecível pelas pessoas do mundo real. Por este motivo, os personagens monológicos da telenovela são construídos de acordo com o estilo de cada autor e, também, o que é importante ressaltar, este monologismo específico depende muito do ator que está interpretando o papel. Este pode fazer com que o personagem tenha outro direcionamento que às vezes foge as expectativas do autor, acrescentando traços de polifonia, mesmo de passagem. Dependendo da criação que o ator deu ao interpretar o personagem, esse ganha elementos de consciência própria e faz com que fuja ao domínio do autor para uma possível passagem para o plano polifônico.

No modelo monológico, que pode existir no personagem de romance, segundo Bakhtin, não se admite a existência da consciência responsiva e isônoma do outro. Para o

autor de telenovela, não existe o *eu* isônimo do outro, o *tu*. O outro nunca é outra consciência, ele é mero objeto da consciência de um *eu* que tudo enforma e comanda. Ou seja, por isso que alguns personagens de telenovela são mais fictícios do que reais aos olhos do espectador, mas acabam tendo reciprocidade por parte do público por trazerem elementos semelhantes de identificação de alguma posição e comportamento do indivíduo do mundo real.

Para Bakhtin os personagens monológicos não têm nada a dizer. Esses já disseram tudo, na medida em que os autores de telenovela se distanciam do personagem. Na criação dos personagens, em qualquer forma de sua criação no plano monológico, eles parecem ser sempre “repetitivos”, sempre os “mesmos”, e se apresentam da “mesma” maneira na organização do objeto de discurso do autor, que não os “enxerga” como sujeitos capazes de falar e de responder por si mesmos. Essas formas de repetição fazem parte do esquema do melodrama clássico que está na base das construções deste formato televisivo, mesmo se considerarmos suas evoluções na atualidade. Esses personagens monológicos na estrutura narrativa teledramatúrgica têm a significação de uma coisa inerte. O personagem é mudo, não tem opinião própria, ele só se mobiliza de acordo com o desenvolvimento e acabamento que lhe é dado pelo autor.

As ações desenvolvidas na criação dos autores para construir suas concepções de personagens levam em consideração o conteúdo histórico, social e ideológico da sua época. Podemos lembrar, também, que é possível ser aplicado ao processo de construção do personagem, no plano monológico, o conceito de reificação, que foi utilizado por Marx, para analisar no sistema de produção capitalista a relação entre produção da mercadoria e seu produtor. Nesta concepção, a produção submete, de fora, o homem a uma metamorfose que o reduz a coisa, a objeto do processo, a mero produtor de papéis. De modo aproximado, Bakhtin também afirma que a reificação do homem surge com a sociedade de classes e chega ao limite com o capitalismo (Apud Bezerra: 2008:192b).

Em suma, o personagem monofônico é algo concluído e surdo à resposta do outro e não reconhece nele força decisória. Na grande maioria dos romances e nos personagens da telenovela são de caráter monológicos que são o mundo objetivo que é correlato à consciência única e única do autor.

Na categoria de polifonia estão os conceitos da inconclusibilidade, o dialogismo, os conceitos de realidade em sua formação, o não acabamento. Nessa noção de polifonia os

personagens do romance são sempre apresentados num processo de desenvolvimento que nunca se conclui e que estão em permanente evolução. No dialogismo e na polifonia, está inscrita a multiplicidade de vozes das narrativas dos personagens romanescos. Na telenovela, existe um grande número de personagens que são construídos e recriados de acordo com o mundo real do autor e da época em que ele está escrevendo. As vozes que constroem o personagem polifônico, no sentido bakhtiniano, podem vir da experiência e da vida cultural de cada autor, da vida social e de sua ideologia representadas em cada narrativa e em cada personagem individualmente. Em alguns momentos, os personagens parecem ter consciência dos seus atos e ações, embora retornem ao caráter monológico, próprio do gênero televisivo.

No romance polifônico, segundo Bakhtin, o autor não fala pelo personagem, deixa que esse fale, usando sua linguagem, seu estilo, sua entonação, que pode ser afetada ou marcante e que se dá para ressaltar alguma palavra ou expressão, pois quando isso ocorre não é o autor quem fala, mas o outro que é dono da sua própria maneira de se exprimir.

Pelo conceito de Bakhtin no plano monológico, o capitalismo provocou nos autores possibilidade de criação de obras com maior estratificação social para representar em suas tramas os mais diversos conflitos circundantes de uma sociedade. Essa categoria só foi possível a partir do capitalismo, por apresentar uma diversidade de vários segmentos da sociedade e de grupos sociais individualizados. Esses criaram as múltiplas vozes objetivas da vida cotidiana de cada indivíduo. Por isso, a construção do personagem numa estrutura de telenovela é sempre objeto de reiteração e das vozes ficcionais monofônicas e aparentemente polifônicas de diferentes épocas. Mas isso depende do estilo de cada autor, por exemplo, na construção da vilania em personagens de telenovela.

Bakhtin afirma que é no romance polifônico que a voz do personagem sobre si mesmo e sobre o mundo é tão plena como a palavra comum do autor. E não está subordinada à imagem objetificada do personagem, como uma de suas características, nem tampouco serve de intérprete da voz do autor. De modo semelhante, o personagem passa a possuir independência excepcional na estrutura da narrativa da telenovela, por exemplo, como se alguém tivesse ao lado o autor dizendo o que este devesse fazer, para que o personagem encontre o que a sua consciência determina. Neste caso, seriam personagens polifônicos independentes e autônomos em relação à criação do autor, ou melhor, as multiplicidades de vozes seriam independentes e imiscíveis.

Bakhtin também compreende que tudo na vida se dá através dos diálogos e tem uma contraposição dialógica. As relações dialógicas estão presentes em toda parte, em todas as manifestações da vida humana de forma consciente e racional. A polifonia traz vários pontos de vista nas múltiplas vozes da vida social. Essas vozes convivem entre si, interagem, dialogam, não são conclusivas e o diálogo persiste e não é dialético.

O personagem polifônico no romance se interessa pelo ponto de vista específico, sobre o mundo e sobre si mesmo, enquanto posição racional valorativa do homem em relação a si mesmo e à sua realidade. Não importa o que o personagem é no mundo, mas acima de tudo, o que o mundo é para o personagem e o que ele é para si mesmo. Não é o autor quem define o personagem, mas ele mesmo vai tomando consciência de si mesmo e, assim, define-se a si próprio e seu modo de ver o mundo individualmente.

No romance polifônico o autor não define os personagens e suas construções à revelia dos próprios personagens. É no dialogismo que se constrói a imagem do personagem num processo de comunicação interativa, no qual o receptor pode se reconhecer no personagem. Os personagens são definidos nos diálogos com outros personagens.

Se nos apoiarmos na perspectiva de Mikhail Bakhtin, poderemos observar que o autor ocupa uma posição, como se fosse um grande maestro e regente de um grande coro de vozes, que são os personagens e o público. Este participa ativamente no processo dialógico, na criação do personagem e na estrutura narrativa de uma telenovela, por mais intensa que seja esta interferência, porém, há regras de conduta social que dificilmente podem ser quebradas. A polifonia é caracterizada por esta restrição nesse contexto, porque o autor pode criar ou recriar com esta relativa autonomia e revelar mudanças no personagem, tornando-o inacabado, permitindo que o telespectador o complemente com seu imaginário. Cada personagem mantém sua possível individualidade de acordo com as suas ações dentro deste formato e pelo desempenho do desenvolvimento da narrativa.

3.1.4 - Noções de cronotopo, segundo Mikhail Bakhtin, e adaptadas para a narrativa na ficção televisiva.

O conceito de cronotopo é de origem grega. Para entendermos melhor a significação de cronotopo, podemos separar e definir a palavra em duas significações, a saber, *cronos* quer dizer, tempo; e *topos* têm a significação de espaço. A significação do cronotopo na construção dos personagens e cenários de uma telenovela fornece embasamentos para

demonstrar os acontecimentos da narrativa. O tempo-espço da vida dos personagens, o tempo histórico, os costumes, o cotidiano ficcional, os núcleos da trama paralela e principal e as regiões definidas no espaço. Desse modo, o cronotopo serve como base principal para se criar um espaço cênico. Nesse espaço, é configurada a concretização de elementos do mundo real. Bakhtin afirma que não deve ser descrito de modo estático, devem-se incluir os acontecimentos que são representativos do mundo real. Dessa maneira, as imagens representadas nas narrativas de telenovela simulam fenômenos espaciais e dos movimentos e das transformações dos momentos da realidade temporal e do contexto histórico real.

O cronotopo na perspectiva de Bakhtin é a interligação fundamental das relações temporais e espaciais. Essas estão relacionadas com o estudo das narrativas de telenovela. E para entender o sentido das ações dos personagens em uma telenovela é necessário utilizar o conceito de cronotopo, porque este irá se cruzar e se confrontar com a imagem do mundo em que os personagens representam no seu tempo narrativo. O estudo do cronotopo aplicado à uma narrativa de telenovela contribuirá para se compreender o enredo. O tempo em uma estrutura narrativa de telenovela é o que conduz toda a trama. É por meio das categorias temporais que os personagens são construídos e transportados para um novo tempo de ação.

Na telenovela, a partir dos conceitos de Bakhtin e das categorias cronotópicas, os personagens são inacabados por apresentar características no seu processo de construção e evolução, que em nenhuma circunstância se concluirá. Isso ocorre porque na telenovela a imagem do homem real em formação e o seu tempo são interiorizados na constituição e construção do personagem, o que possibilita modificar as ações e o destino desses. É pelo conceito de cronotopo que os personagens da telenovela passam a ter elementos do mundo real que o levam a transformação. Ou melhor, “ganham vida” como se fossem “pessoas reais”. A partir da concepção e constituição do personagem é possível dizer que a construção do personagem na telenovela é determinada pelo espaço-tempo. Aqui, se aplica várias vozes sociais da sociedade ao personagem, porque a ficção e a realidade se interagem a todo o momento ao longo dos meses de exibição da telenovela. São representadas no espaço ficcional da telenovela, também, as ações e as vozes contraditórias entre o indivíduo do mundo real e o personagem.

No desenvolvimento do personagem da telenovela, o tempo e o espaço desempenham funções na construção de suas ações. O tempo ocupa uma posição que pode ser definida como sendo interna. O espaço na estrutura da narrativa é o que está externo, o mundo

real. Ou seja, por onde os acontecimentos das ações dos personagens perpassam. Partindo da visão de Bakhtin sobre o cronotopo no romance, pode-se pensar de modo comparativo que na telenovela são encontrados nas narrativas dos personagens os múltiplos tempos que correspondem aos diferentes indivíduos que pertencem às várias classes sociais e socioeconômicas reais. O autor ao criar a narrativa, a trama principal e as paralelas para os mais diferentes personagens, considera algum elemento do mundo real de um determinado espaço e tempo, e o incorpora em suas histórias. Nessa linha, o tempo e o espaço proporcionam ao autor dar forma e sentido a narrativa de telenovela. Bakhtin diz que tudo na vida é marcado pela ação do tempo e a construção dos cenários, dos espaços do lugar social ficcional e da composição, que são retirados desse mundo real.

Em uma narrativa de telenovela, a linguagem de cada cronotopo é vista a partir de outras linguagens e de outros cronotopos. Para Bakhtin, todo contexto é formado pelo tipo de tempo e espaço que opera dentro dele, e assim forma o cronotopo. O tempo e o espaço variam em termos de qualidade, nas atividades sociais e nas representações de sentidos diferentes de tempo e espaço (Bakhtin: 2010:282b). Em algumas narrativas de telenovelas as relações espaço temporais representam um contexto real da sociedade. Através dessas relações cronotópicas surgem questões da existência humana pública, da vida privada, de eventos sociais e de elementos políticos que constroem significados na estrutura narrativa de telenovela. Os autores de telenovelas acompanham as mudanças das sociedades e a incorporam, reavaliando em suas tramas seus valores, porque faz parte do processo de transformação da subjetividade social de cada autor teledramatúrgico. Ou melhor, isso é o estilo de cada autor. Na telenovela as narrativas de tempo e de espaço apresentam imagens que são diferentes de um único homem, que pode variar em diferentes épocas ou pode ser por etapas, por exemplo. Para Mikhail Bakhtin,

“a metamorfose tornou-se um modo de interpretação e de representação do destino particular do homem, separado do conjunto cósmico e histórico. Entretanto, graças sobretudo à influencia da tradição folclórica direta, a idéia de metamorfose mantém ainda energia suficiente para envolver todo o destino da vida do homem em seus momentos essenciais de crise. Daí seu significado para o gênero romance”
(Bakhtin: 2010:237b).

Tomando como referência a citação, podemos dizer que na telenovela os personagens vilões apresentam características sempre de evolução e de transformação em

busca do seu objeto de desejo. E que estão presentes nesse processo de motivação do vilão os momentos que foram significativos da vida de cada indivíduo do mundo real³.

Sílvio de Abreu

3.2 – Sílvia de Abreu: a vilania no cotidiano da vida paulistana de *Passione*, (2010/11)

Logomarca da telenovela *Passione*

3.2.1 - Perfil do autor Sílvia de Abreu

Sílvia de Abreu foi formado em cenografia pela EAD - Escola de Arte Dramática na ECA-USP, (1963). Como ator atuou nos espetáculos *A ópera dos três vinténs*, (1964), de Bertolt Brecht e Kurt Weill, e *Tchin-tchin*, (1965), de Françoise Billetdoux. Na televisão fez uma participação nas telenovelas *O grande segredo*, (1967) e em *Os miseráveis*, (1967).

A primeira experiência como roteirista aconteceu no filme *Gente que transa*, (1974), e no documentário *Assim era a Atlântida*, (1975). O autor escreveu e dirigiu alguns filmes nacionais eróticos, *Cada um dá o que tem*, (1975), e *A árvore dos sexos*, (1977). Na televisão começou a escrever, pela primeira vez, a adaptação de *Éramos seis*, (1977), do romance de Maria José Leandro Dupré, em parceria com Rubens Ewald Filho, crítico de cinema.

Na tevê Globo, Abreu foi contratado para substituir o autor Cassiano Gabus Mendes em *Pecado rasgado*, (1978/79). Em 1980, substituiu o autor Cassiano Gabus Mendes em *Plumas e paetês*, (1980/81). A partir do argumento de Janete Clair, Sílvia de Abreu escreve a telenovela *Jogo da vida*, (1981/82). O cenário dessa trama era a capital paulista: nas principais avenidas e nos bairros do Ibirapuera, Bela Vista, Morumbi e Largo do Arouche. Em tom de comédia e de mistério para se descobrir o sumiço de um milhão de dólares que havia sido escondido em quatro esculturas do cupido. No enredo a personagem dona Mena (Norma Geraldy), uma velhinha excêntrica e solitária, foi abandonada pela família. Jordana (Glória

Menezes) cuida de dona Mena. Ela morre e deixa de herança à Jordana quatro cupidos de bronze. Os cupidos desaparecem sem deixar vestígio e começam a ser disputados por outros personagens e pelos sobrinhos de dona Mena, Loreta (Rosamaria Murtinho) e Carlito (Raul Cortez). Os dois formavam a dupla de vilões da narrativa. Os personagens Badaró (Carlos Vereza), Etevaldo (Claudio Corrêa e Castro) e Clarita (Lúcia Alves) pertenciam ao núcleo cômico da trama. O humor foi sendo inserido nessa narrativa aos poucos. A telenovela terminou num clima de comédia pastelão.

Com *Guerra dos sexos*, (1983/84), Sílvio de Abreu obtém excelentes índices de audiência e se sobressai na teledramaturgia nacional. A narrativa apresentava o *tom* de comédia. Foi a partir dessa telenovela que o horário das 19h apresentou temas mais divertidos e lúdicos. A alusão ao cinema apareceu nessa telenovela, por exemplo, foi criada uma festa a fantasia em que os convidados deveriam incorporar personagens famosos do cinema. Os personagens foram: Otávio, que se transformou em Rodolfo Valentino (Paulo Autran), Charlô, em Theda Bara (Fernanda Montenegro), Roberta, em Doris Day (Glória Menezes), Olivia, em o Gordo (Marilu Bueno) e Ismael, em o Magro (Wilson Grey) e o Kico, em Elvis Presley (Diogo Vilela). A trilha sonora incidental de alguns filmes de sucesso foi um dos elementos que ajudaram a fixar a narrativa de alguns personagens da telenovela, tais como: *Um corpo que cai*, (1958), do diretor Alfred Hitchcock; *A pantera cor-de-rosa*, (1963), do diretor Blake Edwards; ... *E o vento levou*, (1939), do diretor Victor Fleming; entre outros. O elemento de vilania acontecia nessa telenovela de uma maneira mais leve e melodramática. Outras telenovelas de Sílvio de Abreu trouxeram o *tom* da comédia em *Cambalacho*, (1986) e *Sassaricando*, (1987/88).

Foi com a telenovela *Rainha da sucata*, (1990), que Sílvio de Abreu estreou no horário das 20h. Na minissérie *a Boca do lixo*, (1990), o *tom* de comédia não fazia parte da narrativa e sim, uma história *noir*, estilo de filme que era associado ao gênero policial e tinha como referência os romances de suspense. O retorno de Abreu ao horário das 19h aconteceu em *Deus nos acuda*, (1992/93), com mais uma narrativa no *tom* da comédia. Com a telenovela *A próxima vítima*, (1995), Abreu volta para o horário das 20h. A trama dessa telenovela girava em torno do suspense sobre uma série de assassinatos que aparentemente não havia motivo. Nessa narrativa, o autor demonstra uma trama enigmática e enfatiza a preferência pelo gênero policial. Em *Torre de babel*, (1998/99), havia o mistério em torno da explosão do shopping. Vários personagens apareciam como sendo os suspeitos. A trama foi ambientada na cidade de São Paulo e em diversos bairros da capital paulista. Na trama de *Belíssima*,

(2005/06), a telenovela girava em clima de suspense e era ambientada na cidade de São Paulo e em diversos bairros. Em *Passione*, (2010/11), a quinta telenovela do autor para o horário das 20h, a narrativa retratava dois universos de dois países: na Itália teve ações de personagens realizadas na Toscana e, no Brasil, as ações dos personagens aconteciam na capital de São Paulo.

As motivações para a construção dos vilões foram inspiradas nos recursos cinematográficos de clássicos do gênero policial e filme *noir*, como pesquisa para a criação da personagem. Por sugestão de Sílvio de Abreu, a atriz Mariana Ximenes assistiu a filmes estrelados por Betty Davis e Brigitte Bardot para interpretar a vilã Clara. Reynaldo Gianecchini assistiu, entre outros, a *Os Imorais* (1990, Stephen Frears), *Gigolô Americano* (1980, de Paul Schrader) e clássicos de Alfred Hitchcock para interpretar o mau-caráter Fred.

Como bom cinéfilo, Sílvio de Abreu fez questão de incluir, logo no primeiro capítulo da telenovela, imagens do filme *Os Girassóis da Rússia*, de Vittorio de Sica, estrelado por Sophia Loren e Marcello Mastroianni. O filme estava sendo exibido na cidade italiana onde residia o personagem Totó (Tony Ramos).

3.2.2 - Sílvio de Abreu e seu estilo no processo teledramatúrgico de criação

O estilo utilizado nas obras de Sílvio de Abreu, cenógrafo, ator e roteirista, caracterizam-se pelo gênero policial, mistério e o pastelão e a ênfase ao mundo das aparências que são percebidos em várias obras do autor. A comédia *nonsense* (pastelão) e o mistério aparecem em três telenovelas, *As filhas da mãe*, (2001/01), *Belíssima*, (2005/06), *Passione*, (2010/11). O estilo do autor ao criar seus personagens surge de acordo com as características pessoais de cada intérprete. Outra característica do estilo do autor é a repetição de alguns personagens que foram criados por ele em outras tramas, como em *Rainha da Sucata*, (1990), onde a personagem Dona Armênia (Aracy Balabanian) e seus três filhos voltaram na telenovela seguinte *Deus nos Acuda*, (1992/93), e Jamanta, (Cacá Carvalho), originalmente em *Torre de babel* e posteriormente em *Belíssima*, (2005/06), como ajudante do mecânico Pascoal (Reynaldo Gianecchini). Outro estilo de Sílvio de Abreu foi trazer a linguagem cinematográfica para a dramaturgia televisiva. A adaptação da linguagem cinematográfica na televisão possibilitou ao autor trazer mais dinamicidade e agilidade para as suas narrativas de telenovelas. Abreu é um autor eclético por apresentar nas telenovelas diversas temáticas, tais como: ao retratar o viciado em drogas; a prostituição por vocação; o homossexualismo

masculino e o adultério; a representação da periferia da cidade de São Paulo; os modos de vida da classe média paulistana; a movimentação e o diálogo que a cidade de São Paulo faz com o público paulista, entre outros temas narrativos. Dentre essas temáticas e os vários estilos do autor, optamos colocar aqui os mais pontuais que o público em geral conhece como, a comédia, e o gênero policial. Segundo o grupo de pesquisa do Obitel/Brasil, Sílvio de Abreu é considerado pela crítica nacional, um autor corajoso e ousado. Suas telenovelas abordam temas polêmicos e se notabilizam por diálogos ao mesmo tempo ágeis e densos que cobram do telespectador atenção constante aos detalhes de caráter das personagens em interlocução direta com os espaços e os tempos sociais representados na trama (Lopes, Gomez: 2011:183).

A morte por assassinato foi representada nas telenovelas do autor, quando ele utilizou o recurso do “quem matou”, por envolver suspeitos e vários crimes. Esse *serial killer* pode ser visto na telenovela *A Próxima vítima*, (1995). Sílvio de Abreu coloca seu estilo cinematográfico nessa narrativa teledramatúrgica de gênero policial.

Como apoio no pensamento bakhtiniano, quando passamos de um estilo de um gênero para o outro, não nos limitamos a modificar a ressonância desse estilo, graças a sua inserção num gênero que não lhe é próprio, mas destruímos e renovamos o próprio gênero. Desse ponto de vista, podemos pensar no que acontece com uma obra literária quando é adaptada para o cinema. Num certo sentido, a mudança da esfera de produção, circulação e recepção implica a mudança de gênero que resulta na mudança de estilo. Isso é possível, mesmo quando o cineasta procura permanecer o mais fiel possível ao original (Brait: 2008:90b).

A seguir três telenovelas de Sílvio de Abreu que trouxeram comédia, mistério e suspense. Algumas características do estilo do autor estão presentes nas telenovelas. O exemplo das narrativas de telenovelas foi intencionalmente simplificado de acordo com o propósito desta pesquisa.

Em As filhas da mãe, (2001/02). A ideia da telenovela não estava centralizada em uma trama principal. Mas na multiplicidade de situações e na utilização de diferentes linguagens e tecnologias. Havia cinco núcleos de *sitcoms* interligadas por um *rap*, em cada trama paralela havia o protagonista principal. A maior novidade da narrativa foram os *raps* que uniam os diferentes núcleos da trama. Foi criado um *rap* para cada personagem, além de outros usados em cada capítulo, para explicação das cenas e passagens de tempo. A trama apresentava citações teatrais, televisivas e cinematográficas. O *tom* dado à telenovela estava na esfera da

fusão de gêneros dramaturgicos, como a comédia e na mistura de farsa com a chanchada. Na telenovela foram percebidos brigas, encontros e desencontros que se desenrolaram até os capítulos finais, quando o personagem Fausto reaparece. Fausto é assassinado, criou-se, portanto, um novo mistério na trama.

Em Belíssima, (2005/06). O cenário onde se desenrolou a narrativa da telenovela foi a cidade de São Paulo. A trama discutiu a importância da imagem na sociedade atual que foi regida pelas aparências. A discussão sobre valores, beleza, sucesso e honestidade, proporcionaram uma narrativa de ação e mistério. O desenvolvimento narrativo começou na Grécia, quando Pedro (Henri Castelli) e Vitória (Cláudia Abreu) preparavam seu casamento. Pedro foi neto de Bia Falcão (Fernanda Montenegro), poderosa, uma mulher ardilosa, capaz de tudo para atingir seus objetivos. Bia Falcão foi à vilã da história. Rica, fria e calculista, é contra o casamento de seu neto com Vitória, uma ex-menina de rua, que ela tentou separá-los a qualquer custo. Uma tragédia modifica a vida de todos: na Grécia, Pedro é misteriosamente assassinado, e Vitória, sem alternativas para sobreviver, decide voltar para o Brasil com a família. No Brasil, Bia Falcão sofre um acidente de carro e morre, deixando a suspeita de ter sido assassinada. Muitos são indiciados como suspeitos. A polícia iniciou uma investigação para descobrir a identidade do criminoso. Ao longo da narrativa, as tramas se cruzaram e surgiram novos mistérios em torno da morte de Pedro e Bia Falcão. Muitas questões foram colocadas para se tentar descobrir o assassino. A primeira foi a identidade dos assassinos de Pedro e de Bia Falcão. Depois de meses dada como morta, Bia Falcão reaparece em casa como se nada tivesse acontecido. Irônica, diz a todos que estava passando uma temporada de férias em sua casa em Campos do Jordão. Ao ser questionada sobre o acidente que sofrera, ela afirmou que todos estavam loucos. A vilã também foi acusada de matar o neto. Seu objetivo era Vitória, mas, por um engano fatal, Bia encomendou a morte do neto. Sem saída, Bia decidiu fugir do Brasil. Antes, seqüestra a bisneta Sabina (Marina Ruy Barbosa). No aeroporto e sem controle, Bia atira em Vitória, mas André (Marcelo Antony) a salva, jogando-se na frente de seu corpo. Na confusão, Sabina corre para os braços da mãe. A polícia chega. Bia acaba fugindo com Medeiros (Ítalo Rossi). André, atingido, é levado para o hospital e morre.

3.2.3 - O estilo de Sílvio de Abreu: a construção da vilania dos personagens Clara e Fred de *Passione* (2010/11)⁴.

Fred e Clara

O estilo de Sílvio de Abreu novamente surge nesta telenovela. O cenário é a cidade de São Paulo com bairros como Tatuapé, Jardim América e Cambuci, os quais foram citados na narrativa. No texto observa-se o estilo do autor através da comédia e do gênero policial, além do foco principal com ações em torno de um homem apaixonado, traído pela mulher que ama.

Como já dito, a influência do cinema na vida do autor foi muito importante para o processo de criação da telenovela *Passione*, (2010/11). Para ressaltar o seu estilo cinematográfico, observamos no primeiro capítulo da telenovela imagens do filme *Os Girassóis da Rússia*, de Vittorio de Sica, estrelado por Sophia Loren e Marcello Mastroianni. As relações familiares, os segredos e o mistério formaram a base principal da narrativa que envolveu quatro núcleos de personagens situados no Brasil e na Itália. No Brasil, Bete Gouveia era a protagonista principal da narrativa e todos os personagens estavam interligados a ela. Seu marido, Eugênio, à beira da morte, fez-lhe uma revelação, confessando que o filho, o qual ela gerou e deu à luz, fruto de outra relação, e que ela pensava ter morrido, na verdade, estava vivo na Itália e era, por direito, herdeiro de metade dos bens da família.

Nas subtramas, os motivos da paixão na vida dos personagens são ressaltados. Além de outras temáticas sociais abordadas tais como: a pedofilia e suas formas de combate; a exploração do trabalho infantil; a gravidez e aborto na adolescência; a dependência química; os casamentos consangüíneos; a reciclagem de lixo doméstico e industrial (Lopes: 2011:260a).

A comédia aparecia numa trama paralela composta pelo núcleo do casal, Olavo, que era mais conhecido como *O Rei do Lixo* e a esposa Clô. Já, o gênero policial se manteve durante a narrativa desta telenovela, quando a família Gouveia foi surpreendida pela descoberta de que Eugênio fora assassinado e morrera envenenado. As suspeitas de Bete, logo recaem sobre Fred, que teria tido a cumplicidade de Clara. Depois de algum tempo, o filho de Bete Gouveia, Saulo morre esfaqueado em um motel. Vários são os suspeitos do crime. Fred é condenado pelo assassinato de Saulo, apesar de ele dizer ser inocente. Saulo envenenou Eugênio para tentar ficar no comando da Metalúrgica Gouveia. Clara foi quem assassinou Saulo. Ela o matou por causa dos abusos sexuais que ela teria sofrido por ele quando criança.

O estilo de vilania de Sílvio de Abreu, representado em suas telenovelas, varia de telenovela para telenovela. Em *Passione*, (2010/11), a narrativa foi representada por uma dupla de vilões, Fred e Clara, que agiam em prol dos seus objetivos. Durante toda a narrativa, os dois vilões se mantiveram fieis. Depois, os dois se desentenderam e cada um passou a elaborar o seu plano de ação, para conseguir o tão esperado objeto de desejo: dinheiro, poder, vingança. Clara almejava dinheiro e poder. Fred era fascinado pelo poder e, também, pelo dinheiro. Mas queria mesmo era vingar a morte do seu pai que havia se suicidado por causa dos Gouveias (Metalúrgica Gouveia).

A telenovela *Passione*, (2010/11), é uma das selecionadas para compor o corpus desta pesquisa, pois nela se desenvolve o processo de construção da vilania motivadas pelos personagens Clara e Fred. Partiremos de reflexões do pensador Mikhail Bakhtin sobre as relações dialógicas e as noções de personagem de ficção monofônico e polifônico e de estilo. Para entender esses conceitos foram escolhidos alguns momentos de cada um deles.

Do ponto de vista do caráter, os personagens ficcionais de Sílvio de Abreu apresentam comportamentos diferentes na sua construção e se apresentam em permanente evolução. Esses gêneros de personagens em formação estão sujeitos a constantes mudanças e nunca se concluem. Nessa linha de raciocínio, o pensador Mikhail Bakhtin diz que em uma estrutura narrativa a inconclusibilidade dos personagens decorrem das condições de suas

ações. Ou seja, o personagem não é apresentado como uma criação fechada para o público e muito menos para o autor.

Pelo conceito bakhtiniano de estilo, o autor Sílvio de Abreu concentra em si marcas subjetivas do seu histórico de vida, que correspondem, também, aos valores e experiências coletivas e sociais de sua geração. Não se trata de um estilo individual apenas. Os personagens de Sílvio de Abreu apresentam características que dizem respeito ao seu modo de compreender vida, valores, formação, ética, moral, entre outros. Abreu não inventa os personagens do nada, eles surgem a partir dos seus atos em relação ao seu tempo e espaço, do qual já participou ou dos tempos e espaços que possam surgir como novidades. Por exemplo, desses tempos e espaços estão: a formação escolar na universidade como cenógrafo; a experiência como ator e a atuação em diversos espetáculos teatrais e em ficções televisivas de diferentes formatos; o roteirista de documentários e de filmes nacionais eróticos; os cenários da cidade de São Paulo onde reside, entre outros elementos. Marcas do seu mundo vivenciado.

Como criações não fechadas, os personagens de Sílvio de Abreu apresentam elementos no processo de construção inconclusos, ou seja, eles impõem ao criador o que querem para si próprios. A objetividade de Sílvio de Abreu, ao desenvolver seus personagens, está em demonstrar, durante o seu percurso narrativo, o desenvolvimento de suas ações, com várias possibilidades de desfechos que poderão ser alteradas, na proporção em que esses possam não aceitar o destino que lhes são concebidos. Muitos desses personagens podem até rebelar-se contra o seu criador por não gostar de determinada atitude perante o seu objeto de desejo. Em outras palavras, não ser um personagem fechado e, no percurso narrativo, ganhar novas perspectivas de ação, por “crescerem” e adquirirem valores próprios, adquiridos por se inserirem num determinado tempo-espaço, exige do autor um exercício que extrapola o pré-estabelecido.

Os universos dos personagens de Sílvio de Abreu são sempre plurais e independem se eles pertencem à trama principal ou à trama paralela. Os personagens trazem consciência de que são dotados de valores próprios de acordo com o seu tempo e espaço no qual desenvolvem suas narrativas. Considerando os conceitos de Bakhtin, podemos pensar que os personagens de Sílvio de Abreu interagem entre si, tem domínio do que querem, estão aptos a desenvolverem e solucionar seus conflitos, são muito semelhantes a pessoas do mundo real, a verdade apresentada em cada personagem é permeada de ambigüidades que muitas

vezes não podemos identificar se eles são do bem ou do mal. As motivações de vilania aparecem nas mais diferentes classes sociais e socioeconômicas dos personagens, os pobres e os ricos têm características boas e más ao mesmo tempo, dependendo do que lhes interessa. Na telenovela *Passione*, (2010/11), Sílvio de Abreu demonstra que o rico e o pobre aparecem na sua construção como sendo igualmente maus e inescrupulosos, o mito da oposição ‘rico mau’ e ‘pobre bonzinho’ é rompido.

A capacidade de Sílvio de Abreu de criar e recriar os seus personagens pode estar está na multiplicidade de vozes sociais que fizeram parte da sua vida pessoal, cultural e ideológica. Na telenovela *Passione*, (2010/11), quando Sílvio de Abreu criou os personagens, Clara e Fred, num primeiro momento, eles foram concebidos como sendo monológicos. No decorrer da narrativa, um dos personagens sofre uma transformação, Clara muda aparentemente para outra categoria, o polifônico. Fred se mantém na categoria monológica, mas com alguma reação do público, passa a ter elementos de polifonia. Esta estratégia é influenciada pela audiência e pela reação do público que às vezes hostiliza o ator ou a atriz intérprete de vilanias, como acontecia no melodrama teatral.

Tomando como referência o conceito de monologismo de Bakhtin, Sílvio de Abreu concentrou em si todo o seu processo criativo para poder desenvolver seus personagens. Abreu costuma utilizar a imagem que os atores representam para a sociedade e os personagens que eles interpretaram ao longo de suas carreiras, para construir seus futuros personagens. Em cada nova criação de Abreu, alguns personagens apresentam características de vilania que são semelhantes a outros personagens anteriores por ele criados e que fizeram sucesso, ou melhor, são reiterados, mas com outra significação. Os personagens de suas telenovelas dialogam com outros vilões de telenovelas e do cinema de diferentes épocas. Também com pessoas do mundo real que estiveram envolvidos nos fatos e nos acontecimentos de repercussão no Brasil e internacionalmente. A personagem Clara apresentou alguns elementos de identificação e de semelhanças com outros vilões, por exemplo.

Clara e Bia Falcão de *Belíssima*, (2005/06)

Os elementos de identificação entre Clara e Bia. A segunda foi capaz das maiores baixezas para atingir seus objetivos. Contratou alguém para seduzir a neta. Clara contratou um advogado para falsificar o testamento de Totó. Bia forjou um acidente de carro para se safar dos crimes. Clara planejou com o seu namorado um assalto na casa do ex marido Totó, para

ficar com os seus bens. Bia sai impune dos seus crimes e foge com um garotão para a França. Clara fica impune pelos crimes que cometeu e foge para uma ilha como se estivesse recomeçando uma nova vida.

Clara e Ângela de *Torre de babel*, (1998/99)

Os elementos de identificação entre Clara e Ângela. A segunda, no início da trama, apresentava ações e atos de heroína. Clara no início da narrativa apresentou-se como uma boa moça atenciosa e prestativa e tinha o *tom* de heroína. Ângela, executiva de sucesso trabalhava na empresa de César Toledo. Foi uma amiga familiar dedicada e fiel companheira do Grupo de César Toledo. Clara foi amiga e enfermeira/cuidadora de Eugênio Gouveia, os familiares deste acreditavam na sua sinceridade. Ângela nas suas atitudes teve conduta antiética de mau caráter, sentimento de vingança e ódio por não ser correspondida por Henrique. Clara foi antiética, mau caráter e tinha sentimento de vingança pelos Gouveia por ter sido abusada sexualmente por um deles quando criança. Ângela se torna uma homicida em série sem qualquer escrúpulo ou sentimento de culpa. Clara ajudou a assassinar Eugênio e matou Saulo Gouveia, este último, ela não demonstrou nenhum sentimento de culpa.

Clara e Laurinha Figueroa de *Rainha da sucata*, (1990)

Os elementos de identificação entre Clara e Laurinha. A segunda tinha uma motivação pessoal em perseguir a protagonista Maria do Carmo. Clara era obstinada para conseguir dinheiro e posição da família Gouveia. Laurinha, ao perder todos os seus bens, vivia de aparência na sociedade paulistana. Clara tinha uma excelente aparência, era bonita, charmosa, atenciosa, meiga e outras qualidades. Laurinha queria vingar-se de Maria do Carmo, porque ela estava tendo um romance com Edu, o seu enteado, por quem sentia uma grande paixão. Clara fingiu ser irmã de Fred para seduzir Totó. Laurinha assassina o marido, Betinho, que sofria de diabetes, oferecendo bombons e chocolates, os quais ele não recusa. Ela troca os medicamentos e ele tem uma crise de hiperglicemia e morre. Clara quem dava os remédios errados para Eugênio Gouveia tomar, o que ocasionou a morte dele.

3.2.4 - As motivações de vilania da personagem Clara

Antes de analisar alguns momentos de vilania da personagem Clara sob o ponto de vista dos conceitos de polifonia e monofonia Mikhail Bakhtin, diz que no conceito de polifonia as personagens participam da história e interagem com o autor. Sílvia de Abreu age como um regente de orquestra, não interfere nas vozes nem as controla, deixa que elas se

cruzem e interajam, que participem do diálogo, contanto que não se misturem; cada personagem é um sujeito que mantém sua individualidade marcada pelo papel que desempenha; o rei, a dama, o bispo, o cavalo, como nos romances antigos. Esses personagens participam de um grande diálogo, mas cada um se mantém na sua estrutura e sua consciência e igualdade com os demais, sem prejuízo para o processo de construção polifônica do personagem (Apud Bezerra: 2005:198b).

Nesta perspectiva, podemos dizer que Clara tem questões semelhantes ao mundo real. Essas questões podem ter influenciado o autor Sílvio de Abreu ao concebê-la. Pensado assim, ela tem elementos de identificação com o mundo real por buscar a ascensão, posição e poder social, que são condições de todo ser humano, tais como: o processo de construção e desenvolvimento desta personagem tem relação com o crescimento da Classe C na década na década de 2000⁵, recorte da pesquisa. Os pobres passaram a consumidores potenciais; relação com a trajetória de Luiz Inácio Lula da Silva⁶, que tinha como objeto de desejo ser presidente e era representante da classe operária. Clara representava os pobres menos favorecidos e era explorada pelos ricos; sua motivação de vilania era vingar-se do rico, patrão que abusou sexualmente dela quando criança; a desigualdade de renda motivou as maldades de Clara por ter sido criada em um orfanato; e outras questões sociais que têm relação com o processo de construção e constituição desta personagem.

3.2.5 - O monologismo de Clara

No decorrer dos capítulos vamos percebendo a concepção de personagem monológico, segundo o conceito bakhtiniano, quando Sílvio de Abreu a criou. Da maneira como ela foi concebida, foi difícil perceber o tamanho das suas maldades de que ela seria capaz para atingir seus objetivos. Ao longo do seu percurso narrativo, a personagem apresentou comportamentos de bondade e maldade. A alternância do seu comportamento em algumas ações apresentou um ser simples, humilde, perverso, má, apaixonante, chorão, amigo, companheiro, dissimulado, autoritário quando preciso, foi perspicaz por apresentar elementos de elegância, gentileza e carisma com os personagens que lhe fossem convenientes e muitas outras qualidades.

Percebemos que a personagem Clara apresentou comportamento de alternância no início de sua construção, quando começou a trabalhar na casa do rico empresário Gouveia. Nesse momento a criação da personagem Clara foi fruto único e o centro irradiador da

consciência do autor Sílvio de Abreu. Ou seja, Clara, nesse contexto, passa a ser uma personagem concebida pela idéia do autor e não por várias vozes da sociedade. Conforme a teoria de Mikhail Bakhtin, Clara, nesse momento, está no plano monológico:

“ a personagem é fechada e seus limites racionais são rigorosamente delineados: ela, age, sofre, pensa e é consciente nos limites daquilo que ela é, isto é, nos limites de sua imagem definida com realidade; ela não pode deixar de ser o que ela mesma é, vale dizer; ultrapassar os limites do seu caráter, de sua tipicidade, do seu temperamento, sem com isso perturbar o plano monológico do autor para ela” (Bakhtin: 2010:58a).

3.2.6 - A passagem monofônica de Clara para a polifonia.

Segundo Bakhtin, no personagem polifônico o autor não fala por ele, deixa que o personagem fale usando sua linguagem, seu estilo, sua ênfase, pois não é ele autor quem fala, mas o outro que ele reconhece como sujeito de seu próprio discurso e dono de sua própria maneira de exprimir-se. A polifonia se define pela convivência e pela interação em um mesmo espaço da telenovela, de uma multiplicidade de vozes e consciências (Bakhtin: 2003:3-51).

Pensando nessa linha bakhtiniana, Clara, concebida de acordo com a consciência do autor, passa a enformar e comandar suas ações. Não é fácil pensar que ela possa ter cometido tantas maldades desde a sua adolescência. As motivações de sua vilania pareciam ser inverossímeis em determinado momento. As articulações da golpista tinham como objetivo buscar o reconhecimento social perante a sociedade. As suas maldades só foram percebidas quando a telenovela estava para terminar. A narrativa de Clara, ao longo do seu percurso, teve elementos semelhantes com o modelo de pessoa do mundo real, por ser ingênua e ambiciosa para atingir seus objetivos profissionais e pessoais. As possibilidades e a trajetória de seus êxitos foi o seu desejo. Assim, ela trapaceava para conseguir poder e dinheiro e apresentava comportamentos antiéticos e imorais que eram um estímulo das suas ações praticadas e um forte apelo aos personagens com os quais se relacionava. Clara apresentava qualidades excepcionais e diferenciadas, semelhantes a qualquer indivíduo do mundo real. Para executar as suas artimanhas trabalhava como cuidadora/enfermeira de idosos. Era inteligente, de bom gosto, de uma beleza e elegância e capacidade de ação para executar suas ações. Para ela, a vilania era constituída com alternativas que a direcionavam para outras práticas e desejos que não a impediavam de atingir seus ideais e a sua consagração.

O desempenho e a interpretação da atriz Mariana Ximenes, Clara, conta muito e sempre, foram determinantes para a personagem mudar do modo monofônico para o modo polifônico.

Em uma de suas maldades, Clara coloca droga no apartamento de Diana, estudante e futura nora do empresário rico, para incriminá-la e tirá-la de seu percurso. Ainda avisa a polícia sobre a droga que está com Diana. Outros tipos de maldades são colocados em práticas por ela, como roubar as jóias de Beth Gouveia, a esposa do empresário, e colocar a culpa na empregada; dar remédio errado para Eugenio Gouveia, o empresário de quem era enfermeira; tenta eliminar o marido italiano e rico, filho bastardo de sua ex-patroa, para ficar com seus bens numa simulação de incêndio da fazenda na Toscana, Itália. Mas preserva um grande amor pela sua irmã adolescente a fim de protegê-la das maldades da avó cafetina. Dois lados de seu caráter se manifestam. Notamos nessas ações a existência de elementos que fazem com que a personagem saia aparentemente do plano monológico e assuma novas ações no seu comportamento no plano polifônico. Estava presente, a partir desse momento toda a ambigüidade e complexidade da personagem. Nessas novas ações e desdobramentos múltiplos, Clara, apresentou características em ser boa e má dependendo do que lhe interessava. O telespectador passa a ter dúvida e não consegue identificar de que lado a personagem estava. Ou seja, do lado do bem ou do lado do mal. Isso ocorreu porque quando o autor Sílvio de Abreu concebeu a personagem, colocou dúvidas relacionadas ao positivismo e ao negativismo, que estão presentes em qualquer indivíduo real. Sabemos que tais situações de vilania provocadas por Clara são comuns a nossa realidade cotidiana e os conflitos vivenciados por ela apresentam a complexidade psicológica em qualquer tipo de situação urbana do indivíduo.

3.2.7 - Por que Clara se tornou vilã?

Por ter sido abusada sexualmente quando criança pelos ricos⁷. Para ela, se vingar de quem fez essa atrocidade era o que motivava suas ações. Durante o seu percurso narrativo, ela assume o papel de vingadora. Os traços de má conduta do comportamento de vilania de Clara foram ocasionais, mas com muita complexidade em relação aos atos e, com isso, confundiu os personagens que se relacionavam com ela. Já os parceiros amorosos de Clara foram fixos e, outros causais, eles serviram apenas para atender suas necessidades e propósitos. Um parceiro fixo foi Fred.

Apoiados nos estudos de Bakhtin, podemos dizer que na vida real, Sílvio de Abreu pode ser considerado um autor realista e não um romântico subjetivista, que fica fechado no mundo da sua consciência: sua nova tarefa foi procurar retratar todas as profundezas da alma humana, sempre com o *tom* de realismo. Ou seja, os parceiros fixos e casuais de Clara refletem o que está acontecendo na sociedade (hoje os jovens ficam ou tem pequenos namoricos que são como uma troca de carinhos por um período curto, sem compromisso de namoro, sem o compromisso do dia seguinte); Abreu coloca na construção de Clara essas profundezas do comportamento que estão fora dele mesmo e presentes nas almas dos outros (Bakhtin:2010:69a).

Para conseguir o objeto desejado, Clara começa a praticar todo tipo de traição para se dar bem na vida sem esforço. Ela passa a ser mais sagaz e usou membros da família do seu marido Antonio Matolli, apelidado de Totó, os enteados e a irmã para conseguir o que pretendia. Clara, elabora um plano, forjando um assalto a casa onde ela morava com o marido Totó para matá-lo. Com a morte do marido, ela pretendia tomar posse de todos os seus bens. Ao colocar o crime passionai na narrativa de Clara, Sílvio de Abreu se inspira em crimes reais passionais que são comuns nas sociedades de classes capitalistas. O capitalismo faz o indivíduo ter uma metamorfose, que o reduz à coisa, a objeto do processo, a mero reprodutor de papéis e as mais variadas formas de violência econômica, política e ideológica, segundo Bakhtin, na perspectiva de Marx.

Esta outra motivação de vilania de Clara se torna objetiva, mais do que nos abusos sexuais que havia sofrido quando criança. Ela demonstrava boas relações de amizade, principalmente, nas atividades profissionais que desempenhava como garçone ou como cuidadora/enfermeira de idoso. A delicadeza, presteza e simpatia eram a forma encontrada por ela para se relacionar com os outros personagens e conseguir vencer. Ela não queria somente vencer. A cada investida não conseguia ganhar todas as etapas, quando aceitava suas perdas, reerguia-se através de seus atributos estéticos e por ter elementos variáveis de boa e de má conduta, apoiada em sua força de personalidade. Acreditava plenamente em suas ações, atos e nos seus objetivos, para enfrentar as adversidades que surgissem.

A motivação de vilania de Clara era de vingança e de ambição, sustentada numa seqüência de ações e atos criminosos para alcançar, dinheiro, poder, reconhecimento social, muitas vezes movida pela obsessão. Os conflitos e as dúvidas sobre as suas próprias ações e

atos não faziam parte dos seus pensamentos, assim, tornava-se em determinado momento fria, calculista e obstinada para conseguir o tão sonhado objeto de desejo.

Durante o desenrolar da narrativa ficou difícil saber quais eram suas reais intenções em relação aos seus sentimentos. Ela nutria um sentimento verdadeiro de amor pela irmã caçula, Kelly⁸. Por essa, ela demonstrava no olhar e nos gestos sentimentos verdadeiros de amor e sinceridade. Clara, por ser uma personagem polifônica, conseguiu enganar a todos os personagens com relação aos seus sentimentos. A energia e determinação dela foram obtidas, acreditamos, por Sílvio de Abreu, da sociedade do mundo real e, da sua própria história de vida, esta foi desenvolvida com muito esforço e sacrifício para poder demonstrar sua capacidade e posição social, como roteirista e depois como autor de ficção televisiva

A personagem Clara como polifônica e relacionando suas ações aos comportamentos das pessoas do mundo real da sociedade, podemos afirmar que ela tem elementos que são comuns da vida humana, como: o amor entre irmã e irmãos; o preconceito por ter sido criada em orfanatos; conduta de boa e de má, que variava de acordo com as circunstâncias; a luta constante para poder conseguir posição e o reconhecimento social; logo, ela é concebida e construída com elementos da pobreza e pela busca por uma vida melhor.⁹

Em síntese, Clara apresentou no início do seu percurso literário, elemento monofônico. A passagem desta personagem para o conceito de polifonia dialoga com a sociedade. Os métodos que ela utilizou para se vingar dos ricos foram desde a falsificação de documentos, roubos e furtos, chantagem, traições, sentimentos não verdadeiros etc.¹⁰ Para Bakhtin, quando o personagem é polifônico, ele apresenta toda uma complexidade e características que são semelhantes aos indivíduos do mundo real. No final torna-se ambígua, como, na última cena, depois de forjar sua própria morte, reinicia sua vida em outro país do mesmo modo de sempre, como enfermeira/cuidadora de idosos. O telespectador, diante de seu rosto e olhar em close, fica indeciso em classificá-la como vilã ou heroína.

3.2.8 - As motivações de vilania do personagem Fred

Justifica-se estudar o personagem Fred, porque ele representou na telenovela a aparente amizade compartilhada da sociedade, a amizade com os colegas, como o amante, como o irmão, como filho, (a mãe de Fred gostava do filho, porém, tinha certas restrições em relação ao seu comportamento e algumas atitudes do filho). Ele aparentava ser um bom rapaz

e compartilhava isto com a sociedade, porém escondia o mau caráter, por cometer falcaturas para promover a desordem e atingir seus propósitos.

Na concepção deste personagem, Sílvio de Abreu o construiu em função do seu mundo interno, crenças, valores, normas, transgressões, etc. A concepção de mundo do autor vem de acordo com os seus pontos de vista e nas definições do que acredita ser conclusivo e que estão na sociedade. Este personagem reflete a consciência de Sílvio de Abreu, o qual se baseia na própria percepção do mundo exterior. Fred foi representado e construído por Abreu como uma unidade monológica do mundo ficcional, e por isto irá defender idéias, convicções, desejos, ética, consciência, valores etc. Segundo Bakhtin, é possível conceber o personagem Fred como uma voz monológica firme, a qual pressupõe um apoio social, independentemente de haver ou não consciência disso (Bakhtin: 2003:201).

A construção do personagem Fred e as ações do seu percurso narrativo apresentam um distanciamento do mundo real, mas em alguns momentos dessas ações ele dialoga com a sociedade. Sílvio de Abreu ao compor o discurso de Fred, quis ressaltar a verdade que está relacionada com suas posições e convicções. Os fatos e os acontecimentos da sociedade real contribuíram para construir o discurso do personagem, conforme a visão do autor sobre o social. Por isso, Sílvio de Abreu demonstrou convicções na construção de Fred correspondentes a de Bakhtin para os romances. Esta aproximação é possível ao considerar que o texto artístico internamente tem implicações sociológicas, em que se cruzam forças e avaliações sociais vivas, que penetram em cada elemento da sua forma. Ou seja, cada elemento de uma estrutura artística é uma refração de forças sociais vivas como se fosse um cristal artificial cujas facetas foram construídas e lapidadas a fim de refletir determinados raios de avaliações sociais e refratá-los sob um determinado ângulo (Bakhtin: 2003:195-196).

Sílvio de Abreu aplicou na construção de seus personagens toda a sua subjetividade criativa, que de modo onipotente deu um colorido especial ao mundo que foram representados monologicamente por ele nas narrativas de telenovelas.

Este autor torna seus personagens espécies de objetos de sua própria percepção. Dá a eles forma, porém desloca-os a uma profundidade e distância maiores. É a subjetividade autoral que produz um efeito transformador. Ao deslocá-los a uma grande distância, já não consegue encontrar expressão no estilo e no *tom*.

Fred, ao consideramos a noção de Bakhtin, é um personagem monológico e, também, ideológico. O ideologismo monológico tem seus métodos artísticos de representações do homem no interior, do homem no homem, que servem de modelo para qualquer época e sob qualquer ideologia (Bakhtin: 2003:198-201). A vingança, a ambição e a busca pelo poder de Fred fazem parte da condição humana de qualquer sociedade real que independe da época.

Fred não apresenta identificação com o autor Sílvio de Abreu, os atos e ações do personagem apresentam elementos de divergência e de confluência daquilo que pode ser percebidos pelos olhos dos outros, de atitudes e fatos presentes nos acontecimentos que obtiveram destaque no Brasil e em outros países.

Para identificar o caráter polifônico ou monofônico, é preciso mapear as vozes e refletir sobre as posições de sujeito ocupadas por indivíduos distintos. Logo, a formação discursiva contém a posição de sujeito que a determina: “naquela” posição, “naquela” conjuntura social e histórica, apenas alguns sentidos “podem e devem” ser construídos. ‘O discurso monofônico é próprio do discurso autoritário, que não permite o diálogo ou a relação entre o eu e o outro’.

Entre os fatos reais no Brasil, na mesma época da apresentação da telenovela destacamos: a ascensão dos pobres em busca de posição social, o crescimento no nível socioeconômico da classe C; a desigualdade social e a redistribuição de renda trouxeram novas possibilidades para os mais pobres¹¹; a ascensão de Lula ao se tornar presidente da república; a fusão de grandes empresas, Pão de Açúcar e Ponto Frio¹²; as artimanhas do goleiro Bruno em negar o envolvimento com a morte da sua namorada. Nesses exemplos reais percebem-se relações de comportamentos, de emoções de vilania e de valores que talvez tenham contribuído para a construção do personagem Fred: ascensão social, corrupção, segredo, mistério, trapagens, vingança, ambição, justiça, poder e dinheiro, traições, revolta etc.

Nessa linha de raciocínio fica fácil entender que o personagem Fred foi concebido literalmente para um mundo ficcional. Fred, ao contrário de Clara, tem características monofônicas do esquema tradicional do folhetim e do melodrama clássico. Na narrativa, Sílvio de Abreu como autor, comandava as ações de Fred. Em determinadas ações do personagem, tínhamos a sensação de ele ter vida própria, mas não tinha.

As ações de vilania comandada por Fred foram “orquestradas” pelo autor Sílvio de Abreu. Bakhtin diz que no universo monológico, qualquer que seja a forma a qual o personagem assuma em sua construção, vai sempre predominar uma invariante: os personagens são objetos do discurso do autor, não são capazes de falar e de responderem por si mesmos, mas como coisa, como matéria muda, que se esgota e se imobiliza no acabamento que lhe é dado.

3.2.9 - Por que Fred se tornou vilão?

Fred era um rapaz muito bonito, sofisticado, charmoso, inteligente, carismático, atencioso etc. Ele procurava sempre por ambientes que pudesse lhe trazer riqueza e prazer e pelo mundo da contravenção¹³.

O grande conflito interno de Fred era vingar a morte do pai, um operário pobre, que ele julgava ter sido injustiçado pelos patrões ricos. Fred descobre no final da telenovela que o seu pai não fora injustiçado pelos patrões da Metalúrgica Gouveia. O que o pai de Fred, Frederico Lobato, havia tramado uma farsa, mutilando o próprio braço em uma máquina para obter indenização por acidente de trabalho, culpar o patrão e conseguir dinheiro fácil. Era, na verdade, um desregrado e viciado em jogo. Sendo assim, Fred era tão mau caráter quanto o próprio pai. Ao descobrir as falcatuas dele, continuou cometendo vários atos de vilania para poder atingir seus objetivos. Isso ocorreu, mais ou menos, dois meses antes de terminar a telenovela.

Desde criança Fred demonstrava ser uma criança não muito ética, havia cometido alguns delitos de furtos e roubos para satisfazer seus desejos. Antes de descobrir a verdade sobre a morte do pai, no início da narrativa da telenovela, já apresentava atitudes de conduta antiética e de mau caráter, as quais foram sustentadas pela ambição, numa sequência de atos criminosos, para conseguir obter dinheiro, prestígio e poder de forma rápida. Podemos dizer que Sílvio de Abreu ao criar o espaço de Fred na infância, pode ter levado em consideração o trabalho desenvolvido na vida real pela Pastoral da Criança. Direta ou indiretamente, os dramas das crianças da pastoral contribuíram para compor o personagem de Fred na infância¹⁴.

Como, desde o início da telenovela, Fred alimentava um desejo obsessivo para vingar a morte do pai Frederico Lobato, o seu único propósito e motivação para seus crimes

era destruir todos que pertenceram à família Gouveia. Usava sua beleza e sofisticação para seduzir as mulheres e conseguir o que queria.

Fred, portanto, já nascera vilão, não foram as circunstâncias que o tornaram. Isso é muito comum em indivíduos da sociedade moderna. No estilo de Sílvio de Abreu, suas narrativas e personagens demonstram uma vilania presentes nas mais diferentes classes sociais (ricos e/ou nos pobres). Sílvio de Abreu, ao recriar tal representação por intermédio do personagem, demonstra sua autoridade e conhecimento dos acontecimentos reais do seu cotidiano. Os dois personagens, Frederico Lobato e Fred (filho), tinham características semelhantes de comportamentos de ações e de motivações de vilania: inveja, ambição, poder, dinheiro e posição social.

Ao criar os dois personagens, Sílvio de Abreu utilizou-se de fatos e acontecimentos que estavam acontecendo no tempo e espaço do momento de exibição da telenovela. Esses elementos têm relação com o mundo real, tais como: o desejo de Fred e Lobato em querer dinheiro e poder. Há, neste caso, relação com a corrupção que invade setores da vida cotidiana social e empresarial durante o crescimento econômico do Brasil em 2010. Os crimes cometidos pelos dois vilões pai e filho, e a confecção de provas forjadas para obter algum benefício próprio, tem relação, por exemplo, com o crime real que envolveu a morte da namorada do goleiro, Bruno Fernandes de Souza, ex jogador do Flamengo. Este e seus companheiros forjaram provas para despistar e dificultar as investigações policiais¹⁵. Nesta perspectiva de acordo com Mikhail Bakhtin, Sílvio de Abreu ao construir seus personagens monológicos:

“acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam; vida, porém, essas respostas são de natureza dispersa, são precisamente respostas a manifestações particulares e não ao todo do homem, a ele inteiro; e mesmo onde apresentamos definições acabadas de todo o homem – bondoso, mau, bom, egoísta, etc” (Bakhtin: 2003:3).

Do ponto de vista bakhtiniano, Sílvio de Abreu ao criar seu personagem monológico percebe o que vê, interpreta, descobre outro “eu”, dá um novo enfoque, que é dialógico, e transforma o objeto em um personagem reiterado, em outro sujeito personagem,

em outro “eu” que se auto-revela livremente. Como todo final melodramático de personagens monofônicos, o vilão Fred foi condenado pela morte de Saulo. Apesar de inocente, fica preso.

O gênero policial é marcante nas obras de Sílvio de Abreu, mesclado ao gênero comédia, uma das características bem delineadas nas suas telenovelas. O autor, ao compor o seu elenco, escolhe, primeiramente, os atores que ele conhece, e a partir de então, desenvolve as tramas. O processo de criação de Sílvio de Abreu tem como base a figura do ator, o personagem nasce a partir da imagem desse. Existem outros elementos de identificação que caracterizam o seu estilo. Para a pesquisa interessa o objeto de estudo: a vilania. Apreende-se nas telenovelas de Abreu a presença de uma transformação de vilões nas tramas paralelas. Em cada trama há um modo de vilania com objetivos e metas definidos. As tramas paralelas do autor suscitam uma aproximação com o telespectador e com a realidade da sociedade. É com base na sociedade que alguns personagens vilões de Abreu tiveram características polifônicas.

3.2.10 - O cronotopo na narrativa de *Passione*

Passione, (2010/11), foi escrita no ano de 2010 e terminou no dia 15 de janeiro de 2011, exibida na tevê Globo, no horário das 21h. Essa telenovela representava dois espaços: no Brasil, a cidade de São Paulo; e na Itália, a cidade de Toscana. Em ambos, havia problemas sociais semelhantes, dificuldade de sobrevivência e em se conseguir trabalho.

Os personagens habitavam bairros da metrópole paulistana de diferentes níveis sociais como Morumbi, Jardins, Tatuapé e a Avenida Paulista. O espaço social onde transitam os personagens estudantes era o da Universidade de São Paulo e da Fundação Armando Álvares Penteado. Este espaço retratado na narrativa tinha como objetivo demonstrar classes sociais emergentes, ascensão social recente, o crescimento dos bairros e uma identificação com o espaço habitado, a família como sendo uma instituição sólida e o diálogo com famílias de outros tempos e espaços que se transformavam durante toda a narrativa. O tempo narrado pelas ações dos personagens da telenovela representava a cidade de São Paulo, demonstrando suas transformações e influências desde os anos 50, 60 até os dias de hoje. As ações na narrativa da cidade de São Paulo giravam em torno do esporte, das bicicletas e do trânsito.

O segundo espaço apresentado refere-se às regiões da cidade da Toscana e de Roma, os cenários fizeram parte do espaço dos personagens italianos. Os locais habitados pelos personagens eram conhecidos do mundo real como: o Castel de Sant’Angelo, o Coliseu, o Fórum Romano, a Piazza Campidoglio, a Bocca della Verità, a Fontana di Trevi, a Piazza

Navona, a Pantheon e Piazza de Spagna, o Vaticano e outros pontos turísticos, Florença, Siena, Montepulciano, Monticchiello, San Quirico, Pienza, San Galgano, Igreja San Giovanni Batista, Montecchiaro, Monteriggioni, Hotel Locanda dell'Amorosa e Stazione Di Buonconvento. A proposta deste procedimento narrativo foi o de mostrar o tempo e o espaço e, com isso, fazer voltar a outros tempos e espaços do passado. Esses espaços permitiram trazer para o tempo todo o clima nostálgico nos momentos em que envolvia as ações dos personagens, como as estações do ano, a arquitetura, as paisagens, a chuva, a neve, o céu azul e sol que iluminavam os campos verdes da Toscana.

Conforme vimos, os cronotopos foram os lugares sociais onde se deu a ação dos personagens. Os movimentos da ação apresentaram constantes mudanças, elas não foram estáticas e sim de práticas de ações de tempos e espaço anteriores. Os cronotopos na estrutura narrativa, Brasil e Itália, foram apresentados separados. Há elementos na narrativa que reafirmam outras tramas teledramatúrgicas do autor, como por exemplo, na telenovela *Belíssima*, (2005/06), havia o tempo e o espaço entre Brasil e Grécia. Percebemos nesses dois universos de cronotopos uma estrutura crítica em relação à representação do tempo e do espaço. Em outra esfera de tempo e espaço, por exemplo, na Itália, os personagens também procuravam posição social e o reconhecimento.

Aguinaldo Silva

3.3 - Aguinaldo Silva: a vilania da ascensão social da periferia de *Senhora do destino*, (2004/05)

Logomarca da telenovela *Senhora do destino*

3.3.1 - Perfil do autor Aguinaldo Silva

Aguinaldo Silva nasceu em Carpina, interior do Estado de Pernambuco e vem de uma família humilde e pobre. Na infância começa, como passatempo preferido, a ler clássicos da literatura russa como Fiódor Dostoiévski e Luiz Vaz de Camões e, então, a desenvolver e demonstrar suas habilidades ao escrever poemas e romances. Na adolescência lança seu primeiro livro *Redenção para Job* e dá início à carreira de jornalista no jornal *Última Hora* de Pernambuco. Em 1964, Silva sai de Pernambuco e vai trabalhar na redação do mesmo jornal na sucursal do Rio de Janeiro. Uma de suas especialidades era escrever reportagens policiais. Trabalhando no jornal, *O Globo*, exerceu as funções de redator, subeditor e editor. Durante o período em que trabalhava como jornalista, Silva continuava a se dedicar à literatura e lança os romances: *Cristo partido ao meio* e *Canção de sangue*. Com este último ele recebe menção honrosa no concurso literário, organizado pelo jornal *O Globo*. As obras que Aguinaldo Silva escrevia eram sempre destinadas à imprensa e ao público de televisão.

Silva escreveu vários romances, entre eles, *República dos assassinos*, (1979), *O homem que comprou o Rio*, 2005, *98 tiros de audiência*, (2006), entre outros. Alguns romances como *A história de Lili Carabina*, (1983), de sua autoria foi transformado em peça cinematográfica com o título de *Lili, a estrela do filme*, (1988), do diretor Lui Farias.

Na sua trajetória de vida, a militância política esteve presente durante os anos do governo militar. Dedicou-se à luta contra a discriminação de homossexuais, quando trabalhava como editor no jornal *O Lampião*, esse com conteúdo homossexual brasileiro.

Silva resolveu abandonar a carreira de jornalista quando recebeu um convite da tevê Globo para fazer parte da equipe de roteiristas do seriado *Plantão de polícia*, (1979). A proposta do seriado era a de trazer a realidade e as diferentes situações vividas no cotidiano carioca sob o ponto de vista de um personagem, o repórter policial. O personagem central da narrativa não era um policial, mas sim um jornalista. Por causa da sua longa experiência com o jornalismo policial, Silva coloca o seu estilo de realismo ao programa.

A ascensão de Aguinaldo Silva como autor teledramatúrgico começou quando o seriado *Plantão de polícia*, (1981), chega ao fim. Escreveu os seriados, *Obrigado doutor* e o caso especial *Maria bonita*, com este último originou-se a sua primeira minissérie na tevê Globo como o nome: *Lampião e Maria bonita*. Escreveu, também, outra minissérie chamada *Padre Cícero*. As duas últimas foram escritas em parceria com Doc Comparato. Devido ao sucesso da minissérie *Lampião e Maria bonita*, Silva faz uma adaptação de um de seus romances *Bandidos da falange* para a televisão, também, em parceria com Doc Comparato.

Desde que começou suas primeiras experiências como roteirista nos seriados, Silva passou a ter contato com os autores que escreviam telenovelas. Ele inicia sua primeira experiência profissional com telenovela em parceria com a autora Glória Perez, em *Partido alto*, (1984). Após essa experiência, participou com outros autores escrevendo novas tramas como co-autor. Os autores com quem Silva trabalhou e escreveu as telenovelas foram: Dias Gomes com quem escreveu a trama como colaborador e, depois, como co-autor de *Roque santeiro*, (1985/86); Gilberto Braga e Leonor Bassères com os quais divide a autoria em *Vale tudo*, (1988/89). Em *Tieta*, (1989/90), *Pedra sobre pedra*, (1992) e *Fera ferida*, (1993/94), participou escrevendo como sendo co-autor com Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares.

A telenovela *Fera ferida*, (1993/94), (adaptação para a televisão de vários personagens e textos da obra de Lima Barreto), Aguinaldo Silva escreve em co-autoria com Ricardo Linhares e Ana Maria Moretzsohn. Silva começa a definir o seu estilo próprio a partir desses diferentes textos de Lima Barreto. Na adaptação dos textos para a teledramaturgia, ele se preocupou em ser fiel não às tramas ou aos personagens. Silva passou a utilizar em suas cenas de telenovelas a ironia e a sátira política, que era o estilo do escritor Lima Barreto.

Com a telenovela *O outro*, (1987), Aguinaldo Silva teve a oportunidade de escrever sua primeira telenovela solo. O estilo de Silva já era percebido em telenovelas, quando ele escrevia em parceria com outros autores. Na telenovela a *Indomada*, (1997), ele cria uma fictícia cidade nordestina com o nome de *Greenville*, que foi colonizada pelos ingleses no discurso do mundo ficcional. Os personagens dessa trama usavam para se comunicar algumas expressões inglesas que propiciavam a sátira e o riso. O realismo fantástico marcava algumas cenas da telenovela como numa situação em que o personagem: delegado Motinha (José de Abreu) caiu em um buraco e apareceu no Japão. Ou, quando a personagem: Altiwa (Eva Wilma) vira fumaça. Esses recursos de realismo fantástico constantemente surgiram nas telenovelas de Silva.

3.3.2 - Aguinaldo Silva, seu estilo em outras telenovelas e na criação da vilania em *Senhora do destino*

A concepção de estilo e de mundo do autor Aguinaldo Silva, romancista, ficcionista e jornalista policial foram reiteradas em três obras teledramatúrgicas, *Porto dos milagres*, (2001); *Senhora do destino*, (2004/05) e *Duas caras*, (2007/08). Notamos, nessas narrativas, elementos semelhantes, de fácil percepção e identificação que remetem a outras tramas tais como: personagens, atores, comunidades, ou no discurso de algum personagem de narrativas anteriores do autor.

O estilo do autor é logo identificado pelo público em geral (algo muito comum) por apresentar nas narrativas características de regionalismo local (no sentido de comunidade), o realismo fantástico e personagens populares bem próximos à realidade do perfil do público de telenovela, pertencentes às classes socioeconômicas D e C, por exemplo. Os personagens que representam o maior poder aquisitivo na trama, também, trazem elementos populares por apresentarem características físicas pertencentes à classe popular. As ações desses personagens (em alguns casos vilões) são percebidas por meio do percurso narrativo e visam a atingir uma posição e/ou a um status social, ao poder e/ou ao dinheiro etc. Não é muito comum nas telenovelas de Aguinaldo Silva o personagem de poder aquisitivo alto ter nascido em “berço de ouro”. Geralmente, a origem da riqueza é duvidosa. Ou seja, o personagem tem bens e outros atributos em decorrência de alguma falcatura, por isso, demonstra enriquecimento ilícito, como o personagem de Marconi Ferraço (Dalton Vigh), de *Duas caras*, (2007/08) (Dalton Vigh). O dinheiro ou o poder nas tramas de Silva podem

aparecer em uma narrativa, como fruto do roubo, trapaça, falcaturia ou por má conduta. Alguns desses elementos aparecem nas três telenovelas citadas.

A seguir algumas características do estilo do autor Aguinaldo Silva utilizados em suas telenovelas. O exemplo das narrativas das telenovelas usadas foi resumido para atender ao propósito do objeto de estudo desta pesquisa.

Em *Porto dos milagres*, (2001), o regionalismo local transcorria na fictícia cidade de Porto dos Milagres, localizada na região do Recôncavo Baiano, formada por duas classes sociais distintas: a burguesia porto-milagrense, com suas famílias tradicionais, instaladas na parte alta da cidade e os moradores pobres do cais do porto, habitantes da parte baixa. A base da economia era a pesca. O local de habitação da comunidade era uma das entradas de contrabando do país. Nesta telenovela, por exemplo, a mitologia e a religiosidade estavam presentes na trama através da imagem de Iemanjá, a “rainha do mar”, a padroeira de Porto dos Milagres, e exercia uma forte influência na vida dos habitantes. Essa telenovela continha muitas cenas de realismo fantástico.

Em *Duas caras*, (2007/2008), a crítica à vida de pequenas comunidades locais estava presente novamente. Juvenal Antena (Antonio Fagundes), líder comunitário da favela Portelinha. Nesse espaço social havia casas dos moradores, estabelecimentos comerciais, um terreiro de umbanda, uma igreja, uma associação de moradores, uma rádio e uma boate. A violência e drogas não eram permitidas na comunidade. Juvenal Antena comandava a Portelinha com autoridade, de acordo com os seus próprios valores. A ordem na Portelinha era mantida sem ajuda de policiamento, porque Juvenal tinha um grupo de ajudantes, chamados de “os sete anões”. Juvenal atendia, todos os dias, a moradores ansiosos que enfrentavam filas para ouvir seus conselhos, pedir ajuda e resolver os mais diversos problemas. Ele foi um líder admirado, estava acima do bem e do mal. A Portelinha despertou atenção por causa da administração e, por isso, foi transformada em ponto turístico. A trama central de *Duas caras*, (2007/08) narra a vingança da jovem Maria Paula (Marjorie Estiano) contra Marconi Ferraço/Adalberto Rangel (Dalton Vigh), homem misterioso, que após casar-se com ela por interesse, desaparece levando toda a sua fortuna.

Em *Senhora do destino*, (2004/2005), a vida da periferia surge no bairro de Vila de São Miguel, inspirada em municípios da Baixada e bairros do subúrbio do Rio de Janeiro do mundo concreto. No local havia a casa e a loja de materiais de construção de Maria do Carmo (Susana Vieira), um mini-shopping com 12 lojas. O prédio dos empreendimentos de Giovanni

Improtta (José Wilker), dois prédios comerciais, uma igreja, uma escola e um posto de gasolina com loja de conveniência e videolocadora. A personagem principal, Maria do Carmo, foi uma das responsáveis pela construção da Vila de São Miguel, e surgiu na segunda fase da telenovela. Ela foi uma mulher forte e bem-sucedida, mãe dedicada, dona da loja de material de construções *Do Carmo*, querida e respeitada por sua ética e generosidade. Nesta telenovela, Aguinaldo Silva presta uma homenagem aos migrantes nordestinos e mostra a trajetória de sucesso de Maria do Carmo, a qual enfrentou uma série de dificuldades, mas venceu na vida com ética, coragem e força de vontade.

O estilo de Aguinaldo Silva revela em suas telenovelas referências autobiográficas de um nordestino que deixou sua cidade natal (Carpina, em Pernambuco), para vencer na região Sudeste do país. Também, costuma trazer personagens de outras tramas, como Victorio Viana (Lima Duarte), senador, que fez uma participação em *Senhora do destino*, (2004/05). Esse recurso havia sido usado por Silva em *A Indomada*, (1997), quando o personagem Murilo Pontes (Lima Duarte), de *Pedra sobre pedra*, (1992), fez uma visita à fictícia cidade de *Greenville*.

A concepção de vilania apresentada na obra de Silva apresenta-se de vários modos. As motivações de vilania variam de telenovela para telenovela, tais como: vingança, poder e dinheiro, ambição etc. O realismo fantástico, também, é percebido em telenovelas do autor. Em algumas telenovelas percebemos a figura do vilão clássico, é o personagem que tem como objetivo dificultar as ações do protagonista principal e de outros personagens de tramas paralelas. Constatamos o vilão clássico nos personagens de Marconi Ferrão (Dalton Vigh), de *Duas caras*, (2007/08) e a Nazaré Tedesco, de *Senhora do destino*, (2004/05), para cada um deles havia um tipo de motivação definido e modos de agir para se conseguir o objeto de desejo.

As construções dos personagens de Marconi Ferrão e de Nazaré Tedesco (nota caso Pedrinho¹⁶) tiveram alguns momentos de passagem para o modo polifônico, de acordo com o conceito de Mikhail Bakhtin, porque em ambos havia características de atitude, de caráter, de sentimentos etc., que são representativos de várias vozes da sociedade. Nas obras de Silva, percebemos que a vilania praticada pelos personagens de tramas secundárias, também, trouxeram elementos bem próximos à realidade do público que acompanhava a telenovela, por exemplo, os das classes C e D¹⁷. Nessas tramas secundárias, a vilania se apresenta no discurso e nas ações do personagem como sendo monológicos. O estilo de

Aguinaldo Silva, conforme Bakhtin, é revelado no texto, povoado por personagens e por diferentes espaços de trabalho. Destacam-se tipos de trabalho individual e os que se detêm em dimensões do trabalho coletivo. Nesses dois casos, os textos dialogam com outras tramas do autor, com as fases históricas, sociais, culturais, pelas quais passa a cidade em sua relação com o estado, com o Brasil, com as dominantes econômicas de cada momento (Apud Brait: 2008:97b).

3.3.3 - Aguinaldo Silva: a construção da vilania da personagem Nazaré Tedesco de *Senhora do destino*

Nazaré Tedesco

A segunda telenovela para compor o corpus da pesquisa é *Senhora do destino*, (2004/05), escrita por Aguinaldo Silva. Busca-se saber, também, o processo de construção da vilania e as motivações da personagem Nazaré Tedesco. Para desenvolver a análise, continuaremos utilizando reflexões do pensador Mikhail Bakhtin e as relações dialógicas, noções de personagem monofônico e polifônico e de estilo. A proposta é identificar em qual conceito a personagem foi concebida e, a partir de então, descobrir o processo de construção da vilania da personagem.

A escolha desta telenovela justifica-se por ser uma das mais significativas na década de 2000¹⁸, do horário nobre na tevê Globo. A personagem Nazaré Tedesco foi

escolhida para compor o estudo, porque ela trouxe uma síntese de vários vilões que a antecederam. Para época, a personagem inovou em termos de desenvolvimento de construção da narrativa dos vilões e suas motivações. Até então, os vilões das telenovelas apresentavam elementos de vilões clássicos, ou seja, os vilões eram punidos somente no final da trama. A personagem Nazaré Tedesco rompeu com esse paradigma, em cada investida de suas ações assimilava perdas e ganhos, ela apresentava grande capacidade de se reerguer na tentativa de atingir o seu objeto de desejo.

A concepção de Nazaré Tedesco por Aguinaldo Silva permitiu identificar também elementos semelhantes e de identificação de outros vilões da teledramaturgia brasileira e de repetições de alguns elementos que são do gênero melodramático. Por exemplo:

Nazaré Tedesco e Félix Guerrero, de *Porto dos milagres*, (2001)

Os elementos de identificação entre Nazaré e Félix. Esse roubou o próprio irmão, vendendo as terras que o pai havia deixado para eles. Mata o irmão e assume, no lugar dele, a prefeitura na cidade em que moravam. Nazaré Tedesco mata o marido, porque ele havia descoberto tudo sobre o seqüestro de Lindalva. Nazaré e Félix Guerrero eram inteligentes, manipuladores e tinham um poder de sedução nas ações e atitudes, para conseguir o que desejavam. Félix fazia sucesso com as personagens do sexo feminino da pequena cidade de *Porto dos Milagres*. Nazaré fazia sucesso com o sexo masculino, ela se considerada uma ótima “pegadora” de homens. Félix e Nazaré planejavam suas ações criando expectativa com o único objetivo de proporcionar conflitos para os outros personagens. Ambos tinham elementos no comportamento de falsidade, de segredos e de mentira.

Nazaré Tedesco e Maria Altiva Pedreira de Mendonça de Albuquerque, de *A indomada*, (1997)

Os elementos de identificação entre Nazaré e Maria Altiva. Para Maria Altiva, um dos seus objetivos era trazer conflitos para a vida de alguns personagens. Nazaré Tedesco apreciava atormentar a vida de Maria do Carmo e da enteada. Maria Altiva foi construída de uma maneira divertidíssima. Nazaré foi odiada e querida, porque havia diversão no seu comportamento, pois ela ria muito. Ambas apresentavam distúrbios de “esquizofrenia”. Nazaré e Maria Altiva faziam das maldades uma diversão perversa; planejavam algumas ações que às vezes davam certo e em outros momentos não. Maria Altiva estava falida e sem dinheiro, mas não perdia a pose de rica apesar de morar num casarão quase em ruínas. Nazaré

Tedesco não perdia a pose de ser a “gostosona”; morava em um casarão velho e não tinha dinheiro.

Nazaré Tedesco e Perpétua, de *Tieta*, (1989/90)

Os elementos de identificação entre Nazaré e Perpétua. Essa última tinha inveja e ciúme da irmã, Tieta, a protagonista. Já Nazaré tinha ciúmes e inveja da vida de Maria do Carmo, de *Senhora do destino*, (2004/05), a protagonista. Perpétua proporcionou boas gargalhadas, porque muitas vezes suas maldades se viravam contra ela. Quando seus planos tinham como objetivo atrapalhar a vida alheia, falhavam. Nazaré, por sua vez, queria também atrapalhar a vida de Maria do Carmo e de quem estivesse próxima a ela.

Os personagens de Silva apresentam em suas construções questões políticas, hipocrisia social, pobreza em busca de ascensão social, a submissão masculina, preconceito social em relação aos pobres e ao homossexualismo. Os seus personagens são criados e construídos de acordo com o ponto de vista que ele, autor, tem sobre a sociedade. O desequilíbrio e conflitos sociais dos personagens que sofrem assemelham-se aos emergentes em busca da ascensão social. As ambições dos personagens deste autor estão presentes em diferentes tipos de personagens, entre os pobres e entre os mais ricos.

As motivações de vilania dos personagens concentram-se na busca do poder social e do reconhecimento para ser bem visto na sociedade, elementos mais notados nos mais pobres. Os mais ricos têm como motivação de vilania o não reconhecimento social e sim, mais poder e mais dinheiro. A vilania dos mais pobres não tem como traço marcante ser totalmente do mal, a maldade existe, mas de uma maneira mais sutil, que lembra qualquer pessoa do mundo real. Ser bom ou mau faz parte da condição humana de qualquer indivíduo da sociedade, isso é determinante na construção do percurso dos personagens de Silva¹⁹.

A preferência por determinado tipo de vilania está nos valores, na ética, no comportamento, os quais são notados nas construções dos personagens mais pobres do autor. Os personagens de Silva, na telenovela *Senhora do destino*, (2004/05), moravam na periferia, numa comunidade ficcional, foram trabalhadores de diferentes classes sociais, com nível de escolaridade médio. Além disto, têm sempre um objeto de desejo em vista, a saber: conseguir um bom emprego, montar um pequeno negócio, fazer um curso superior à distância, encontrar um tesouro que esteja escondido, lutar pelos direitos de quem vive em comunidade, a conquista pela mulher ou o homem dos sonhos, entre outros. Esses alimentam outras

motivações de vilania, tais como: justiça, status social, vingança, poder e dinheiro etc. A narrativa de Silva não é retratar o cotidiano das pessoas do mundo real, mas que tem certa relação de semelhanças de alguma pessoa da sociedade. Esses personagens são mais bem sucedidos nas modalidades do plano monológico. Na visão de Bakhtin, os personagens fazem parte da autoconsciência do autor. No caso de Aguinaldo Silva, nesta telenovela, eles são monológicos porque foram concebidos para o mundo ficcional, mas com elementos retirados de pessoas do mundo real. Silva ao criar seus personagens concentra em si todo o seu processo de criação. Ou seja, os personagens construídos pelo autor apresentam características mais do plano ficcional do que real, ou melhor, quase todos os personagens da telenovela *Senhora do destino*, (2004/05), são monológicos.

Aguinaldo Silva encontrou na sua construção de personagem um mundo monológico, como nos esquemas dos melodramas, pois ele compreende que seus personagens são mais percebidos do ponto de vista artístico, mas que têm aspectos conteudísticos ideológicos de alguns indivíduos da realidade. Talvez seja por isso que suas telenovelas e personagens obtenham grande sucesso de audiência. Silva demonstra ser um profundo conhecedor das classes menos privilegiadas, por conhecer o seu universo que é constituído e têm características marcantes da diversidade de personalidades, pontos de vista, posições ideológicas, violência, timidez, religiosidade, antirreligiosidade, gostos, manias, fraquezas etc (Bakhtin: 2010:3-51a).

3.3.4 - As motivações de vilania da personagem Nazaré Tedesco

Os personagens do mundo de Silva são compreensíveis e apresentam extrema interrelação única com o criador. Desse modo, a construção da personagem Nazaré Tedesco foi criada de forma subjetiva, cuja subjetividade é legítima e dialoga com outras criações de sua própria autoria. A sua criação da personagem Nazaré Tedesco revela característica modal de polifonia e monofonia.

Nazaré Tedesco foi prostituta, dona de casa, era carismática com os vizinhos e com quem quer que fosse, determinada no comando de suas ações, manipulava seu companheiro, tinha boas relações sociais no seu local social. As motivações de vilania de Nazaré Tedesco iniciam quando ela percebe que podia perder a filha. O comportamento de Nazaré, até o momento, era semelhante ao modelo de mulher do mundo real que vive para o lar, pois era atenciosa e se dedicava aos filhos e aos familiares. A vilania de Nazaré Tedesco

veio à tona, porque ela acreditava ter sido julgada pela sociedade por ter seqüestrado e criado Lindalva, filha biológica, de Maria do Carmo, a protagonista²⁰.

Nazaré no seu espaço social tinha qualidades que não eram excepcionais, mas a personagem tinha elementos semelhantes a qualquer pessoa do mundo real. Ela acreditava ser diferente em relação à Maria do Carmo, a protagonista, porque acreditava ter motivos sociais e direitos para ficar com Lindalva, filha desta última. O seu grande desejo ao seqüestrar Lindalva era constituir uma família e ser aceita socialmente, depois de saber que ela não podia gerar filhos.

Nazaré Tedesco, na perspectiva de Aguinaldo Silva, buscava o reconhecimento e posição social. Quando prostituta almejava deixar a vida que levava para constituir uma família, que era o seu grande objetivo. Para conseguir o que pretendia, agia sozinha sem ajuda de nenhum companheiro ou comparsa, por isso, resolvera sequestrar Lindalva. Casada e criando Lindalva, Nazaré pertencia à classe social média e fazia de tudo para que o seu lar não fosse destruído. Uma das motivações de Nazaré Tedesco era a destruição já que demonstrava o seu enorme desprezo com a personagem Maria do Carmo. Ela tripudiava a protagonista chamando-a por termos de baixo calão, como de anta nordestina. Perante a personagem ela legitimava seu poder.

A narrativa de Nazaré Tedesco sofre uma transformação coerente e verossímil de mudança de comportamento. A construção de Nazaré por Aguinaldo Silva, na perspectiva de Bakhtin, apresentou elementos polifônicos que foram percebidos na personagem quando ela executou ações semelhantes ao mundo real: nas vozes e nos conflitos da vida social, a época em que a telenovela estava sendo exibida, nas questões de interesses sociais. A possível passagem de Nazaré Tedesco pelo plano polifônico só aconteceu por causa da interpretação e do desempenho da atriz Renata Sorrah. A atriz quando construiu Nazaré deu um *tom* adequado sem cair na caricatura. A personagem, como foi concebida pelo autor, não demonstrava ter grandes ambições de vida, o que ela almejava era ter uma família.

3.3.5 - Por que Nazaré Tedesco se tornou vilã?

A mudança aconteceu por volta do segundo mês da telenovela, quando ela percebeu que poderia perder a filha. Nazaré Tedesco assume a modalidade de personagem monofônica como em todo melodrama. Aguinaldo Silva, ao fazer essa passagem, rompe com

as múltiplas vozes do mundo real. No plano monofônico ficcional, Silva construiu a personagem com alguns elementos e fragmentos reais, sendo que esses fragmentos ganharam um tom mais artístico. O autor passa a ter total controle da consciência da personagem, porque ele foi o único centro irradiador da consciência, das vozes, imagens e pontos de vistas da personagem e da sua estrutura narrativa.

Aguinaldo Silva, ao construir a personagem Nazaré Tedesco, demonstrou todo o seu estilo estável para compreendermos a profundidade da personagem na modalidade monológica. Nazaré Tedesco foi concebida pelo mundo individual do autor e apresentou características de quem a criou. Passou a levar uma vida autônoma no seu mundo ficcional, de maneira semelhante que leva o seu criador-autor no mundo real.

As situações e ações representadas pela personagem, às vezes, não tinham muita identificação com o mundo real do telespectador. Mas, isso não a tornou uma personagem menos interessante aos olhos de quem acompanhava a telenovela e torcia para que ela alcançasse o seu desejo. Nazaré surpreendeu o público com toda sua carga emocional no plano ficcional, suas ações não extrapolaram o mundo real. Ou seja, ela foi adorada pelo público por ser uma personagem ficcional e não porque tinha características que lembrava pessoas do mundo real.

Ambiciosa e determinada passou a cometer alguns crimes, como um assassinato. Ela mata o marido, porque ele havia descoberto toda a verdade sobre o sequestro de Lindalva. As motivações de vilania de Nazaré Tedesco foram motivadas pelos conflitos familiares e pelos problemas sociais.

Nazaré Tedesco era ingênua quando lhe convinha, se fingia de modesta, utilizava de um poder de manipulação e sedução como “arma” para conseguir conquistar e tirar alguma informação que pudesse prejudicar a protagonista, Maria do Carmo. Ela se auto-titulava como sendo uma mulher fatal, “gostosa” e “pegadora” de homens. Passou a praticar relação sexual com homens com o único objetivo de tirar proveito de algo para si.

No final da narrativa. Nazaré Tedesco se suicida, foi um acontecimento fortuito que aconteceu de modo casual e conciliador, mas não foi fruto de uma vitória, são traços que se repetem no melodrama. A renúncia da mãe pela filha²¹.

A telenovela *Senhora do destino*, (2004/05), foi exibida na tevê Globo no horário das 21h. O lugar social onde habitavam os personagens foram: o bairro Peixoto em Copacabana, a fictícia Vila de São Miguel e a comunidade de Pedra Lascada, ambos localizados na Baixada Fluminense. Uma pequena cidade cenográfica foi construída em Belém de São Francisco, que fica a 480 km de Recife/PE onde habitava a protagonista Maria do Carmo. No final da telenovela, Nazaré Tedesco morre após atirar-se de uma ponte na cachoeira de Paulo Afonso, na Bahia.

O cenário principal da narrativa foi a cidade do Rio de Janeiro. Esses espaços foram reconstruídos de acordo com os bairros reais. Grande parte do cenário da telenovela foi reconstruída em uma cidade cenográfica, a exceção foi quando a protagonista Maria do Carmo chegou ao Rio de Janeiro no meio de um grande tumulto, decorrente de manifestações estudantis no Brasil, na década de 1968, contra o governo militar nas ruas do Centro, tomadas por manifestantes e policiais. Essas ações foram gravadas no local de habitação do mundo real, no Rio de Janeiro. O espaço retratado pelo autor Aguinaldo Silva ao construir seus personagens e narrativas demonstrou as transformações do lugar social onde habitava a protagonista. O espaço narrativo discutia as dificuldades dos moradores da comunidade Pedra Lascada e da Vila de São Miguel, quando todos buscavam posição e reconhecimento social.

Gilberto Braga

3.4 - Gilberto Braga: a vilania nas classes médias da zona sul carioca em *Celebridade*, (2003/04)²²

Logomarca da telenovela *Celebridade*

3.4.1 - Perfil do autor Gilberto Braga

Gilberto Braga é natural da cidade do Rio de Janeiro, formado em Letras pela PUC – Pontifícia Católica do Rio de Janeiro. Como professor trabalhou ministrando aulas de Francês. No jornal *O Globo*, escrevia crítica de teatro e de cinema. Na tevê Globo iniciou sua carreira como autor, fazendo a adaptação de *A dama das camélias*, (1972), de Alexandre Dumas. Depois, escreveu *As praias desertas*, (1973), inspirado na canção homônima de Tom Jobim, narrativa que trouxe dramas de amores e de desajustes familiares.

Com a telenovela *Corrida do ouro*, (1974), Gilberto Braga escreve, pela primeira vez, em parceria com Lauro Cear Muniz. O desenvolvimento da narrativa nasceu a partir de uma notícia de jornal. A trama central tinha cinco personagens protagonistas do sexo feminino, os quais precisam cumprir determinadas tarefas, para poder receber uma herança.

Braga assumiu a autoria de algumas tramas de telenovelas e foi um dos principais autores, que mais se destacou ao fazer adaptações literárias de clássicos da literatura brasileira, para o horário das 18h, na tevê Globo. Ele adaptou *Helena*, (1975), de Machado de Assis, *Senhora*, (1975), de José de Alencar e *Escrava Isaura*, (1976/77), de Bernardo Guimarães. Nessas telenovelas, o estilo de Braga começou a sobressair-se nas adaptações literárias. Outra adaptação de grande repercussão, escrita por Braga para o horário das 18h,

tinha como base a peça homônima de Pedro Bloch, *Dona Xepa*, (1977/77). Havia dois personagens na trama com objeto de desejo a ascensão social, uma das características colocadas por Braga em suas telenovelas. Essa trama obteve a melhor audiência para o horário das 18h. A partir de então, Braga passa a escrever telenovelas para o horário nobre das 20h.

No horário nobre da tevê Globo, Gilberto Braga estréia a telenovela *Dancin' days*, (1978/79). Após ter escritos algumas telenovelas como autor principal para o horário das 18 e 20h, resolve fazer parceria com outros autores com diferentes estilos de escrita. Uma das experiências bem sucedidas aconteceu em parceria com o autor Manoel Carlos em *Água viva*, (1980). O estilo de Braga é caracterizado nessa telenovela, porque as ações foram marcadas por discussões dos valores da classe média e das elites urbanas. Essa tipologia de temáticas estava presente em *Brilhante*, (1981/82), a busca pela ascensão social era o fio condutor do desenvolvimento da narrativa, que tinha como elemento principal o comércio de jóias e de pedras preciosas de uma jazida de esmeraldas localizada no mundo ficcional, no Pantanal do Mato Grosso; em *Louco amor*, (1983), a narrativa trazia o amor entre pessoas de classes sociais diferentes; em *Corpo a corpo*, (1984/85), a telenovela teve como tema base a ascensão social e a vingança.

3.4.2 - Gilberto Braga e seu estilo teledramatúrgico em outras telenovelas e na criação de *Celebridade*²³

A terceira telenovela escolhida para completar a pesquisa foi *Celebridade*, (2003/04) e o estudo concentrou-nos em compreender as motivações de vilania dos personagens Laura Prudente da Costa e de Renato Mendes²⁴. Continuaremos utilizando como apoio algumas noções teóricas do pensador Mikhail Bakhtin, de estilo, de polifonia e de monofonia do processo de construção das ações de vilania nos personagens de Gilberto Braga. Escolhemos alguns momentos do percurso narrativo dos personagens para explicar a motivação de suas vilanias.

O estilo do autor Gilberto Braga é mais conhecido por retratar a moda e o glamour em suas telenovelas. Em *Dancin' days*, (1978/79), surge uma telenovela mais descontraída: imagens cheias de néons, muita música e som em sua abertura. Para Maria Rita Kehl, essa telenovela foi saudada como a mais moderna, pela perfeição com que mimetizou os ambientes e as cabeças da moda da zona sul carioca (Kehl: 1986:308).

A vilania apresentada por Braga em suas telenovelas não estava na esfera do vilão clássico. Percebemos no estilo desse autor um tipo de concepção de vilania não individualizada, e sim, por dupla de vilões. O exemplo aqui representado é tipicamente intencional para ressaltar um dos estilos de Braga, no que se refere aos modos de atuação do vilão.

O estilo de Braga, na medida em que ele vai escrevendo suas tramas como autor principal ou em parcerias com os colaboradores, é notado na maneira de se retratar as classes sociais. A telenovela *Vale tudo*, (1988), foi escrita em co-autoria com os autores Aguinaldo Silva e Leonor Bassères. Uma das principais tramas da época para a história da teledramaturgia brasileira, a narrativa discutiu através das ações dos personagens a questão da integridade ética no Brasil e a crítica social e política do país. Em *O dono do mundo*, (1991/92), a trama girava em torno da questão da dignidade e da cidadania.

Para ilustrar a telenovela *Insensato coração*, (2011). Escrita por Gilberto Braga e Ricardo Linhares. Braga, mesmo escrevendo em conjunto com Linhares, demonstra outro estilo de representar a vilania. Nessa telenovela, os autores apresentaram diversas tramas paralelas. Essas tramas foram apresentadas uma de cada vez ao público, por exemplo: a narrativa de Léo/Leonardo (Gabriel Braga Nunes) e Norma (Glória Pires); o núcleo dos homossexuais que envolveram o casal Eduardo (Rodrigo Andrade) e Hugo (Marcos Damigo); o núcleo do banqueiro Horário Cortez (Herson Capri); o núcleo do bairro do Horto: Natalie (Débora Secco) e Haidê (Rosi Campos), e o casal Eunice (Débora Evelyn) e Júlio (Marcelo Valle) etc; a narrativa com o envolvimento de Léo (Gabriel Braga Nunes), Sueli (Louise Cardoso) e Carmem (Nívea Maria) etc; o núcleo dos protagonistas Pedro (Heriberto Leão) e Marina (Paola Oliveira); os núcleos de Carol (Camila Pitanga) e Raul (Antonio Fagundes) etc.

Ao longo da telenovela, os núcleos e suas narrativas foram apresentados um de cada vez quebrando a linearidade. Em cada nova narrativa, havia a impressão de que a telenovela estava começando. Essa foi uma opção que os autores escolheram para contar uma narrativa que teve várias tramas paralelas. Nessas narrativas havia como conflito o drama familiar, que era a discussão central da telenovela. Num primeiro momento, algumas narrativas não apresentavam ligação com a trama principal. No decorrer da telenovela, e no final, todas as tramas se interligavam e se confrontaram com a trama principal. Braga, nessa telenovela apresentou outro estilo de tipologia de vilania nas diferentes tramas paralelas.

Todos os vilões apresentados nas narrativas, de maneira individualizada, almejavam a um objeto de desejo diferente da trama principal. Braga e Linhares trouxeram nessa trama o vilão clássico por intermédio do personagem Léo. Em determinados momentos, Léo agia de acordo com suas intenções e sozinho. Em outros momentos, para cada situação e ação, que pudessem favorecer o desenvolvimento dos seus planos com relação aos protagonistas, sempre contava com a ajuda de um comparsa. No decorrer do percurso de Léo, ele obtém ajuda de outros personagens, que sugeriram no seu caminho para atingir o seu objeto de desejo.

Continuando a ilustrar esta pesquisa, Braga ao escrever suas tramas em co-autoria com Ricardo Linhares, passa a ter um “novo” estilo de construir personagens secundários e tramas paralelas, por escrever em parceria. Em parceria, os personagens e tramas paralelas passam a ter destaque semelhante à trama principal. Observamos isto ao nos deparar com uma das três partes do capítulo suspensa para a entrada do intervalo comercial. A cena poderia terminar tanto com o personagem que pertencia à narrativa principal quanto com um personagem de uma das tramas paralelas.

Ainda com apoio em Bakhtin, podemos afirmar que os personagens desse contexto não são fechados para os autores, nem para o público. Ou seja, o personagem passa a ser objeto de discurso dos autores e dos seus estilos individuais, ganham um novo estilo, o qual se torna comum e único e, também, podem ser influenciados de modo dialógico pelas vozes do público, “dizendo” ou “comandando” o que deve ser feito, com uma trama secundária dos personagens, quando eles têm repercussão junto à mídia e ao público em geral. Tomando como base o pensamento bakhtiniano, que nos diz que o estilo está no homem, por isso a reflexão de *O estilo do homem* parte de um ponto de vista teórico do escritor francês George Louis Buffon. Nessa perspectiva, o público da telenovela pode representar uma pessoa ou mais de uma pessoa, pode ser o grupo social na forma do seu representante autorizado, o ouvinte/ telespectador, o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa (Apud Brait: 2008:93b).

Nas obras de Gilberto Braga, observamos que ele é um autor que trabalha com diferentes classes sociais para elaborar seus personagens, desde o mais pobre ao mais rico. Mas os personagens pobres de Braga são inconformados e revoltados com sua pobreza e apresentam elementos diferentes em relação às pessoas pobres do mundo real. Na ficção, os pobres de Braga lutam para conseguir provar sua existência e para alcançar posição social e

vão em busca de um reconhecimento, mas não gostam de fazer grandes esforços. Os pobres de Gilberto Braga, no seu processo de construção e desenvolvimento narrativo, têm que demonstrar competência e habilidade de qualquer modo. Alguns desses não têm poder de decisão, eles trazem uma espécie de “comodismo” ou obstinação, É assim que tem que ser e ponto final. Esses lutam pelos ideais comparando-se com os ideais dos outros e não pelos seus próprios ideais.

Os personagens mais ricos são sempre belos, de boa aparência, sofisticados, pertencem à alta sociedade e são empresários bem sucedidos. Esses personagens apresentam características urbanas, expõem suas idéias e visões de mundo, principalmente, os pertencentes da classe média alta da zona sul carioca do Rio de Janeiro. Braga nas suas telenovelas retrata os modos e gostos da sociedade carioca que o público desconhece, mas que aprecia.

No seu estilo de criação de telenovelas, Braga deixa marcas no seu texto dramático de crítica social do tempo e do espaço referentes aos fatos e aos acontecimentos da época em que as suas telenovelas foram exibidas²⁵. As temáticas mais usadas neste período em suas obras foram a política, a corrupção, o preconceito social, a homossexualidade e os conflitos sociais da realidade brasileira. Gilberto Braga afirmou em uma entrevista que gosta de retratar em suas telenovelas gente bonita, cenários bonitos e ricos bem sucedidos e personagens chiques e maravilhosos²⁶.

No processo de construção dos personagens de Braga as preferências são pelos protagonistas principais, mas os vilões servem de apoio indissociável. Esses obtêm mais destaques em relação aos personagens de tramas paralelas. As tramas paralelas na perspectiva de Gilberto Braga são um complemento e suporte para a trama principal. Isso é observado em telenovelas em que ele é o autor principal. Percebemos essa característica na telenovela *Celebridade*, (2003/04), quando uma das três partes do capítulo vai para o intervalo comercial, a cena termina sempre nos protagonistas principais e não em personagens secundários.

Os personagens secundários podem ter destaques, o público pode adorar e se identificar com outros elementos possíveis do cotidiano ficcional. Logo, algumas dessas tramas secundárias tiveram audiência e agradaram o público espectador, como, em *Celebridade*, (2003/04), as duas personagens, Darlene e Jaqueline²⁷, tiveram grande repercussão de audiência e de público. Mas, não chegaram a ofuscar a trama principal, porque

o autor era quem tinha o controle sobre as duas personagens. Na perspectiva de Bakhtin, ao se referir às narrativas em romances, nesse momento, prevalece somente a consciência do autor, porque é ele quem comanda as ações dos personagens e as conclui.

Para construir personagens e ações, Gilberto Braga utilizou, como referência, algumas produções cinematográficas na sua telenovela. Dessa forma, o cinema contribuiu para dar ênfase ao seu estilo. Ao apresentar algumas influências de filmes, recria e dá outro sentido e significado para a cena original. O termo para definir esse processo de criação de Braga chama-se de *pastiche*²⁸.

Este processo é notado na telenovela *Celebridade*, (2003/04), pois há algumas cenas de *pastiche*. Por exemplo, a história de Noêmia lembra o passado de Lana Turner em *A Caldeira do diabo*, (1957), dirigido por Mark Robson, em que a estrela interpretou uma mulher e a filha descobre que é ilegítima. Noêmia monta uma farsa para o filho Paulo César, mostrando fotografias falsas de seu suposto pai, que teria morrido. A morte de Fábio, filho preferido de Beatriz, teve como referencial o filme *Gente como a gente*, dirigido por Robert Redford, e *A doce vida*, (1960), de Federico Fellini, inspirou as cenas dos paparazzi que iam atrás de uma celebridade para fotografar.

3.4.3 - As motivações de vilania da personagem Laura Prudente da Costa

Laura Prudente da Costa e Marcos

Na obra de Gilberto Braga, os personagens não são mero objeto da consciência do autor, são sujeitos investidos de plenos direitos, mesmo sendo monológicos. (Bakhtin:2003). A personagem Laura Prudente da Costa, por exemplo, foi concebida por Gilberto Braga como sendo monológica. O processo de criação do autor construiu personagens dúbios, os quais podem ser conduzidos para o bem ou para o mal.

Braga, ao criar a personagem Laura, projetou e concentrou nela os seus momentos individuais e suas relações sociais vitais de pessoas do autor que alimentaram suas convicções, desejos, ambições, inveja, poder e posição social, entre outros.

Braga construiu Laura com base em pessoas reais e em personagens do cinema, da literatura, do teatro. A influência da Literatura, provavelmente, por sua atuação profissional como professor na área de Letras. Ou seja, esses procedimentos aplicados à construção da telenovela fizeram parte da sua história de vida e de sua formação intelectual. Pelo conceito bakhtiniano de monofonia e polifonia, Laura apresentou traços de consciência de outros personagens, de diferentes tempos e espaços, de outras obras teledramatúrgicas. Ela, no decorrer da narrativa, demonstrou motivações de vilania de inveja, que fazem parte da vida humana de qualquer pessoa real. A personagem conseguiu traduzir suas ações, gestos, gostos, tristezas e preferências, semelhanças aos indivíduos do mundo real. Ela dialogou com a sociedade e com os conflitos sociais da realidade do Brasil naquele momento. Braga, ao colocar essas ações no discurso de Laura, demonstrou como autor que ele não é passivo, nem renuncia o seu ponto de vista, nem se limita defender pontos de vista de alguém. A construção de Laura e suas motivações de vilania e desejos tiveram como base o tempo e o espaço do seu criador. Laura e suas motivações foram reiteradas por Braga por intermédio de outras personagens já criadas em telenovelas anteriores, como um processo de intertextualidade tais como:

Laura e Leôncio de *Escrava Isaura*, (1976/77)

Laura tinha elementos de identificação com Leôncio. Este último foi maldoso, ardiloso, perverso e era capaz de matar e usar da violência física para manter o controle da situação. Mandava bater nos escravos e chegou a matar vários deles, agia mais por sensações. Leôncio ignorava os sentimentos da escrava Isaura e a perseguia causando muita dor e sofrimento. A construção de Laura foi reiterada com as ações de Leôncio: ela matou, era ardilosa e perspicaz, mandava executar algum personagem, se fosse preciso, ignorava os sentimentos de

Maria Clara Diniz e a perseguia. Assim como Leôncio, Laura era movida mais por sensações do que por sentimentos.

Laura e Yolanda Pratini de *Dancin days*, (1978/79)

Laura tinha elementos de identificação com Yolanda Pratini. Yolanda não mediu esforços para prejudicar a ascensão da irmã Júlia, quando ela saiu da cadeia. Rica e poderosa, da alta sociedade do Rio de Janeiro, ela se utilizou de artifícios mais sórdidos para que Júlia não se reerguesse e muito menos recuperasse o amor da filha. A relação de semelhança de Laura e Yolanda pode ser notada quando Laura queria ser rica e ter boa posição social. O seu objeto de desejo era conseguir *status*, poder e poderes e o reconhecimento social, este mais importante para ela.

Laura e Felipe Barreto de *O dono do mundo*, (1991/92)

Outros elementos de identificação de Laura podem ser apontados no personagem de Felipe Barreto. Este foi sedutor, arrogante, ambicioso, egoísta, canalha e mau-caráter. Para ele, tudo era permitido para conseguir o que queria. Era prepotente e acreditava que com a posição de destaque que tinha, merecia ter o respeito. Era bem aceito em seu círculo de amizades. A relação de Laura, personagem de *Celebridade*, (2003/04) com Felipe, ainda tem outros traços de semelhanças, por exemplo: ela era sedutora, ambiciosa e, também, acreditava que a posição social era algo mais importante que tudo na vida. Assim como Felipe, foi bem aceita no círculo de amizades da protagonista e dona da Revista *Fama*, Maria Clara Diniz. A cada capítulo, Felipe revelava uma nova faceta. Laura em cada capítulo planejava destruir Maria Clara Diniz com novos tipos de comportamento e ações.

Estes exemplos, intencionalmente simplificados de ações dos personagens e suas reiteraões, estiveram presentes no comportamento de vilania de Laura. Claro, se fizermos uma análise mais profunda, encontraremos mais pontos de semelhanças. As semelhanças entre a personagem Laura e os personagens Leôncio, Yolanda Pratini e Felipe Barreto foram mais perceptíveis por terem sido criadas pelo mesmo autor. A reiteração em novas construções de personagens vilões se faz necessária para que o público se identifique mais facilmente. A sensação que temos em um primeiro momento na criação de um novo vilão é que eles são “cópias” de outros, ou até “iguais”. Mas, essas “cópias” dos personagens terão outro sentido em um tempo e espaço de sua exibição nas narrativas de telenovelas, porque

pertence ao esquema do folhetim em suas raízes como formato narrativo e popular, para contar as ações e os sofrimentos humanos em qualquer época.

Gilberto Braga, ao construir a personagem Laura, trouxe uma simultaneidade de tempos de ações que estavam acontecendo naquele momento e continuam acontecendo no momento atual e em diferentes unidades espaços-temporais ou cronotópicas, conforme Bakhtin. A construção dos dramas familiares de Laura teve origem nos valores de determinados grupos sociais da vida real, como a humilhação da mãe de Laura pelos patrões ricos e os bens desviados da família. Essas temáticas são muito recorrentes nos melodramas.

As motivações de vilania de Laura, ódio e vingança, em *Celebridade*, (2003/04), ocorreram num *tom* de glamour que, muitas vezes, não tinha muita relação com o mundo real. Isto explica a preferência de Braga por retratar somente o que é belo em suas telenovelas. Este autor não é muito realista ao construir seus personagens. Talvez seja porque as obras de ficção do Romantismo foram muito marcantes na sua história de vida desde os tempos de colégio.

Os personagens de Braga dialogam e interagem fazendo uma homologia atenuada com relação à nossa realidade. Ou melhor, o cotidiano ficcional de Laura, de acordo com o ponto de vista de Braga, não estruturou uma identidade idêntica do mundo real. Ao recriar este contexto, Braga colocou os seus conflitos de indivíduo para problematizar as ações da personagem. Nessa linha, podemos nos apoiar na noção de estilo de Bakhtin. Desta forma, afirmar que Laura, no seu processo de desenvolvimento, requeria que o autor colocasse o seu ponto de vista e a concepção de mundo de si mesmo. Isto porque a personagem precisaria de métodos absolutamente específicos e que tivesse algo a revelar, para criar seus planos de ação em busca da vingança (Bakhtin:2010:53a). Percebemos que Laura apresentava traços característicos de classe média alta, queria o poder de consumo que era a busca pela posição e do reconhecimento social²⁹.

Sendo assim, a personagem Laura Prudente da Costa foi concebida por Gilberto Braga na modalidade monológica, em função do formato televisivo da telenovela para uma melhor recepção. Isto ocorreu desde o início de sua trajetória em busca do seu objeto de desejo. O processo de construção da personagem apresentou elementos do melodrama, que é um forte atrativo para despertar mais atenção do telespectador. Braga construiu Laura dando-lhe várias possibilidades de mudanças num processo de evolução contínuo. A personagem era

autoritária, porque confiava, sabia dos seus direitos e tinha convicção das suas verdades. A ambição de Laura estava na esfera da obsessão em destruir a protagonista Maria Clara Diniz.

Braga, ao construir Laura, coloca toda a determinação e ambição, que são comuns no indivíduo real, o qual deve provar a todo instante que é capaz, para poder se sobressair num mundo tão competitivo. A consciência do autor é transmitida no discurso de Laura, mas em nenhum momento coincide com as idéias do autor, porque a consciência dele é um mero objeto do outro. A representação construída pela personagem Laura foi um monólogo e surdo à resposta do outro, de acordo com a teoria bakhtiniana. Durante o percurso de Laura, algumas ações não eram semelhantes ao mundo real. Laura apresentava-se sempre prestativa para ajudar e, com isso, conseguia o que queria com muita facilidade. Na vida real, o objeto de desejo do indivíduo demora um pouco para acontecer ou, às vezes, nem acontece, por exemplo, a história de vida de Braga. Sua estréia na televisão como autor foi em um Caso Especial, *Praias desertas*. A primeira experiência em telenovela aconteceu em parceria com Lauro César Muniz em *Corrida do ouro*, (1974/75), mas ele não obteve bons resultados; insatisfeito, preferiu sair antes do término. Braga não desanimou e continuou persistindo no que queria³⁰.

Fazendo relação da história real de Braga com a da personagem Laura, percebemos que o autor demorou certo tempo para conseguir se estabelecer profissionalmente. Já Laura, não teve muito tempo nem muitos “obstáculos” no seu percurso narrativo, porque suas ações sempre davam certo. Para o espectador, soava inverossímil, mas, como em um jogo, em que o jogador quer vencer, mesmo trapaceando, ela agradava e torciam pela sua vingança, na expectativa de saber como ela iria sair ou entrar em um novo conflito: artimanhas e planejamento que envolviam planos mirabolantes e outros tipos de falcatuas. As semelhanças de Laura na criação de Braga foram definidas através de pequenas peculiaridades do modo monológico e pelo conteúdo de outras obras do autor, como por exemplo, na telenovela *Vale tudo*, (1988/89), a personagem vilã, Maria de Fátima teve elementos de identificação que lembra a personagem Laura. Maria de Fátima foi construída por Gilberto, dividiu a autoria com Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, no plano monológico. Maria de Fátima e Laura tinham semelhanças, porque ambas queriam posição e reconhecimento social, eram jovens, dissimuladas, frias e calculistas.

Braga, ao construir Laura, bonita, inteligente, gentil e outros adjetivos mais, não lhe conferiu uma escolaridade em nível superior, mas sim, de nível médio. Aliás, os personagens de Braga são de classe média alta e até os empresários bem sucedidos não apresentaram uma formação escolar superior, isso é comum nas telenovelas do autor. Na sociedade real, também, encontramos pessoas bem sucedidas, com dinheiro e sem formação escolar de nível universitário. A formação de Laura, por exemplo, talvez tenha sido inspirada em Luiz Inácio Lula da Silva, que se elegeu Presidente da República do Brasil. Este não tinha um diploma universitário, sua escolaridade primária era o reflexo do tempo e do espaço de anos anteriores à época antes de ser eleito e que foi representada pela personagem Laura na telenovela.

A telenovela foi exibida, em outubro de 2003. Coincide com a posse de Lula, ocorrida no mesmo ano: janeiro de 2003. Este acontecimento, talvez, possa ter contribuído para que Braga construísse Laura sem escolaridade de nível superior. Fazendo uma digressão, talvez este fato possa se relacionar à trajetória de Lula com a, também, trajetória narrativa da personagem Laura. Podemos inferir que ambos apresentaram características semelhantes no comportamento e nas ações. O que era identificado em Lula e que tinha na construção de Laura foi: a persistência, a luta pelos ideais, a verdade, a obstinação, a ascensão e o posicionamento social, a ambição e, principalmente, o objeto de desejo definido que cada um dos dois tinha. Lula, embora por razões diferentes, queria ser presidente da República do Brasil; Laura almejava se vingar de Maria Clara Diniz e, com isso, tirar tudo dela: posição social, dinheiro, amigos, prestígio...³¹

3.4.4 - Por que Laura se tornou vilã?

Quem poderia imaginar que Laura, simples, cheia de graça, meiga, bonita e simpática guardava tanto rancor e uma aversão intensa que a fez se tornar tão maquiavélica. No início da narrativa da telenovela, Laura apresentou elementos de bondade e vontade em querer ajudar quem estivesse próxima a ela. Sempre prestativa, procurava estar presente em todas as ações em que a protagonista Maria Clara Diniz estivesse, para poder ajudá-la no que fosse preciso. Fazia-se de amiga para poder tirar proveito da vida pessoal e profissional de Maria Clara Diniz.

Gilberto Braga tinha, desde o início da construção de Laura, o objetivo de tornar mais evidentes as qualidades desta personagem no plano monológico. Foi um caminho

encontrado por ele para surpreender o público através da simpatia e de suas apreciações. Laura conseguiu, ao longo da narrativa, assumir a estrutura da telenovela de acordo com o que foi estabelecido pela consciência de Braga, como sendo o centro irradiador das imagens e pontos de vista da trama. A personagem foi concebida monologicamente e se fez representar, aparentemente, por uma diversidade de vozes individuais e unidades estilísticas, cujo sentido veio do diálogo. Para Bakhtin, a possibilidade do sentido estava relacionada à ação responsiva da personagem (Apud Bezerra:2008:192b).

No início de sua vingança, Laura se emprega na produtora de Maria Clara, a empresária de sucesso. Ao entrar para trabalhar, começa a executar o seu plano de ação e passa a ter fortes elementos de vingança, inveja e de ódio em seus pensamentos. O único objeto de desejo e de motivação dela era arruinar a vida da protagonista principal. A sua transformação estava somente nas ações em triunfar a qualquer preço e causar prejuízo aos personagens que estivessem atrapalhando a concretização dos seus planos.

Laura não queria apenas tomar tudo de Maria Clara, queria ser a própria Maria Clara Diniz. Na linha de pensamento de Bakhtin sobre construção de personagens, podemos dizer que Gilberto Braga, ao construí-la não se limitou a fazer uma análise das peculiaridades caracterológicas da personagem e entre personalidade de caráter e de tipo e temperamento que passam a ser visíveis no plano psicológico. Essas ações tinham elementos valiosíssimos e de observações e peculiaridades artísticas particulares do autor na sua construção (Bakhtin: 2010:13a).

O desencadeamento da motivação de vilania de Laura e a razão do seu ódio por Maria Clara situam-se no fato de ser a filha da verdadeira musa da canção de verão. Maria Clara Diniz ficou rica e famosa por ser conhecida como a musa desta canção. Ela acreditava que a música *Musa de verão* fora composta por seu ex-noivo Wagner em sua homenagem, mas não era verdade. Por outro lado, Laura e a sua mãe, em outro espaço, levavam uma vida bastante modesta e simples e por ter presenciado sua mãe ser humilhada injustamente, Laura, alimentava o desejo de vingança desde criança por Maria Clara Diniz.

Na tentativa de destruir a personagem Maria Clara Diniz, Laura tem ajuda do personagem Marcos³², seu amante e cúmplice. Laura teve parceiros fixos que serviram para atender seus desejos e necessidades. Seu único objetivo: vingar-se dela. Unidos começam a

trabalhar na empresa produtora de shows de Maria Clara Diniz, respectivamente, como assistente e motorista. Numa sequência gradual de constituição e transformação a personagem Laura adquire habilidades necessárias para execução de suas ações e aos poucos se torna amiga íntima participando ativamente do cotidiano de Maria Clara Diniz.

Além da ajuda de Marcos, depois ela se une a Renato Mendes. Estes comparsas foram inseridos por Braga no percurso de Laura com o intuito de ajudá-la a conseguir atingir os seus objetivos. Segundo a teoria de Bakhtin, neste contexto, observamos um cronotopo de costume. Os dois personagens formaram com Laura um ponto de enlace de forma compartilhada, cada um a sua maneira. Em *Celebridade*, (2003/04), Braga optou em não trabalhar somente com um personagem vilão. O autor preferiu trabalhar com dupla de vilões, talvez seja porque a sociedade “exigia” à época que nós devêssemos viver de forma compartilhada.

Laura, desde o seu percurso narrativo, teve ajuda de algum personagem. Os encontros aconteciam, às vezes, em encontros pré-estabelecidos em lugares específicos como se fosse um encontro de “estrada”, no exemplo de Bakhtin (Bakhtin: 2010:211-281b). Estes eram os lugares preferidos para os encontros casuais dos personagens e para Braga criar *plots* de ação, ganchos, resolver conflitos e iniciar outros conflitos que poderiam ocorrer através dos “pactos” entre os personagens. Gilberto Braga colocou esses encontros na ação narrativa dos personagens Renato e Laura com base nas experiências e costumes da vida cotidiana real em sociedade, principalmente, porque os jovens não se relacionam mais afetivamente como antes e “namoram” mais como nos tempos de outrora, hoje eles ficam ou têm apenas namoricos, claro, isso depende do comportamento e interesse de cada indivíduo.

Os personagens, Laura, Renato e Marcos foram concebidos como personagens jovens. Pela teoria bakhtiniana, no cronotopo de estrada, simbolizando espaços de passagens que significam na construção de personagens, podem também simbolizar os costumes representativos das mais diversas classes sociais, tais como, faixa etária, nacionalidades, religiões, de espaço, economias, entre outras. Laura estava separada pela hierarquia e pelos espaços sociais de outros espaços diferentes dos freqüentados pela protagonista Maria Clara Diniz, por isso, elas se chocaram e se entrelaçaram para diferentes destinos. Mas cada uma delas, assim como na vida real, buscava sua individualidade e tinham que provar a todo instante sua capacidade. Sendo assim, Braga participou dos acontecimentos éticos abertos e

singulares da sua existência e compreendeu um contexto axiológico inteiramente distinto no mundo real e ficcional da personagem (Bakhtin: 2003:13).

Gilberto Braga não só estabeleceu o lugar das duas personagens se encontrarem, onde podiam e queriam e, também, nos grupos de personagens aos quais elas pertenciam, já que fora desses não poderiam ter identidade. Segundo os conceitos de Bakhtin sobre o processo de construção de personagens, nessa representação os personagens tiveram tamanha autoridade para o autor, que este não pode não perceber o mundo concreto apenas pelos olhos da personagem, nem deixar de vivenciar apenas de dentro os acontecimentos da vida delas (Bakhtin: 2003:15).

As artimanhas de Laura para conseguir atingir os seus objetivos caracterizavam-se por cometer as maiores atrocidades. A personagem demonstrou desde o início da narrativa toda sua capacidade, habilidade e competência para atuar em qualquer campo profissional. Inteligente, dotada de uma sagacidade, de raciocínio lógico e rápido para planejar suas ações de maldades as quais iam muito além de uma pessoa do mundo real. Era exatamente esta sua capacidade de ação, uma das suas maiores qualidades para conseguir o objeto desejado.

Gilberto Braga, ao construir as maldades de Laura, retirou fragmentos da realidade para compor a verdade da personagem, às vezes, os fragmentos satisfizeram as necessidades da vilã que foram desprovidos de conexões pragmáticas. O autor fez uma analogia das vilanias da personagem na modalidade polifônica combinando com várias vozes. Foi pela polifonia de passagem que ocorreram a combinação de vários propósitos individuais, já que o objetivo artístico de Braga era o de combinar diferentes propostas. Ou seja, as motivações dos acontecimentos e das ações da personagem dependeram de outras razões. No percurso narrativo de Laura, foi percebido em determinado momento um estado da realidade e de multiplicidade de planos de acordo com o objetivo de sua época.

Relacionando com fatos da vida real, podemos citar o concurso de Gari da prefeitura do Rio de Janeiro com o concurso de celebridade da personagem Laura. Fica definido que ambos os acontecimentos, tanto na realidade, como na ficção televisiva, tinham em comum a estabilidade, a posição e o reconhecimento social. Os indivíduos que se candidataram ao cargo de Gari no Rio de Janeiro almejavam a estabilidade que o emprego público podia oferecer. Laura queria poder e poderes, dinheiro, posição e estabilidade. A

vilania e a ambição desmedida dela para conseguir esses elementos eram marcadas pelo poder de ludibriar e destruir quem estivesse atrapalhando os seus planos. Já a vilania e ambição dos garis eram desencadeadas pelo salário baixo e pelas condições de adaptação em trabalhar debaixo de um forte calor de mais de 40º graus³³.

Nesse sentido, o todo dramático foi monológico, a criação de Braga não foi como o todo de uma consciência que assumiu de forma objetiva outras consciências, mas como o todo da interação entre várias consciências, dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto de outra. Ou seja, a interação não deu ao contemplador a base para a objetivação de todo um evento, segundo o tipo monológico comum, mas fez dele um participante (Bakhtin 2010:18-19a).

A frieza de Laura decorre de uma obsessiva perseguição à Maria Clara. A personagem não tinha hesitações e conflitos; não apresentava qualquer traço de humanidade que fosse comum a qualquer pessoa real. Nenhuma das suas ações incluiu sentimentos negativos de que não iria conseguir atingir seus objetivos; a dúvida não fazia parte de seu vocabulário, como convinha ao personagem monológico melodramático.

Laura tinha comportamentos antiéticos e amorais. Ela era um estímulo aparente de personagem de bom caráter, mas não era. Suas práticas de ação foram direcionadas com qualidade, às vezes, excepcionais e diferenciadas. Uma das vilanias de Laura com relação à protagonista Maria Clara aconteceu quando ela colocou drogas no carro da modelo para incriminá-la. Laura buscava, inutilmente, alternativas para demonstrar passagem do modo monológico para o polifônico para se tornar uma possível heroína.

Laura acreditava ter sido vítima das circunstâncias. A força dela veio da sua determinação, da simplificação de suas características psicológicas: um ser de muita ação e de nenhum conflito na sua trajetória de crueldades rumo à consecução de seu objetivo. A sua motivação para se tornar vilã foi a vingança e a ambição, sustentada em se apoderar dos bens e da vida de Maria Clara Diniz, numa seqüência de atos criminosos para alcançar riqueza, poder e dinheiro.

No final da trama, ela tem perda de bens e prestígio. Isto foi associado à renúncia ao bem maior, àquele que representou algum tipo de apoio e até, de certo modo, solução para seus problemas, o amor. Deste amor, nasceu o filho, situação que ela escondeu para evitar que as suspeitas sobre a autoria de um crime, assassinato de Lineu, presidente e dono do grupo Vasconcelos, recaísse sobre a pessoa amada. Laura poderia ter sua ação limitada à reaquisição de bens desviados de sua família. Mas, sua investida prosseguiu e se prolongou na vingança pessoal contra Maria Clara Diniz, a quem odiava e a quem quis destruir. A vilania de Laura foi bastante objetiva mais do que a recuperação dos bens perdidos.

A renúncia da mãe em prol do filho, a morte, o assassinato, a culpa em cima da pessoa amada, a perda dos bens, o amor, são temáticas que seguem as raízes do melodrama. O melodrama em uma obra de teledramaturgia é atemporal. Gilberto Braga tem consciência deste processo e o aplicou conscientemente dos dois modos, o monológico principalmente e o polifônico em alguns momentos de passagem. Com base nestes conceitos de Bakhtin, podemos considerar que o autor conseguiu reunir na sua telenovela pontos contraditórios que fugiram à realidade, mas que agradaram ao público.

3.4.5 - As motivações de vilania do personagem Renato Mendes

Laura e Renato Mendes

Renato Mendes foi um personagem que se caracterizou por ser bonito, charmoso, sedutor, manipulador e carismático, vulgar e de má índole. Mau caráter circulava num mundo das sofisticções e das aparências e, também, se identificava com o submundo da prostituição e do crime. Construído no modo monológico por Braga, foi capaz de prender dramaturgicamente a atenção da sociedade fictícia em que viveu, graças a interpretação do ator Fábio Assunção. Este trouxe um realismo para a criação do personagem, que estava em desacordo com os usos e costumes do cotidiano do público. Os telespectadores ficaram maravilhados com o seu desempenho na construção do personagem. O Ator concentrou em si todo o processo de criação, colocando seus pontos de vista, formação, cultura, vida social, entre outros.

O processo de constituição de Renato estava marcado pela falta de ética e da moral. Esse sofreu gradualmente transformações de conduta deixando marcas de vilania ao se confrontar com a protagonista principal Maria Clara Diniz. Suas ações eram direcionadas para conseguir o seu objeto de desejo: dinheiro, poder e poderes, e se tornar presidente do Grupo Vasconcelos. Talvez Gilberto Braga tenha sido influenciado pelos acontecimentos reais como a com a Operação Anaconda, da Policial Federal³⁴, quando descobriram um forte esquema de corrupção, de formação de quadrilha, de grampos telefônicos, de contrabando, entre outros elementos. Essas questões quem sabe contribuíram para a construção de algumas ações de comportamento do personagem Renato Mendes. As relações de Renato Mendes com o mundo real da Operação Anaconda apresentou no seu processo de criação elementos de identificação que lembram ações do esquema que foi desmontado pelos policiais, tais como: corrupção, roubo, formação de quadrilha, trapanças, subornos, entre outros. De certo modo, como personagem de ficção Renato Mendes estava sempre presente em alguma ação ilícita que poderia lhe trazer algum ganho.

Renato Mendes foi o vice-presidente da empresa de comunicação Vasconcelos, ambicioso e inescrupuloso trabalhava como editor da revista *Fama*, sobrinho de Lineu Vasconcelos, que sonhava um dia assumir a presidência do Grupo Vasconcelos. Pensando nisso, Renato se envolve com Laura, que vê nele um aliado a mais para destruir Maria Clara Diniz, a estrela do Grupo. Renato quando percebe que está sendo usado por Laura arma uma vingança: com imagens comprometedoras nas mãos, ele a chantageia, os dois se casam por conveniência contra a vontade da vilã.

Podemos pensar, talvez, Braga ao construir o personagem Renato Mendes, levou em consideração alguns elementos que marcaram a vida do empresário Roberto Marinho, jovem, transformou a partir do jornal, *o Globo* em um grande complexo de comunicações e de organização de rádio e televisão. Fazendo relação com Marinho e Renato Mendes, percebemos semelhanças entre eles. Renato Mendes queria poder e dinheiro, Mas Marinho conseguiu dinheiro e “poder” em função da dedicação ao seu trabalho. Ao contrário, Renato queria apenas posição e reconhecimento social. Marinho desde jovem já havia conseguido. Renato, só pensava em se dar bem, foi mau caráter e amoral, suas ações eram em cometer maldades e falcatuas para poder atingir o seu objeto de desejo. Marinho agia dentro dos valores e princípios morais seguindo normas e leis impostas pela sociedade. Renato queria ser proprietário do Grupo Vasconcelos de comunicação³⁵. Marinho era o proprietário de empresa de rádio, de televisão e de jornais. Gilberto Braga ao construir Renato Mendes de acordo com Bakhtin, compreendeu que o personagem fazia parte do universo histórico de sua época, no seu lugar no grupo social e a sua posição de classe (Bakhtin:2003:191).

3.4.6 - Por que Renato Mendes se tornou vilão?

Renato se tornou vilão porque queria mais posição e reconhecimento social. Para ele, não bastava ser apenas vice-presidente de uma empresa de comunicação, ele queria muito mais do que isso. Sua ambição e determinação pelo poder e pelo dinheiro estavam em realizar qualquer artimanha para conseguir o seu intento. Como exemplo de maldade, Renato, era o irmão da falecida mulher de Cristiano³⁶ disputa com ele a guarda do sobrinho na justiça. A disputa pela guarda de Zeca, o sobrinho órfão era porque Renato queria administrar a fortuna que o garoto havia herdado da mãe. Essa foi uma dentre tantas maldades pelo qual passava pela consciência do personagem Renato Mendes para conseguir o seu objetivo.

Laura e Renato em outro espaço surgem casados. Renato faz da vida de Laura um “inferno” de sofrimento, conflitos e fortes tensões. Renato colocou seguranças 24 horas por dia vigiando a mulher, obriga-a a fazer o que ele queria e a mandava dormir em um colchonete no chão do quarto. Tempos depois, Laura era quem mandava, e Renato foi dormir no colchonete. Renato e Laura se enfrentaram mudaram de posição com frequência, num jogo de força na disputa de objetivos senão comuns, pelo menos muito próximos quanto aos alvos que pretendiam atingir. Renato foi o antagonista de Laura quando lhe era conveniente. E, em outro momento, Renato Mendes se tornou parceiro ocasional de Laura. Foi através de Renato Mendes, personagem de sua telenovela *Celebridade*, (2003/04) e de personagens jornalistas

que trabalhavam na revista fictícia *Fama*, que Braga discutiu a relação dos “famosos” com a imprensa.

No fim da telenovela houve muita ação, Laura e Marcos foram mortos por Renato Mendes. Enquanto a polícia cercou a casa, Laura, agonizando, confessa o duplo assassinato e revelou como e porque matou Lineu o magnata da empresa jornalística. O desfecho confirmou o esquema do estilo do melodrama clássico. Braga não fugiu do esquema. O estilo de Gilberto Braga é encaminhar vilões para um final aberto ou atenuar seu castigo que são formas de adequação da ficção à realidade, na qual os maus muitas vezes viram celebridades e, com frequência, se dão muito bem, principalmente, no campo da política, nos negócios e do espetáculo.

A telenovela *Celebridade*, (2003/04) foi exibida na tevê Globo no horário das 21h, teve como foco principal os efeitos do jornalismo de espetáculo em busca de celebridade pela ascensão social que só poderia acontecer através da fama. As cenas em espaços exteriores ao Brasil, onde aconteceram às ações dos personagens privilegiaram os pontos turísticos tradicionais: da França, Paris, como a Avenida *Champs Elysées*, o Arco do Triunfo e o hotel parisiense *George V*, um dos mais luxuosos da Europa; e os de Londres, na Inglaterra, o Parlamento Inglês.

Mas as cenas localizadas no Brasil, como lugar social significativo, realizaram-se em espaços habitados pelos personagens da narrativa e tiveram como cenário a cidade do Rio de Janeiro, em diferentes bairros da zona sul carioca. Para as cenas vividas no espaço social do Trabalho, os personagens principais desta narrativa concentraram-se como cenário na redação fictícia da Revista *Fama*, do Grupo Vasconcelos e da produtora Mello Diniz pertencente à protagonista Maria Clara Diniz.

A cidade de Búzios, também, foi utilizada como um local social onde atuaram os personagens mais ricos, e o bairro do Andaraí, na zona norte do Rio passou a ser o espaço onde circulavam e moravam os personagens mais pobres. Este último, foi representado na criação de uma rua na cidade cenográfica. A rua fictícia do bairro Andaraí foi construída numa distância de 200 metros, abrangeu casas e edifícios semelhantes ao mundo real. As casas e os edifícios apresentavam detalhes e desgastes que sugeriam o significado do passar do tempo ocasionado pela impossibilidade de manutenção material, já que alguns personagens pagavam aluguel e não tinham condições de preservar os imóveis.

Outros espaços sociais de convivência eram o campo de futebol, um casarão abandonado que futuramente acabou se transformando em um sobradinho e dois bares que se transformaram em pontos de encontro de personagens vindos de outras localidades. Um ônibus circulava na rua para simular a agilidade e a “correria” do dia a dia dos personagens.

Outro espaço simbólico foi organizado pela revista fictícia *Fama* onde circulavam os personagens e diversas pessoas do mundo real, tais como, o escritor João Ubaldo Ribeiro, a cantora Rita Lee, o autor Silvio de Abreu, o cineasta Cacá Diegues, o empresário Ricardo Amaral e sua mulher Gisela, Lucinha Araújo, entre outros. Esse espaço fictício, por ser designado para o prêmio *Celebridade*, foi apresentado duas vezes na narrativa. Mas a entrega do primeiro prêmio aconteceu no espaço real dos jardins do Palácio Guanabara, sede do Governo do Estado do Rio.

CONCLUSÃO

Conclusão

O personagem vilão configura a vilania. Ele sintetiza a vilania social em seus traços mais marcantes, como numa caricatura no espelho, mais do que de uma pessoa real. Ele é um estado de sociedade e não de um indivíduo. Esta é a síntese de nossa principal conclusão. Mas é preciso descrever como chegamos a ela.

No início de nossas pesquisas havia muitas indagações no que pretendíamos pesquisar. Fomos elaborando nossas hipóteses de acordo com o levantamento empírico: fontes bibliográficas, conversas com a orientadora e escolhas teóricas na realização das disciplinas cursadas e tudo contribuiu para o desenvolvimento da pesquisa. O objeto de estudo levou-nos a diversos caminhos até chegarmos a esta elaboração final reorganizada a partir do Exame de Qualificação.

Depois deste Exame, novos apontamentos e direcionamentos tornaram a pesquisa mais definida e foi traçada uma linha de pensamento coerente com a finalidade de encontrar e esclarecer as respostas sobre o processo de construção do personagem vilão e seus modos de vilania na ficção televisiva dos anos de 2000 a 2010, nas produções exibidas às 21 horas na Rede Globo. Havia a convicção, desde o primeiro momento, de que desejávamos estudar algo relacionado à construção do personagem vilão na teledramaturgia.

Então, o objeto foi falando por si e nós passamos a acompanhá-lo seguindo o apoio teórico de leituras de textos do pensador da linguagem Mikhail Bakhtin. Pondo em prática alguns de seus conceitos, podemos dizer que o objeto da pesquisa, antes concebido monologicamente, tornou-se polifônico porque começamos a inserir na pesquisa o nosso processo de “criação” como pesquisador, nossa trajetória de vida, de cultura, de vida social e outros elementos de autoconstrução científica e profissional para construir o que concluímos nesta tese. Aos poucos, fomos delimitando e fechando cada vez mais o objeto de estudo até chegarmos a compreender as características das criações das narrativas eletrônicas deste período cronológico de dez anos (2000-2010) nas concepções e nos estilos dos autores de telenovelas selecionados como exemplares para o nosso propósito: Silvio de Abreu, Gilberto Braga e Aguinaldo Silva.

Várias hipóteses foram levantadas no início desta pesquisa. Uma primeira hipótese era a de que os autores de telenovelas seguiam uma tendência de mercado, por isso, havia repetições e semelhanças a personagens vilões de outras tramas, o lugar social era sempre o mesmo ou semelhante, como, por exemplo, a motivação em busca de posição social. Essa hipótese foi confirmada. Os autores desenvolvem suas narrativas e criam personagens de acordo com as suas visões de mundo e manifestam este procedimento nos modos de repetição que eles captam da sociedade e a transferem para as suas telenovelas.

A segunda hipótese: imaginávamos que não havia um “estilo” implícito de autoria presente em uma obra teledramatúrgica. O estilo era compreendido, em um primeiro momento, como algo subjetivo da consciência do autor, mas que também estava nas suas relações com o meio ao qual o autor pertencia. Essa hipótese foi confirmada. Cada autor de telenovela tem um estilo próprio de conceber seus personagens, mas este estilo não é somente subjetivo no universo monológico do autor e sim, concebido no modo polifônico no qual ele dialoga com as várias vozes da sociedade como a política, a ciência, a tecnologia, a economia, as relações humanas, entre outras. Isso porque para Bakhtin, a enunciação é sempre social e coletiva.

Na terceira hipótese, e última, acreditávamos que as criações dos vilões fossem somente objeto da consciência do autor. A hipótese também foi parcialmente confirmada. Constatamos que os autores de telenovelas, como os de romances e obras de ficção em geral, constroem um estilo próprio para criar o seu personagem vilão, mas incorporam em suas motivações o contexto histórico da sociedade na qual se inserem de modo indissociável. Logo, a criação e construção do personagem vilão e as suas motivações tem origem na visão de mundo do autor que, ao mesmo tempo, é visão do mundo predominante na realidade social de seu tempo.

Após explicarmos as hipóteses, vamos apresentar como chegamos aos resultados obtidos nesta pesquisa. As contribuições do gênero melodrama foram inestimáveis para a elaboração da telenovela como formato e gênero artístico voltado para o entretenimento do público em geral; também fomos auxiliados pelo apoio reflexivo na noção de estilo segundo Bakhtin, nestas criações recortadas como exemplo nas concepções dos autores Silvio de Abreu, Aguinaldo Silva e Gilberto Braga. Em suas construções das motivações para a prática da vilania dos seus personagens vilões encontramos exemplos adequados. Seus estilos não eram apenas elementos criados pelos autores e por suas consciências individuais, mas sim

como elaborações de sujeitos da linguagem. Esta define o personagem e, aos poucos, ele próprio vai tomando consciência de si mesmo e de elementos característicos dos seus modos de ver o mundo.

O estudo foi prazeroso porque nos trouxe outras vertentes de conceitos referentes ao gênero melodrama. Refletindo sobre o melodrama foi possível ter outros pontos de vista sobre o próprio gênero. Achávamos que o melodrama em uma estrutura de telenovela não tinha importância essencial, ou que a sua incorporação se dava apenas em produções menos cuidadas. Talvez tenhamos pensado dessa forma não só por desconhecimento, mas também, por algumas outras razões, tais como imaginar que, por não ter prioridade, não seria preciso estudar o gênero com mais afinco; preferíamos pensar somente que uma telenovela fosse construída de acordo com a realidade e que apenas o formato do folhetim era o elemento mais importante no processo de criação dos autores. Insistíamos em querer ver mais realidade na telenovela do que na vida real; acreditávamos que o melodrama surgia em pequenas ações e em alguns conflitos de personagens e outros tantos motivos.

A partir do momento em que refletimos sobre o espaço do melodrama, pudemos encontrá-lo como base de narrativas em outros veículos de comunicação como o cinema, o teatro e o romance-folhetim. Só então passamos a olhar a importância deste gênero em uma estrutura de narrativa dos acontecimentos vividos nas telenovelas. Observamos este fato quando fizemos o levantamento dos elementos que constituíam as motivações dos atos praticados pelos vilões em várias telenovelas que foram exibidas desde 1964 até 2008 (conferir anexos, p.218-234). A partir dessa pesquisa notamos que o gênero melodrama ocupava um grande espaço no processo de construção e, também, na manutenção de esquemas que permitiam a comunicação de questões específicas de cada época para enfatizar e fazer evoluir os conflitos dos personagens.

Pelas nossas pesquisas, percebemos, também, que o gênero melodrama, em uma trama de telenovela, é um dos princípios essenciais utilizados pelo autor para atrair mais a atenção do público e garantir a continuidade da audiência e assistência às suas histórias. Já sentíamos, de modo intuitivo, que em toda trama existiam elementos melodramáticos e eles eram responsáveis pela preferência de algumas temáticas, mas não pensávamos que aparecia de forma tão intensa.

O melodrama na narrativa de telenovela está presente em boa parte das tramas paralelas e principais. A telenovela brasileira segue o modelo dos folhetins franceses que absorvem esta característica. Estes eram publicados nos rodapés dos jornais regularmente, em fragmentos ou em capítulos repletos de incidentes dramáticos provocadores de emoção, envolvendo em geral um grande número de personagens. Na telenovela, o melodrama aparece de modo concomitante aos acontecimentos e às situações ou fatos reais retirados dos conflitos sociais vividos pelos telespectadores à época de sua exibição.

O formato do folhetim e o gênero do melodrama, em uma obra de ficção televisiva, formam “laços” que lembram uma estrutura familiar. Ou seja, um “depende” do outro ou “precisa” do outro. Por mais que uma telenovela seja próxima da realidade ela terá sempre elementos do esquema melodramático porque este faz parte de todas as situações, dos gestos e comportamentos vitais da condição humana de todos os tempos. É este aspecto que vai determinar o *tom* para prender a atenção do público. O sucesso do melodrama foi constatado desde sua origem em meios como o teatro, o cinema latino-americano e o romance em seus vários matizes. E, por trazer aspectos relativos aos contextos sócio-históricos e culturais no qual foram produzidos, os componentes do melodrama traziam as visões de mundo e as marcas culturais de outros tipos de transições peculiares à época.

Em determinados momentos de uma trama de telenovela, as raízes melodramáticas fazem com que o espectador projete suas emoções no que ele está assistindo: seja no drama da mocinha que perde seu herói-namorado, numa tragédia, numa perseguição de um trapaceiro em ação, em um nascimento de criança, numa trágica morte na qual se esconde um segredo, nas lágrimas derramadas por alguma perda e tantos elementos reiterados e sempre esperados. O melodrama permite que o espectador entre no plano da ilusão, do sonho e da fantasia que já existem pré concebidos em seu inconsciente. Eis o motivo da eterna repetição de esquemas aceitos pela vida coletiva em cada cultura. Isso não pode ser quebrado para a obtenção do sucesso de audiência.

A telenovela brasileira, por exemplo, não pode ser estritamente realista e não pode ter temas sobre pobreza demais porque o público não gosta de ver pobreza e isso pode provocar a queda da audiência. Ela precisa representar em suas narrativas o “glamour” que não “enxergamos” nos conflitos da vida social na realidade em que vivemos. Ou seja, o drama na telenovela não pode ser o retrato fiel da realidade, esse drama tem que vir com certo *tom* de

encantamento. O encantamento deve aparecer em todas as tramas, na linguagem visual dos enquadramentos de câmeras com planos mais fechados e nos planos e contra planos. Realidade demais nos faz lembrar os programas jornalísticos televisivos que narram fatos verídicos o que não é a proposta nem o estilo de nenhum dos autores analisados nesta pesquisa. Exemplificando melhor, podemos dizer que o encantamento surreal marca, por exemplo o estilo de Aguinaldo Silva e, talvez, por isso, justifique o sucesso de suas telenovelas. O autor não é muito fiel à realidade. Silva cria personagens e narrativas baseadas em lendas, sonhos, misticismo, realismos fantásticos, fantasias. As tramas e as construções de seus personagens são representações diferenciadas do mundo real do espectador, mas que tem certa relação simbólica algum modo de ser ou com um tipo de pessoa encontrada no cotidiano das ruas.

O estilo de criação de, Silvio de Abreu, caracteriza-se por trazer temas polêmicos que estão acontecendo na vida real. O misticismo e o realismo fantástico não são marcantes em suas obras. Os seus personagens têm muitas semelhanças com as pessoas do mundo real, são trabalhadores, pobres e ricos, que lutam por uma posição social. Os diálogos dos seus personagens são ágeis e proporcionam ao público a oportunidade de dar uma atenção total no espaço e aos tempos sociais nas diferentes formas de ele retratar o cotidiano da vida paulistana.

Já Gilberto Braga traz, em seu estilo de criar narrativas, outras marcas nas quais o luxo e a beleza ganham destaques. Seu espaço geográfico preferido é a cidade do Rio de Janeiro, cenário de suas escolhas simbólicas. Até a “pobreza” representada em suas telenovelas tem o *tom* de glamour. Braga gosta de levar à necessidade de viver ilusões e ao “sonho de grandeza e de riqueza”. Ele dialoga com os problemas sociais reais, mas com certo *tom* de ilusão, em que “tudo vai dar certo no final”. O misticismo, a fantasia e o realismo fantástico não são constantes em suas tramas, quando surgem é para esclarecer ou revelar algum segredo através de uma cartomante, por exemplo.

Estas considerações sobre o modo de conceber o gênero melodrama na ficção brasileira, nesta conclusão, está indissociavelmente ligada às conclusões referentes às construções dos vilões. Esses são um dos elementos desta construção narrativa, neles revelam-se por excelência os conflitos sociais, culturais e socioeconômicos de cada época.

No período estudado, que foi a primeira década do século XXI, no Brasil, a vilania na telenovela brasileira é representada de uma forma geral. Não é representada por um indivíduo da sociedade, mas é um traço marcante dos acontecimentos. O vilão não é um simples objeto da consciência do autor. O autor passa a expressar o mundo que o rodeia ao construir o elemento vilão e as vozes que o constituem e que ele incorpora para manifestar a vilania que não é apenas sua, mas é social. As motivações de vilania como ambição, inveja, poder, dinheiro e outros, alimentam o desejo do personagem vilão em busca de conseguir o objeto de desejo, como o sucesso e as facilidades ao obter altas posições sociais a qualquer preço.

A conquista do dinheiro fácil por meio de subterfúgios e da corrupção e a ambição de ascender socialmente custe o que custar, com a certeza da impunidade são características da sociedade brasileira. Nessa sociedade, presenciamos políticos, empresários, juízes federais e estaduais, militares, trabalhadores de diferentes segmentos cometendo algum tipo de delito e não vão para a prisão porque eles têm a certeza de que se sairão bem destas empreitadas com alguma torpeza ou trapaça.

Esses modos de ascensão social têm como base o modelo melodramático das narrativas dos folhetins e se encaixam plenamente nos objetivos dos autores na atualidade. A representação dos folhetins na telenovela referentes aos casos e aos fatos da sociedade foi aperfeiçoada tecnicamente através de sofisticados recursos de origem cinematográfica de aparatos da última geração, de usos sofisticados de inovações tecnológicas e digitais que estão sempre em plena transformação. Mas a matriz temática e estrutural tende a permanecer, o que pode explicar a sensação, por parte dos receptores, de enredo repetido, com variações aparentes, na maioria das vezes, até desejável.

Na criação dos personagens por Silvio de Abreu, Gilberto Braga e Aguinaldo Silva, os vilões foram concebidos preferencialmente nos modos monológicos porque não fornecem elementos de dialogismo e monofônicos porque, em sua maioria, representam segmentos sociais semelhantes. Essas características são observáveis em vários personagens na telenovela brasileira, mas nos vilões destacam-se de modo especial. No plano monológico o personagem não muda, ele apresenta traços de alguma evolução e transformação em suas ações e maldades de acordo com o que lhe convém, mas apenas como estratégia para atingir um objetivo. O vilão desde o início está determinado para ser sempre o vilão numa narrativa de telenovela ou deixa o espectador em dúvida quanto à sua regeneração futura. Esse, no

modo monológico, não se redime nem se torna herói. Durante o percurso narrativo o vilão apresenta várias artimanhas e até faz boas ações para manter aparências, mas é desmascarado e poderá morrer de modo trágico, ser castigado ou ser assassinado. Este esquema, em geral, não é modificado porque faz parte das regras deste gênero aceito pela necessidade do telespectador que precisa de consolo nesta dimensão narrativo-fictícia da projeção de suas próprias vidas.

O caráter do vilão traz consigo o descaso das convenções sociais, o desprezo por comodidades, riquezas, apegos, pudores e regras vigentes. Essas ações de comportamentos e de valores são sempre repetidas na ficção porque representam o mundo real transfigurado.

Mas, pensando os estilos dos três autores, Abreu, Silva e Braga de acordo com a concepção de estilo segundo Bakhtin, compreendemos que, nem sempre, seus personagens vilões são puramente monológicos. Os autores não concentraram nelas mesmas todos os comportamentos e decisões de suas criaturas, apenas as dirigem. Nesse momento, o caráter de cada personagem vem à tona como se originasse em algo irradiador de múltiplas vozes e de vários pontos de vista. Os autores trabalham com uma equipe de colaboradores escrevendo suas narrativas, mas a interpretação do ator e da atriz, e outros elementos de sua construção narrativo-televisiva podem interferir de modo muito intenso e significativo. Sendo assim, a criação do personagem vilão é resultado desta integração de elementos constitutivos.

As construções e concepções dos personagens vilões, Nazaré Tedesco, Laura Prudente da Costa, Renato Mendes, Fred e Clara, correspondem a situações vividas por pessoas adultas nesta década de 2000 a 2010 e que assumiram as conseqüências de seu passado em histórias de vida. Eles apresentaram traços do modo polifônico por assumirem vivências características de pessoas reais representativas das vozes de segmentos sociais em que se inseriam. Desse modo, os personagens parecem ter vida própria, expressavam o que queriam fazer nas suas ações e apresentaram mudanças aparentes, absorvendo características e sofrendo a influência do público telespectador da vida real. Os personagens no modo polifônico podem trazer situações de divergências e de conflitos que lembram pessoas reais. Mas, neste caso, eles mudam apenas aparentemente e dialogam com o público na ordem cognitiva, sensorial e afetiva.

No modo polifônico os personagens estão em constante evolução. Não são apenas fruto da consciência do autor, mas, os personagens têm uma consciência própria como resultado de múltiplos elementos de composição. O dialogismo e a polifonia estão vinculados

nas narrativas e apresentam diversos pontos de vista dos personagens. Os autores, ao recriarem esses personagens, traduzem variedades de vozes que podem ser sociais culturais, ideológicas e de outros segmentos.

O personagem vilão nas concepções de Abreu, Silva e Braga é um agente que mantém sua singularidade de acordo com o papel que ele desempenha na trama. Portanto, cada qual mantém sua voz e a consciência de que são regidos com os demais personagens sem prejudicar o processo polifônico do seu espaço social na narrativa. Os vilões têm relação com o mundo estético e com o real. As aceções são o fruto da criação dos autores e das suas realidades no contexto ao qual pertencem.

O personagem vilão dá liberdade para os autores dialogarem com a sociedade, temporariamente, por meio de efeitos e resultados, de articulações, de apreciações, de métodos e de convenções que podem estruturar as suas repetições; essas ações são sempre reiteradas em outras criações. Os personagens saem do modo monológico e têm passagem para o modo polifônico, mas não são polifônicos completamente para não fugirem das características do gênero e, seja qual for a circunstância, precisam ter a aceitação dos receptores. A personagem Clara de *Passione* (2010/11), exemplifica muito bem a proposta de passagem do modo monofônico para o polifônico aparente. Desde sua concepção apresentou traços de vilania, depois traços de heroína, mas permaneceu vilã no final.

A passagem de Clara pelo modo polifônico se deu quando ela dialogou com o público e este questionou se ela era uma vilã que poderia se tornar a heroína ou a mocinha da trama. A narrativa confirmou que ela seria sempre vilã. Ela simulou o assassinato do marido, Totó, e a sua própria morte para fugir da polícia. No final do último capítulo, ela recomeça tudo de novo como sendo uma enfermeira com um olhar em close ambíguo para o espectador se perguntar se ela continuaria ambiciosa, interesseira e malévola, cínica e de mau caráter cuidando de outro doente idoso e rico em uma ilha paradisíaca. Na última cena em que Clara aparece, a câmera a enquadra num close fechado e mostra ao público o seu olhar revelador da sua capacidade de se sair bem. Se Clara não tivesse esse fim, não teria graça para preencher o vazio e a raiva do espectador que se identificou com suas ações e atitudes de vilania durante o desenvolvimento do seu percurso narrativo. Por essas atitudes e motivos, os vilões despertam mais interesse junto ao público televisivo e fazem sucesso. Essa é a regra que parece integrar o esquema da telenovela brasileira. Tendo ou não influência do cinema, do teatro, do romance-folhetim ou em qualquer tipo de formato de entretenimento, este traço permanece.

As “regras” são e estão estabelecidas como estratégia do gênero, mas também para preservar a audiência que dá lucro para a empresa que a produz e para outras finalidades. Entram em jogo as repercussões nos meios como as jornalísticas em empresas de comunicação e em editoras de revistas de atualidade e especializadas em divulgar comentários específicos, em emissoras de rádios que falam sobre telenovela e, mais especialmente, desde esta época estudada e nos dias atuais, nas redes sociais com opiniões que interferem no desenrolar das tramas e na construção de personagens.

Nessa linha, vimos uma forte repetição de personagens e seus esquemas que se repetem em diferentes tramas. Cada autor de telenovela, em seu estilo, apresenta repetições que lembram trabalhos anteriores. Para o telespectador de qualquer classe social, A, B, C, D e E, ou diferentes graus de cultura, está comprovado que gostam, precisam e querem ver as repetições e, se isso não acontecer mudam de canal e a audiência chega a níveis mais baixos. A audiência é de suma importância para o formato de ficção narrativa. A telenovela brasileira, como qualquer programação televisiva que depende desta aceitação para preservar seus patrocinadores considera o critério de mercado.

Os autores de telenovelas brasileiras sabem que utilizam em suas tramas elementos de repetições. Essas repetições para os autores são formas de padrões pré-estabelecidos e estão implícitas no público e nas emissoras e não podem mudar as regras. Os elementos repetidos fazem com que o espectador se identifique mais com a trama e com os personagens, por serem muito familiares ao seu universo, e o envolvem mais emocionalmente.

Essas repetições com elementos semelhantes podem aparecer na abertura de uma trama e no nível interno da obra. As variadas combinações surgem no âmbito das temáticas de personagens ou de narrativas que as tornam diferentes entre si e a estruturam com outras formas. Ou seja, esses modelos de repetições são articulados de forma trivial e demasiadamente simples para dar outro propósito de sentido à trama.

Cada personagem ou trama, quando lembram outras criações, apresentam outros tipos de significações e transmitem outro tipo de mensagem e sentido. Esses sentidos são apreendidos pelos autores através da sociedade que contribui apreciando a telenovela.

As telenovelas brasileiras e as dos países latino-americanos proporcionam diversão e uma necessidade compulsiva para acompanhar as narrativas que podem ser de suspense, de comédia, de romance de aventuras, de costumes, entre outras.

A telenovela do Brasil é uma mídia importante para a época, um dos meios de comunicação em que os autores podem discutir e apresentar suas idéias, ideologias e os seus conceitos sobre os conflitos sociais: o lugar da mulher na sociedade, o crescimento da classe C e o poder de compra desse público, a exploração dos ricos sobre os mais pobres, os pobres ocupando posição de destaque, os dramas e os problemas psicológicos da vida das grandes metrópoles e das pequenas cidades, os conflitos cotidianos da família brasileira; o empresário que aplica golpes, rouba e mata, etc. A telenovela brasileira dialoga com os mais variados tipos de público. Todos podem participar ativamente dando opiniões sobre o desfecho dos personagens e das narrativas. Há públicos de diferentes segmentos assistindo ou acompanhando as telenovelas. Embora não seja um segmento desta pesquisa, não podemos deixar de registrar que as opiniões dos telespectadores nas redes sociais também provam este fato.

Os autores de telenovelas, por mais que eles queiram fazer algo diferente, mesmo sendo talentosos e cultos, todos devem seguir o modelo monológico, que tem características da forma esquemática do melodrama, porque as emissoras partem do princípio de que a ficção televisiva é prioritariamente para entreter e divertir o público. No meio de tudo isso, pode haver: campanhas sociais contra o fumo ou sobre o tratamento de alguma enfermidade, divulgação jornalística do mundo real, campanha política de movimentos sociais, propaganda de perfumes, de carros, de pacotes de viagens, de cunho religioso e outros tipos de produtos.

Resumidamente, todos estes elementos convergem e interferem na criação do personagem vilão em uma estrutura narrativa de telenovela tornando-o um elemento muito significativo porque é nele que os autores denunciam a vilania que caracteriza a época pesquisada e esta possibilidade permanece em nossos dias. Como por exemplo, basta olhar a violência no cotidiano das relações sociais existentes no Brasil e no mundo. Quem acompanha os vilões, destaca e compreende este tipo de registro porque ele traz as ações diárias que são comunicadas para mostrar o que está acontecendo no verdadeiro imaginário humano.

A telenovela brasileira absorve os dramas e os conflitos sociais nas sociedades contemporâneas das grandes metrópoles do mundo. Ela os incorpora em suas narrativas e, com isso, contribui para a formação e o desenvolvimento da cultura brasileira. A telenovela brasileira não está estagnada porque apresenta em suas ações muitos antecedentes concretos do real. Não somente por ser um produto autoral, mas por ser um produto de um criador e ao mesmo tempo da realidade na qual ele é alimentado. Ela não foi criada de elementos

puramente estéticos, ela incorpora o real no estético. Este estudo do personagem vilão na ficção televisiva comprovou este fato.

FONTES DE PESQUISA

Fontes de pesquisa

Livros:

- ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira- panorama da telenovela no Brasil*. 1º ed., Editora Senac: Rio de Janeiro, 2002.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução: Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, s/d.
- ATAÍDE, Vicente. *A narrativa de ficção*. 3º ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- BACCEGA, Maria. A. & CITELLI, Adilson Odair. *Retórica da manipulação: os Sem-Terra nos jornais*. Comunicações & Artes, v. 13, n. 20, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. In: BAUDELAIRE, Charles & RUSKIN, John. *Paisagem moderna Baudelaire e Ruskin*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- BASTOS, António de S. *Dicionário de teatro português*. Lisboa: Arquimedes Livros, 2006.
- BARTHES, Roland. et alii. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. In: *Análise estrutural da narrativa*. 4º ed., Petrópolis: Vozes, 1976 (coleção: ensaios da revista communications).
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 9º ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2º ed., São Paulo: Brasília: Hucitec, Edunb, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 7º ed., São Paulo: Hucitec, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4º ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5º ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010 (a).
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6º ed., São Paulo: Hucitec, 2010 (b).
- BALOGH, Anna M. *O discurso ficcional na tv*. São Paulo: Edusp, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 2º ed., São Paulo: Brasiliense, 1991 (obras escolhidas v.2).
- BEZERRA, Paulo. *Polifonia*. In: BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*, 4º ed., São Paulo: Contexto, 2008(b).
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 4º ed., São Paulo: Ática, 1990 (coleção: princípios).
- BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1º ed., São Paulo: Contexto, 2008(a).
- BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 4º ed., São Paulo: Contexto, 2008(b).
- BRAIT, Beth. *Estilo*. In: BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 4º ed., São Paulo: Contexto, 2008(b).
- BORELLI, Silvia H.S. *Gêneros ficcionais: materialidade, cotidiano, imaginário*. In: SOUSA, Mauro W. (org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BORELLI, Silvio H.S. & PRIOLLI, Gabriel (coord.). *A deusa ferida: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *Gostos de classe e estilo de vida*. In: ORTIZ: Renato (org.). *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983(a) (coleção cientistas sociais).
- BOURDIEU, Pierre. *O campo científico*. In: BOURDIEU, Pierre. *Bourdieu: Sociologia*. São Paulo, Ática, 1983 (b) (coleção grandes cientistas sociais).
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Tradução: Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997.
- CHINOY, Ely. *A cultura, a sociedade e o indivíduo*. In: *Sociedade uma introdução à Sociologia*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- CANDIDO, Antônio. *A personagem do romance ficção*. In: et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CANCLINI, Nestor G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 8º ed., Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.
- CALZA, Rose. *O que é telenovela*. São Paulo: Brasiliense, 1996 (coleção primeiros passos).
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. São Paulo: Ática, 1987. (coleção princípios).

- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade: a era da informação: economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- COHN, Gabriel. (org.) *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Nacional, 1977.
- COSTA, Maria C.C. *A milésima segunda noite: da narrativa mítica à telenovela análise estética e sociológica*. São Paulo: Annablume, 2000 (a).
- COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro e pensamento*. 3º ed., São Paulo: Perspectiva, 2006 (coleção estudos).
- CRUZ, Carla. & RIBEIRO, Uira. *Metodologia Científica: Teoria e prática*. Rio de Janeiro: Axcel Books do Brasil, 2003.
- DICIONÁRIO HOUAISS de Língua Portuguesa. www.uol.com.br/biblioteca, 2012.
Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=casa&x=0&y=0&stype=k>
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Crime e castigo*. Tradução: Rosário Fusco. São Paulo: Abril, 2010, (clássicos Abril coleções, v.2).
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. *O super-homem de massa*. São Paulo: Perspectiva, s/d.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2008 (coleção debates).
- ESPINAL, Luis. *Cinema e seu processo psicológico*. São Paulo: LIC Editores, 1976.
- FACHIN, Odília. *Fundamentos de metodologia*. 5º ed., São Paulo: Saraiva, 2006.
- FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- FIORIN, José L. & BARROS, Diana L. P (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994 (coleção ensaios de cultura).
- FIGUEIREDO, Ana M. *Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?* São Paulo: Paulus, 2005.
- FORSTER, Edward M. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2005.
- FREYRE, Gilberto. *Heróis e vilões no romance brasileiro*. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1979.
- GOMES, Paulo E.S. *A personagem cinematográfica*. In: et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GUIA ilustrado TV Globo: novelas e minisséries/Projeto Memória Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2010.
- GREIMAS, Algirdas J. *Os atuantes, os atores e as figuras*. In: et alii *Semiótica narrativa e textual*, São Paulo: Cultrix, 1973.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- ENCICLOPÉDIA Larousse cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1995.
- LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1992.
- LOPES, Maria I. V. de. *Pesquisa em comunicação*. 7º ed, São Paulo: Loyola, 2003.
- LOPES, Maria I.V. de. *Telenovela como recurso comunicativo*. In: MATRIZES Revista do PPGCOM em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. Ano 3, nº1 (ago-dez), São Paulo: ECA/USP: 2009.
- LOPES, Maria I.V. & GÓMEZ, Guillermo O (coords.). *Obitel 2010: convergências e transmediação da ficção televisiva*. São Paulo: Editora Globo, 2010.
- LOPES, Maria I.V. de. *Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais*. Porto Alegre: Sulina, 2011, vol.2 (a).
- LOPES, Maria I.V. & GÓMEZ, Guillermo O (coords.). *Obitel 2011: qualidade na ficção televisiva e participação transmidiática das audiências*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2011.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 3º ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HINDESS, Barry & HIRTY, Paul. *Modos de produção pré-capitalista*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1984 (biblioteca tempo universitário 76).
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da telenovela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2005.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- HISTÓRIAS extraordinárias. *Vida e Obra de Edgar Allan Poe: os crimes da rua morgue*. Tradução: Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

- HUBERMAN, Léo. *História da riqueza do homem*. 17ª ed., Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- KEHL, Maria Rita et alii. *Um país no ar e história da tv brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1986.
- KRISTAL, Leonard. *Compreenda a psicologia*. Lisboa: Editora Harper & Row do Brasil Ltda, 1999 (coleção a psicologia e você).
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 3ª ed., São Paulo: Editora Senac, 2000.
- MACIEL, Luis Carlos. *O poder do clímax: fundamentos do roteiro para cinema e tv*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MATTELART, Michéle & Armand. *Carnaval das imagens: a ficção da TV*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MARTIN-BARBERO, Jesus & REY, Germán. *Os exercícios do ver*. São Paulo: Editora Senac, 1999.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão: a vida pelo vídeo*. 7ª ed., São Paulo: Moderna, 1988 (coleção polêmica).
- MAYER, Claudino. *Quem matou... o romance policial na telenovela*. São Paulo: Annablume, 2010.
- MAYER, Claudino. *Os efeitos de sentido da trilha sonora incidental em um crime de homicídio na telenovela Laços de família*. In: TAGÉ, Terezinha (org.). *Sensibilidades configuradas: estudos sobre comunicação, mídia e produção de sentidos*. São Paulo: Miró editorial, 2009.
- MEDEIROS, João Bosco. *Redação científica: a prática de fichamentos, resumos, resenhas*. 11ª ed., Atlas: São Paulo.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 4ª ed., São Paulo: Cultrix, s/d.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MOTTER, Maria Lourdes. *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. São Paulo: USP/ECA, 1999(a) (tese de livre docência).
- MOTTER, Maria Lourdes. *A telenovela: documento histórico e lugar de memória*. Revista da USP, São Paulo, v. 48, p. 74-87, dez./fev. 2001.
- MOTTER, Maria Lourdes. *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.
- MUNGIOLI, Maria C.P. *Minissérie grande sertão veredas: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação*. Tese de doutorado defendida na Escola de Comunicação e Artes-USP, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Para além do bem e do mal*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- ORTIZ, Renato & BORELLI, Silvia H. S. & RAMOS, José M. O. *Telenovela-história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- OROZ, Sílvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1999.
- PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PEG, Pickering. *Como administrar conflitos profissionais*. Tradução: Equipe Market Books. São Paulo: Market Books, 2002.
- PORTELLI, Hugues. *Gramsci e o bloco histórico*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- PRADO, Décio A. *A personagem no teatro*. In: et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. 1ª ed, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- RECTOR, Mônica. *Para ler greimas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978 (coleção pra ler).
- REY, Marcos. *O roteirista profissional: televisão e cinema*. São Paulo: Ática, 1997.
- SADEK, José R. *Telenovela, um olhar do cinema*. São Paulo: Summus, 2008.
- SERRA, Tânia R. C. *Antologia do romance-folhetim: 1389-1870*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.
- RICHARDSON, Roberto J. *Pesquisa social: métodos e técnicas*. São Paulo: Atlas, 1985.
- RIBEIRO, Ana P.G. et alii. *A história da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.
- RODRIGUES, ANDRÉ F. *Como elaborar citações e notas de rodapé*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2004.

- ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem*. In: et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- TAVÓLA, Artur da. *A telenovela brasileira: análise e conteúdo*. São Paulo: Globo, 1996.
- TEDESCO, João Carlos. *Paradigmas do cotidiano*. Santa Cruz do Sul (RS): EDUNISC, 1999 (cap. I e II).
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006 (coleção debates).
- TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. 2º ed., São Paulo: Cultrix, 1971.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Tradução: Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005 (coleção debates).
- SALVAT Biblioteca de Grandes Temas. *A televisão*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil S/A, 1979.
- SCHOLES, Robert & KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SEVERINO, Antonio J. *Metodologia do trabalho científico*. 23º ed., São Paulo: Cortez, 2007.
- SILVA, Ana B. B. *Mentes perigosas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- SOUSA, José. Galante. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora INL, 1960.
- SOUZA, Milton Soares. *O papel social do vilão: leituras e usos sociais do vilão no cotidiano de receptores de telenovela*. (dissertação de mestrado defendida na ECA/USP, 1996).
- VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Tradução: Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1991.
- VOLOSHINOV, V. N. *O discurso na vida e o discurso na arte*. Tradução: Para uso didático por TEZZA e C.A. Faraco. s/d.
- WALTY, Ivete L. C. *O que é ficção*. São Paulo: Brasiliense, 1999 (coleção primeiros passos).
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2º ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, s/d.

Online

- ABREU, Luis A. de. *A personagem contemporânea*.
Disponível em:
<http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/uploadAddress/A%20Personagem%20Contemporanea%20Uma%20Hipotese%5B24541%5D.pdf>
Acesso em 12 de Janeiro de 2011.
- BARBOSA, Márcia H.S. *O cronotopo e a inserção da história na narrativa de Dyonélio Machado*
Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/vol13MHelena.php>
Acesso em 12 de Novembro de 2010.
- BATISTA, Vicente A. *Personagente: ao espelho da consciência e autoconsciência duas vozes que se auto-revelam*.
Disponível em:
<http://www.webartigos.com/artigos/personagente-ao-espelho-da-consciencia-e-autoconsciencia-duas-vozes-que-se-auto-revelam/3241/>
Acesso em 13 de Janeiro de 2010.
- BORGES, Oziris Fº. *Bakhtin e o cronotopo: uma análise crítica*
Disponível em:
http://www.gel.org.br/resumos_det.php?resumo=6106
Acesso em 14 de Novembro de 2011.

- BRAGA, Claudia M. *Melodrama: as estratégias trágicas da emoção na modernidade*.
Disponível em:
<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dramaturgia/Claudia%20M%20Braga%20-%20MELODRAMA%20As%20estrategias%20tragicas%20da%20emocao%20na%20modernidade.pdf>
Acesso em 02 de Janeiro de 2011.
- BRAGANÇA, Maurício de. *Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada*. Eco-pós, v.10, n.2, p. 29-47, jul.dez. 2007.
Disponível em:
<http://www.e-papers.com.br/ecopos/download/RECOV10N2A02.pdf>.
Acesso em 19 de Julho de 2009.
- CAMPOS, Marli S. *A personagem do romance*.
Resenha do livro: *a personagem de ficção*.
Disponível em:
<http://mscamp.wordpress.com/paginas-escritas/a-personagem-do-romance/>
Acesso em 18 de Abril de 2011.
- CRONOLOGIA de acontecimentos internacionais: 2005
Disponível em:
<http://noticias.uol.com.br/ultnot/lusa/2005/12/22/ult611u69511.jhtm>
Acesso em 22 de Março de 2010.
- DICIONÁRIO HOUAISS de língua portuguesa.
Disponível em:
<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=casa&x=0&y=0&stype=k>
- FERREIRA, João B.D. & AQUINO, Jefferson A. *A gênese da polifonia em Dostoiévski*.
Disponível em:
http://www.uvanet.br/rhet/artigos_marco_2008/genese_polifonia.pdf
Acesso em 21 de Novembro de 2010.
- FOCHI, Eliana. *Estudo de relações entre melodrama e romance de folhetim na obra de Nelson Rodrigues*.
Disponível em:
<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII/ESTUDO%20DE%20RELACOES%20ENTRE%20MELODRAMA%20E%20ROMANCE.pdf>
Acesso em 03 de Janeiro de 2012.
- MACHADO, Irene M. *A teoria do romance e a análise estética-cultural de Mikhail Bakhtin*.
Disponível em:
<http://www.usp.br/revistausp/05/19-irene.pdf>
Acesso em 07 de Julho de 2010.
- MAIA, Claudia C. *Tradição e modernidade: elementos narrativos na tragédia e no melodrama*.
Disponível em:
<http://www.mafua.ufsc.br/claudia.html>
Acesso em 09 de Janeiro de 2012.
- MARCELLINO, Fabiana M. *Um exercício em torno do conceito de cronotopo em caminhos cruzados*.
Disponível em:
<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/31/htm/comunica/CiII37a.htm>
Acesso em 02 de Julho de 2011.

MEIRELLES, Clara F. *Melodrama, gênero dramático e linguagem televisiva: uma análise à luz de Bakhtin*.

Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-0307-1.pdf>

Acesso em 05 de Janeiro de 2012.

MORAES, Ana L. C. *A Síndrome do protagonista: uma abordagem cultural às personagens dos espetáculos de realidade da mídia*.

Disponível em:

http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1291

Acesso dia 15 de Março de 2010.

MOTTER, Maria L. *Telenovela: reflexo e refração na arte do cotidiano*.

Disponível em:

In: www.intercom.org.br/papers/xxi-ci/gt21/GT2109.PDF, p. 1-66 .2002b.

Acesso em 31 de Janeiro de 2006.

MUNGIOLI, Maria C.P. & JAKUBASZKO, Daniela. *A multidimensionalidade do espaço-tempo na telenovela A favorita, entre a ambigüidade e os destemperos*.

Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-3808-1.pdf>

Acesso em 10 de Outubro de 2010.

MUNGIOLI, Maria C.P. *Apontamentos para o estudo da narrativa*

Disponível em:

<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/4173/3912>

Acesso em 10 de Novembro de 2010.

OLIVEIRA, Miria G. *O professor e a pólis: cronotopos educacionais e inclusão social na escola*.

Disponível em:

<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0902/03.htm>

Acesso em 01 de Outubro de 2009.

REIS, Carine I. et alii. *A construção das personagens em o eterno marido de Dostoiévski: um aspecto importante para a experiência narrativa*.

Disponível em:

<http://alb.com.br/arquivo->

[morto/edicoes_antiores/anais17/txtcompletos/sem04/COLE_798.pdf](http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_antiores/anais17/txtcompletos/sem04/COLE_798.pdf)

Acesso em 01 de outubro de 2009.

RIBEIRO, Martha. *Mimesis e personagem dramática*.

Disponível em:

<http://www.ar.art.br/informateca/escritos/estudos/mimesis.htm>

Acesso em 07 de Janeiro de 2011.

RETROSPECTIVA 2003. *Memória Globo programas*.

Disponível em:

<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,5273-p-19369-2004-N,00.html>

Acesso em 01 de Outubro de 2009.

RETROSPECTIVA 2003. *Paraná online*

Disponível em:

<http://www.parana->

[online.com.br/editoria/cidades/news/69723/?noticia=RETROSPECTIVA+2003](http://www.parana-online.com.br/editoria/cidades/news/69723/?noticia=RETROSPECTIVA+2003)

Acesso em 01 de outubro de 2009.

RETROSPECTIVA 2005. *Principais fatos de 2005. Folha.com.*

Disponível em:

<http://polls.folha.com.br/poll/0535302/results>

Acesso em 01 de Outubro de 2009.

RUA REVISTA universitária do audiovisual. *Vôo united 93: Ficção construída na linguagem documental.*

Disponível em:

<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=3005>

Acesso em 19 de Novembro de 2010.

VEJA *quais foram os principais fatos que marcaram 2005.*

Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u91049.shtml>

Acesso em 19 de Novembro de 2010.

PASTORAL da Criança

Disponível em:

<https://www.pastoraldacrianca.org.br/>

Acesso em 19 de Novembro de 2010.

RODRIGUES, Verônica L.B. *A teoria do cronotopo, de Bakhtin, em La colmena, de Camilo José Cela.*

Disponível em:

<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo19.pdf>

Acesso em 19 de Novembro de 2010.

SEKKEL, André. *Problemas da poética de Dostoiévski.*

Resenha do livro *Problemas da Poética de Dostoiévski.*

Disponível em:

<http://andsekkel.wordpress.com/2009/07/31/problemas-da-poetica-de-dostoiévski/>

Acesso em 07 de Julho de 2010.

SILVA, Cristiane V. *Do personagem ao público: a questão da identificação no melodrama.*

Revista Eletrônica do Grupo PET. Ano I – Nº I – jan. a dez. de 2005.

Disponível em:

<http://www.ufsj.edu.br/Do%20personagem%20ao%20publico%20A%20questao%20da%20melodrama>

Acesso dia 12 de Fevereiro de 2010.

SILVA, Aureliano L.S. *A figura social feminina como personagem melodramático.*

Revista eletrônica do Grupo PET. UFSJ, Ano II, Número II, janeiro a dezembro de 2006.

Disponível em:

http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/2_Edicao/A%20FIGURA%20SOCIAL%20FEMININA%20COMO%20PERSONAGEM%20MELODRAMATICO%20Aureliano%20Lopes%20da%20Silva%20Junior.pdf

Acesso dia 09 de Janeiro de 2010.

SODRE, Muniz & PAIVA, Raquel. *Telenovela e pastiche.*

Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1084-1.pdf>

Acesso em 11 de Novembro de 2010.

SOUZA, Ricardo B. F. et alii. *O desdobramento do melodrama na TV do século XXI.*

Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-0307-1.pdf>
Acesso em 10 de Janeiro de 2011.

TEZZA, Cristovão. *Mikhail Bakhtin e a autoridade poética*.

Disponível em:

<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1900,1.shl>

Acesso em 15 de Abril de 2010.

VIEIRA, Nadja M. *Bakhtin: na análise literária e na psicologia social*.

Disponível em:

http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais_XVENABRAPSO/238.%20bakhtin.pdf

Acesso em 13 de Março de 2010.

ZANETTI, Daniela. *Repetição, serialização, narrativa popular e melodrama*.

Disponível em:

<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/1430/143012791009.pdf>

Acesso em 15 de Abril de 2011.

Sites

Disponível em:

WWW.memoriaglobo.com.br

WWW.folha.com.br

WWW.veja.com.br

WWW.estadao.com.br

Imagens

WWW.memoriaglobo.com.br

WWW.g1.com

Artigos Científicos

ANG, Ien. *A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global*.

Revista Matrizes, ECA/USP, nº 1, Jul./Dez.2010, p.83-99.

COSTA, Maria C.C. *O gancho - da mídia impressa às mídias eletrônicas*. São Paulo: Novos Olhares (USP) v. III, n. 6, p. 4-17, 2000(b).

FRANCO, Arnaldo Jr. *Romance engajado, folhetim/melodrama e metaficção: a hora da estrela*. Rev. de Letras, UNESP, nº29, Vol.1/2. Jan/Dez.2008.

MOTA, Sergio. *Ismail Xavier, o olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Néelson Rodrigues*. Revista Tempo Social/USP: São Paulo, Junho, 2004 (resenha).

MOTTER, Maria L. *As telenovelas brasileiras: heróis e vilões*. In: Revista Latinoamericana de Ciências de La Comunicación, Ano 1, nº 1, 2º sem.2004. São Paulo: ALAIC, 2004(b).

PALLOTINI, Renata. *Telenovela: os bons e os maus*. XXIII, INTERCOM, GT21, Ficção Televisiva e Seriada. Manaus, 02 a 6 de Set.2000.

RECTOR, Mônica. *O discurso televisivo através da telenovela*, Paris, Centre Pompidou, 1985 (a).

RECTOR, Mônica. *A estrutura de poder e a de prazer*, Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1990.

ROCHA, Marlúcia M. et alii. *A telenovela: técnicas de criação do popular e do massivo*. Unirevista, Vol.1, nº 3, Julho, 2006.

ROCHA, Larissa L. *Narração, serialidade e gênero*. Revista Ufma, São Luis-MA, Jan/Dez, Ano XIX, nº 7, 2010.

SILVA, Flávio L. P. *Melodrama, folhetim e telenovela*. Facom, nº 15, 2º, 2005.

Periódicos

Revistas

GALVÃO, Gilberto. *Telenovela: no ar, mais um campeão de audiência.*

Criação, SP, 10/1995, N.º 8, Ano 1, p. 8-11.

VALLADARES, Ricardo. *Histórias reais na televisão*, *Veja*, SP, p.130-131, 21/05/1997, ed. 1496.

Jornais

ABREU, Gilberto. *Autor e diretor consideram novela a melhor parceria*. *Folha de São Paulo*, SP, 22/10/1995, TV. Folha.

ABREU ressuscita Felipe Barreto. *Folha de São Paulo*, SP, 24/10/1995, TV Folha.

LEE, Anna. *Gilberto Braga faz trama ingênua*. *Folha de São Paulo*, SP, 07/03/1999.

O BALANÇO da década. *Folha de São Paulo*, SP, 30/12/2010.

ANO DE CONQUISTAS históricas. *Diário de S.Paulo*, SP, 30/12/2010.

ANEXOS

Motivações de vilania nas telenovelas

Foram percebidas 7 motivações da vilania nos personagens vilões em 48 telenovelas analisadas a partir de 1964 a 2008. De 1964 a 1970 a vilania não se apresenta caracterizada com intensidade no conjunto dos personagens. Por volta dos anos de 1980 que os vilões destacam-se por apresentar características específicas em suas ações e motivações. (Ver Gráfico e Tabela 1 – Os vilões e suas narrativas de 1964 a 2008).

Gráfico 1: Motivações de Vilania

Motivações de Vilania	%	Décadas
Ambição	1%	80/90
Inveja	3%	80/08
Psicopatia	6%	80/90/08
Vingança	10%	80/90/08
Poder e Dinheiro	22%	80/90/08
Relacionamento Afetivo	25%	80/90/08
Ascensão e Status Social	33%	80/90/08

Tabela 1: Motivações de Vilania

Conforme o gráfico e a tabela (1), percebemos que algumas motivações se repetem em todas as décadas entre os anos de, 1980 a 2008. Na década de 1980 havia telenovela em que o vilão não se apresentava por um tipo de motivação específica. Nessa fase algumas narrativas de telenovelas apresentaram um *misto* das motivações. Sendo assim, não foi percebido nessas narrativas um tipo específico de caracterização de motivação, como por exemplo: a inveja, a ambição, a psicopatia, etc.

No período de 1980 a 2008, as telenovelas trouxeram além do *misto* outras caracterizações de motivações para o personagem vilão. Começa-se, portanto, a surgir narrativas televisivas com marcas de motivações mais bem definidas. Constatou-se no primeiro levantamento de dados a motivação, *ambição*.

As tramas teledramatúrgicas traziam na constituição e construção do personagem vilão elementos psicológicos da motivação que era movida pela ambição em suas ações na busca do objeto de desejo. A *ambição* no início dos anos de 1980 corresponde a 1%. A *inveja* do vilão é narrada na telenovela quando o vilão traz conflito ao personagem principal ou aos auxiliares, ela aparece com 3%. A *psicopatia* da dualidade da personalidade do vilão surge no seu processo de desenvolvimento para alcançar seus ideais, que corresponde a 6%.

A *vingança* em busca de destruir qualquer personagem, principal ou auxiliar, que esteja no percurso narrativo do vilão corresponde a 10%. Em busca de *poder e dinheiro* o vilão é capaz de cometer as maiores atrocidades tais como, matar, roubar, usar de má conduta, falsa identidade, etc., corresponde a 22%.

O *relacionamento afetivo* é a busca de uma necessidade de estima, do carinho, do afeto, do desejo, etc., o romantismo nas narrativas de telenovelas corresponde a 25%. Por fim, a *ascensão* e o *status social* é o que mais motiva o vilão nas telenovelas analisadas entre, 1980 a 2008, essa motivação passa a ser mais caracterizada a partir do ano de 2000, que corresponde a 33%. Seriam estas as marcas do comportamento social e dos valores de nossa época?

A proposta do roteiro que segue foi avaliar, levando em consideração o conteúdo narrado, o desenvolvimento do percurso do personagem vilão e suas motivações de vilania nas obras de telenovela. O processo histórico escolhido se deu a partir de 1964 até 2008. O roteiro de pesquisa nos auxiliou para compreender a especificidade de cada personagem vilão em suas respectivas obras, como por exemplo, época, narrativa, os elementos de constituição, de identificação, de semelhanças, etc.

Os vilões e suas narrativas de 1964 a 2008

Vilã: Anita

Atriz: Flora Geni

Telenovela: *A outra face de Anita*

Ano: 1964

Autora: Ivani Ribeiro

Narrativa: o percurso da personagem tinha como objeto de desejo causar conflitos em uma família tradicional por meio de chantagens.

Vilã: Tereza

Atriz: Geórgia Gomide

Telenovela: *Tereza*

Autor: Walter George Durst

Ano: 1965

Narrativa: a conduta dessa personagem era imbuída de maldades e ambição. Traços característicos de bondade e timidez eram percebidos em suas ações. Utilizava-se de mentiras e conjunções para conseguir ascensão social.

Vilã: Malu

Atriz: Regina Duarte

Telenovela: *A deusa vencida*:

Autora: Ivani Ribeiro

Ano: 1965

Narrativa: a construção dessa personagem no início da trama foi constituída por elementos que denotavam boa conduta. No decorrer da trama a personagem ganha elementos na esfera da ética de mau caráter e, a partir de então, começa a mudar suas atitudes e sentimentos. O seu objeto de desejo era trazer conflitos para outras personagens com quem tinha ligação. Infernizava-as escrevendo-lhes cartas anônimas.

Vilã: Walquiria

Atriz: Karin Rodrigues

Telenovela: *Anjo marcado*

Autora: Ivani Ribeiro

Ano: 1966

Narrativa: a ação do conflito ocorre no dia do casamento. A noiva Walquiria desaparece e faz um planejamento para extorquir dinheiro do marido milionário.

Vilão: Conde Fernando Racozy

Ator: André Villon

Telenovela: *O Rei dos ciganos*

Autor: Moyses Weltman

Ano: 1966/67

Narrativa: era constituída por uma série de elementos elaborados para impedir o amor que existia entre um cigano e uma nobre.

Vilã: Marisa

Atriz: Lourdes Rocha

Telenovela: *Redenção*

Autor: Raimundo Lopes

Ano: 1966/68

Narrativa: o desenvolvimento dessa personagem estava na esfera do sentimento de ciúmes que sentia de Ângela (Miriam Mehler), por ela ter se casado com Fernando (Francisco Cuoco).

Vilã: Dona Virginia

Atriz: Dina Lisboa

Telenovela: *Nino, o italianinho*.

Autor: Geraldo Vietri

Ano: 1969/70

Narrativa: personagem audaciosa, granfina e ambiciosa tinha como elemento principal de desejo afastar uma garota que tenta se aproximar do seu filho.

Vilão: Pedro Barros

Ator: Gilberto Martinho

Telenovela: *Irmãos coragem*

Ano: 1970

Autora: Janete Clair

Narrativa: a constituição deste personagem tinha como principal conduta ser prepotente e acreditava ser o dono de Coroadó, povoado humilde às margens do garimpo de diamante. O seu objeto de desejo era crer que podia fazer o que bem entendesse com autoridade e autonomia para dominar os personagens do povoado. Isso ocorreu até ele encontrar a família Coragem, que trazia consigo a conduta, a ética e a moral, lutar pelos latifundiários e garimpeiros. A ação da família Coragem foi liderada pelo protagonista da narrativa, João (Tarcísio Meira), o mais velho dos três filhos de Sinhana (Zilka Salaberry). João se tornou opositor de Pedro Barros porque ele havia achado uma grande pedra de diamante. Pedro Barros, personagem inescrupuloso e explorador, percebe seu poder ser ameaçado porque o diamante poderia trazer mudança para a vida do pacato povoado de Coroadó. O conflito maior entre os dois se deu quando João conhece Lara (Glória Menezes) e se apaixona por ela, que era filha do coronel. O encontro de Lara e João ocorreu no percurso narrativo por uma causa e consequência de uma situação inesperada, espontânea. O encontro dos personagens fez a narrativa criar nova expectativa, passando de ser um simples relato de acontecimentos a um valor ficcional maior. O conflito causado pelo amor dos dois trouxe intrigas e desavenças entre o autoritário Pedro Barros e o garimpeiro João Coragem. Pedro Barros, ajudado pelo personagem auxiliar e fiel Juca Cipó (Emiliano Queiroz), tenta acabar com a vida de João. Elementos de ação e lutas foram vivenciados pelos personagens no povoado, que se transformou em um campo de conflito, onde não havia lei nem limites, prevalecia somente a lei dos homens autoritários.

Vilão: Otto Von Muller

Ator: Jardel Filho

Telenovela: *O Homem que deve morrer*.

Autora: Janete Clair

Ano: 1971/72

Narrativa: um vilão no estilo “nazista”. Ele misturava elementos da esfera da psicopatia e da ética.

Vilã: Fernanda

Atriz: Dina Sfat

Telenovela: *Selva de pedra*

Ano: 1972

Autora: Janete Clair

Narrativa: empresária do estaleiro onde trabalhava Cristiano (Francisco Cuoco). É desprezada por ele, que se aproximou dela apenas para conseguir o seu objeto de desejo, ascensão social e poder. O percurso narrativo e o processo de transformação da personagem aconteceram ao longo da trama. Ela tinha elementos da esfera da esquizofrenia e da esfera da ética e da moral. O objeto de desejo principal era ter Cristiano ao seu lado. Cristiano estava completamente apaixonado por Simone, a artista plástica e personagem principal da narrativa. Fernanda alia-se a Miro (Carlos Vereza), um vilão, ambos têm elementos semelhantes de vingança e ambição, elaboram um plano para matar Simone, com isso, deixaria o percurso livre para que Cristiano pudesse se casar com Fernanda. Elementos da esfera do sentimento da inveja marcaram as ações de Fernanda. A personagem num surto de esquizofrenia moderada sequestra Simone e a prende em uma casa, onde passou a maltratá-la.

Vilão: Leôncio

Ator: Rubens de Falco

Telenovela: *Escrava Isaura*

Ano: 1976

Autor: Gilberto Braga - inspirado no romance de Bernardo Guimarães

Narrativa: a constituição deste personagem teve início em uma fazenda da qual era herdeiro. A personagem central da narrativa, Isaura (Lucélia Santos), escrava branca, fora criada e educada pelos seus pais. Ele se encantou com a beleza da jovem e decidiu satisfazer sua obstinação e desejos, sem perceber que ela não nutria nenhum interesse nem sentimento de amor. Ele ignorava os sentimentos de Isaura e, por isso, causou-lhe dor e sofrimento. Leôncio era movido mais por sensações do que por sentimentos. Elementos da esfera da falta de ética, conduta e mau caráter marcaram seu percurso. O objeto de desejo era ter o amor da escrava. A construção e o desenvolvimento da narrativa do personagem se deram gradativamente, formando sistema de signos fechados. Na composição do personagem havia coerência interna motivada pelas ações e atitudes. Existia no percurso do personagem a criação da expectativa em relação aos seus atos e, também, com os personagens centrais e auxiliares. A transformação do personagem sucedia numa série de seqüências causando conflito aos demais personagens com intuito de obter o poder para manter o controle da situação com os quais estavam envolvidos os personagens, os escravos e a população do povoado. Em outras palavras, transgredia regras e normas em relação aos personagens: empregados subalternos, senhores de engenho, comerciantes, etc. Ordenava aos capatazes que batessem nos escravos chicoteando-os até a morte.

Vilão: Max

Ator: Ziembinski

Telenovela: *Cavalo de Aço*

Autor: Walter Negrão

Ano: 1973

Narrativa: o personagem era o vilão da trama. O percurso desse personagem foi marcado em função da sua ruptura, um crime de homicídio.

Vilão: Odorico Paraguaçu

Ator: Paulo Gracindo

Telenovela: *O bem amado*

Ano: 1973

Autor: Dias Gomes

Narrativa: prefeito da cidade de Sucupira. O objeto de desejo do personagem ficou caracterizado por sua obsessão em inaugurar o único cemitério da cidade, construído como a principal promessa de sua campanha para prefeito. A constituição de composição de Odorico estava nas ações em agir por elementos da esfera da antiética. O percurso de transformação ocorria na imposição e transgressão das leis e normas. Em função dos seus interesses, não agia pelos sentimentos e sim por sensações para conseguir seus intentos. Elementos da esfera do ódio e do mau caráter marcaram o personagem. Variações entre vilania e comicidade estavam presentes em algumas situações do percurso narrativo.

Vilã: Raquel

Atriz: Eva Wilma

Telenovela: *Mulheres de areia*

Autor: Ivani Ribeiro

Ano: 1974

Narrativa: ambiciosa e maldosa, totalmente diferente de sua irmã gêmea. Ela tinha como objeto de desejo alcançar posição social e fortuna casando-se com um homem rico.

Vilã: Nice

Atriz: Suzana Vieira

Telenovela: *Anjo mau*

Ano: 1976

Autor: Cassiano Gabus Mendes

Narrativa: a personagem, caracterizada como moça pobre, não media esforços em suas ações em função de seus interesses. Filha adotiva de uma família humilde, não se conformava em trabalhar como operária e balconista, sendo sempre despedida por displicência. A personagem auxiliar Alzira (Vanda Lacerda), mãe adotiva de Nice, foi constituída como sendo uma mulher dura, sofrida, trabalhadora, e a única que não se deixou envolver com o não parecer das suas atitudes e a falsa meiguice da filha. O percurso narrativo de Nice em busca do objeto de desejo ocorre quando a personagem emprega-se em uma família de classe social média alta como babá de Téo, filho do personagem, Stella (Pepita Rodrigues, uma das protagonistas da trama) na mansão dos Medeiros, onde trabalhava seu pai, Augusto (José Lewgoy). Um dos seus objetos de desejo era a paixão que nutria por Rodrigo (José Wilker), o filho mais velho da família, irmão de sua patroa Stella (Pepita Rodrigues). Elementos na esfera da antiética e do mau caráter marcavam suas características. Motivada pela ambição e o desejo de conseguir seus objetivos, planejava ações no sentido de trazer conflitos para os personagens que diretamente viessem causar ruptura aos seus planos maquiavélicos. Essas ações eram sempre planejadas porque havia como princípio desestabilizar o núcleo dos Medeiros com o que desejava conseguir status social, dinheiro e poder. O processo de transformação ocorreu numa sequência linear durante a narrativa. Havia na personagem Nice estereótipos de cara de “anjo” e atitudes nada corretas.

Vilã: Rosália

Atriz: Nívea Maria

Telenovela: *Dona xepa*

Autor: Gilberto Braga

Ano: 1977

Narrativa: as ações dessa personagem aconteciam na esfera da ambição e da vingança. Desprezava a mãe, uma humilde feirante.

Vilã: Yolanda Pratini

Atriz: Joana Fomm

Telenovela: *Dancin'days*

Autor: Gilberto Braga

Ano: 1978/79

Narrativa: a constituição dessa personagem era em ser colunável perante a sociedade. Utilizava-se de diversas ações de causas para impedir o relacionamento entre sua sobrinha, criada por ela como sua filha, e a mãe, uma ex-presidiária.

Vilão: César Reis

Ator: Carlos Zara

Telenovela: *Pai herói*

Autora: Janete Clair

Ano: 1979

Narrativa: a construção e transformação da trajetória desse personagem foram marcadas por elementos na esfera ética e do mau caráter.

Vilão: Ambrósio

Ator: José Lewgoy

Telenovela: *Feijão maravilha*

Ano: 1979

Autor: Bráulio Pedroso

Narrativa: as ações do processo de construção deste personagem aconteceram por ele agir com elementos da esfera do mau caráter e da falta de ética. Fazia parte de uma quadrilha de contrabandistas. Utilizando-se de elementos de vilania, as ações sequenciais visavam elaborar planos malévolos para atingir seus objetivos. O objeto do seu desejo era ter posição social e dinheiro. O percurso narrativo do personagem surgiu em uma trama paralela, sempre acompanhado da loura Marilyn Meyer (Clarice Piovesan). Ele escondia em segredo sua ligação com o misterioso personagem central, o Sombra. Ou seja, ele trabalhava para o Sombra como informante.

Vilã: Carolina

Atriz: Lucélia Santos

Telenovela: *Guerra dos sexos*.

Autor: Silvio de Abreu

Ano: 1983/84

Narrativa: o objeto de desejo dessa personagem era ter poder e status social. A narrativa na qual estava inserida trazia conflitos de discórdia entre machistas e feministas. Elementos na esfera das atitudes e ações planejadas marcavam seus percursos de ações.

Vilã: Tereza

Atriz: Glória Menezes

Telenovela: *Corpo a corpo*.

Autor: Gilberto Braga

Ano: 1984/85

Narrativa: a personagem era inescrupulosa para atingir objetivos e ideais. O objeto de seu desejo foi a vingança porque queria destruir um homem que a desprezara no passado.

Vilão: Sinhozinho Malta

Ator: Lima Duarte

Telenovela: *Roque santeiro*

Autor: Dias Gomes, escrita por Dias Gomes e Aguinaldo Silva

Ano: 1985/86

Narrativa: o personagem era sempre submetido a uma prova. Queria provar para todos da cidade uma mentira em torno da criação de um mito, Roque Santeiro. O objeto de desejo dele era ser amante da suposta viúva do homem que foi transformado em santo.

Vilã: Andréia

Atriz: Natália do Vale

Telenovela: *Cambalacho*

Autor: Silvio de Abreu

Ano: 1986

Narrativa: o percurso de ação dessa personagem foi em conduzir suas ações para matar o marido e ficar com toda a herança.

Vilão: Mário Liberato

Ator: Cecil Thiré

Telenovela: *Roda de fogo*

Ano: 1986/87

Autor: Lauro César Muniz

Narrativa: advogado agia em ações ilícitas. A constituição deste personagem foi marcado pelo processo de transformação que ocorreu durante a narrativa. Atuava em diferentes espaços nas tramas paralelas. As ações eram planejadas em busca de obter o objeto de desejo, poder e posição social. Na esfera do comportamento utilizava elementos nada convencionais, falta de ética e de mau caráter. Esteve envolvido em diversos homicídios em série. Agia sempre de sensações e não entendia os valores dos sentimentos. Elementos na esfera do poder e da ambição estavam presentes para conseguir seu intento.

Vilão: Argemiro

Ator: Carlos Augusto Strazzer

Telenovela: *Mandala*

Autor: Dias Gomes

Ano: 1987/88

Narrativa: foi um bruxo na trama do mito de Édipo adaptada para o clima do Rio de Janeiro do século XX. Argemiro, um paranormal que, ao jogar búzios, chega à conclusão de que a criança, no futuro, o matará e terá um romance com a própria mãe.

Vilã: Odete Roitman e Maria de Fátima

Atrizes: Beatriz Segall e Glória Pires

Telenovela: *Vale tudo*

Ano: Gilberto Braga

Autor: 1988

Narrativa: Odete Roitman presidenta do grupo empresarial de aviação, TCA. O processo narrativo do perfil desta personagem durante toda a narrativa era em ser maquiavélica,

transgressora, autoritária, ríspida, etc. Para atingir seus ideais e objetivos foi capaz de utilizar artifícios anticonvencionais em que a moral e a ética foram completamente desrespeitadas. A origem da conduta tinha coerência com a organização de sua trajetória. As ações de percurso e conduta estavam sempre presentes desde o início da primeira aparição da personagem. No decorrer dos percursos narrativos outros elementos de conduta foram surgindo de ordem gradual. As linguagens utilizadas por esta personagem como postura, os gestos, a maneira de se vestir, o olhar e as vestimentas traduziam em significados a maneira hostil e severa ao lidar com as personagens que tinham ligação diretamente com ela. Autoritária não calculava esforços para que todos ficassem sob suas ordens. Havia elementos de arrogância e desprezo por parte dela em relação aos personagens auxiliares inferiores. Ela simplesmente odiava o lugar social, o Brasil da qual fazia parte, tudo era desprezível. Na trajetória da personagem não foi registrado nenhum homicídio durante o seu percurso narrativo. As marcas deixadas por Odete ficaram na esfera do comportamento e na falta da ética.

Narrativa: a personagem Fátima foi bem elaborada porque teve uma trajetória gradativa de ascensão profissional e pessoal. Ambiciosa, visava somente status social, poder e dinheiro eram seus objetivos centrais. Filha de Raquel Accioli (Regina Duarte), no percurso narrativo deixou marcas por ter traído a própria mãe, várias vezes, para alcançar o seu objeto de desejo. Era capaz de cometer qualquer artimanha para alcançar seus objetivos. Utilizava elementos de vilania para destruir personagens que alterassem seu rumo narrativo. Casou-se com o herdeiro dos Roitmans, Afonso (Cássio Gabus Mendes) enquanto era amante de César (Carlos Alberto Riccelli), personagem vilão secundário auxiliar que pertencia ao mesmo espaço, tornou-se seu parceiro fiel para atingir seus ideais. O desenrolar e transformação desta personagem aconteceram na narrativa de forma gradual. O processo de transformação de perfil e conduta levou-a a descobrir novas linguagens. Novos elementos a designaram para outros núcleos, mas sem mudar o foco de desejo: obter status social, poder e dinheiro. Casou-se novamente com uma personagem auxiliar milionária e foi morar no exterior com o amante César.

Vilã: Perpétua

Atriz: Joana Fomm

Telenovela: *Tieta*

Ano: 1989

Autor: Aguinaldo Silva

Narrativa: o objeto de desejo desta personagem foi motivada por elementos na esfera da inveja e ciúme que sentia pela irmã, Tieta, personagem central da narrativa. O percurso gerativo estava no comportamento e no discurso nada católico, apesar de beata e conservadora de costumes. Um dos conflitos e expectativa da personagem era o que ela guardava no armário, uma misteriosa caixa branca. A constituição e o percurso da personagem aconteceram desde o início da narrativa. No decorrer da trama elementos de conduta de antiética foram ficando mais marcantes. As vilanias cometidas muitas vezes se voltavam contra ela, quando seus planejamentos e objeto de ação não eram concretizados.

Vilão: Renato

Ator: Daniel Filho

Telenovela: *Rainha da sucata*

Autor: Silvio de Abreu

Ano: 1990

Narrativa: o percurso narrativo e de transformação desse personagem foi constituído por comportamento de má conduta, falta de ética e moral. Um administrador que levou à falência os negócios da bem sucedida comerciante de automóveis, Maria do Carmo (Regina Duarte), e proprietária de uma casa de espetáculos no alto de um edifício da Avenida Paulista.

Vilã: Laurinha Figueiroa
Atriz: Glória Menezes
Telenovela: *Rainha da sucata*
Ano: 1990
Autor: Silvio de Abreu

Narrativa: o processo de constituição desta personagem era a motivação pessoal em perseguir a personagem central da narrativa Maria do Carmo (Regina Duarte), a Rainha da Sucata, que fez fortuna vendendo sucatas. Laurinha tinha uma paixão pelo enteado Edu (Tony Ramos). No decorrer da narrativa a personagem perde todos os bens e passa a viver de aparências na sociedade paulistana. O percurso de construção da personagem tinha como objetivo vingar-se da personagem central porque ela estava tendo um romance com Edu. Laurinha passa a utilizar em suas ações elementos de vilania até conseguir novamente a posição social. Elementos de má conduta foram se tornando gradativamente perceptíveis e marcantes durante o processo de transformação da personagem na narrativa. A esfera da maldade ficou caracterizada no final dos últimos capítulos da trama. O maior propósito dessa transformação foi incriminar Maria do Carmo, o objeto de desejo e vingança. Por isso, na tentativa de culpar a empresária, ela se joga do alto de um prédio e morre.

Vilão: Felipe Barreto
Ator: Antonio Fagundes
Telenovela: *O dono do mundo*
Ano: 1991
Autor: Gilberto Braga

Narrativa: cirurgião plástico e o protagonista central da narrativa. Elementos na esfera da falta ética marcaram seu perfil prepotente, agia contra todos os personagens transgredindo regras por ter uma posição social privilegiada. O processo de transformação de conduta da sua vilania ocorreu através das linguagens: a maneira de se comportar, dos diálogos, nos gestos de arrogância perante outros personagens de pouca relevância nas tramas paralelas, etc. Noutro espaço social, nos grupos de amigos, praticava conduta de ética e era admirado por todos por ser um grande cirurgião renomado. Um dos objetos de desejos de Felipe Barreto era tirar a virgindade de Márcia (Malu Mader), noiva de seu empregado Walter (Tadeu Aguiar) que o havia convidado para ser padrinho de casamento. A constituição e transformação de Felipe foram se formando gradativamente ao longo da narrativa demonstrando ser uma personagem de atitudes e personalidades duplas. Em outros momentos, apresentava elementos na ordem do ódio, vingança, etc. O poder e a certeza em atingir seus ideais marcavam gradativamente suas ações de personalidade no percurso narrativo.

Vilão: Candido Alegria
Ator: Armando Bógus
Telenovela: *Pedra sobre pedra*
Autor: Aguinaldo Silva
Ano: 1992

Narrativa: o objeto de desejo desse personagem era conseguir poder, dinheiro e amor da mulher que ele desejava. Conquistou fortuna de forma ilícita. No decorrer da narrativa não consegue o que tanto almejava: o amor desejado. Suas ações eram promover conflitos e intrigas para impedir que a mulher amada fosse feliz ao lado de outro homem.

Vilão: Sergio Santarém
Ator: Marcos Paulo
Telenovela: *Despedida de solteiro*

Autor: Walter Negrão

Ano: 1993

Narrativa: personagem de caráter duvidoso e maquiavélico da fictícia cidade de Remanso. O objeto de desejo dos seus planos foi manter o casamento com uma cobiçada jovem da pequena cidade.

Vilão: Vidal

Ator: Carlos Vereza

Telenovela: *De corpo e alma*

Autora: Glória Perez

Ano: 1992/93

Narrativa: o personagem vivia um drama porque não possuía elementos de beleza e juventude para concretizar o destino que sonhou para si.

Vilões: Major Bentes, Salustiana, Cassy Jones, Demóstenes

Atores: Lima Duarte, Joana Fomm, Marcos Winter e José Wilker

Telenovela: *Fera ferida*.

Autor: Aguinaldo Silva

Ano: 1993

Narrativa: as ações dos personagens ocorriam na pequena cidade de Tubiacanga. As transformações e constituições desses personagens eram marcadas por representações que estavam na esfera dos fatos e acontecimentos do mundo real. Os personagens tinham elementos de anti-herói e de antagonistas. Eles representavam os políticos do Brasil da época.

Vilã: Raquel

Atriz: Glória Pires

Telenovela: *Mulheres de areia*

Ano: 1993

Autor: Ivani Ribeiro

Narrativa: o desenvolvimento do percurso desta personagem estava em atuar sem limites por meio da ambição para atingir seus ideais. Elementos na esfera do mau caráter e a determinação marcavam suas ações. Ruth era irmã gêmea de Raquel que tinha personalidade oposta. Raquel e Ruth se conflitavam em busca do amor de Marcos Assunção (Guilherme Fontes). A constituição de Raquel estava na esfera da maldade e da falta de conduta. Foi capaz de aprontar as maiores atrocidades contra a própria irmã e contra todos os personagens principais e auxiliares que surgissem no percurso dificultando o seu objeto de desejo. As situações criadas pelos conflitos eram contra a irmã Ruth, a grande motivação. Raquel tinha como desejo e objetivo central adquirir os bens da família Assunção.

Vilã: Filomena

Atriz: Aracy Balabanian

Telenovela: *A próxima vítima*

Ano: 1995

Autor: Silvio de Abreu

Narrativa: autoritária e “responsável” pela família Ferreto. A presença e influência que ela exercia na família foi em ser matriarca, embora não o fosse. Filomena cuidava dos negócios da família com “mãos de ferro” e trazia as irmãs Francesca (Tereza Rachel), Carmela (Yoná Magalhães), Romana (Rosamaria Murtinho) e o marido Eliseo (Gianfrancesco Guarnieri), sempre mandando e impondo seus valores e conceitos. Elementos na esfera ética e do mau caráter marcaram suas características. O percurso narrativo desta personagem tinha como objeto de desejo o poder e o lucro financeiro. Todas as suas ações foram planejadas e

esquematzadas no sentido de gerar a criação de conflitos com os personagens principais e auxiliares.

Vilã: Violante

Atriz: Drica Moraes

Telenovela: *Xica da silva*

Ano: 1996/97

Autor: Adamo Angel (pseudônimo usado por Walcyr Carrasco)

Narrativa: foi ex noiva do contratador João Fernandes (Victor Wagner) e antiga proprietária da escrava Xica da Silva (Taís Araújo). Ela não se conformava com a ascensão social de Xica por ser negra e, também, pelo poder de manipulação e sedução que ela mantinha junto aos personagens auxiliares, parciais, específicos e principais. Uma das personagens protagonista principal era o contratador. O percurso gerativo de vilania da personagem apresentava elementos marcantes de ações movidas pela paixão obsessiva pelo contratador. As ações de Violante foram motivadas pela inveja que sentia de Xica. Os traços que designava a vilã estavam na esfera da antiética e da amoral. A constituição de operacionalização dos seus planos trouxe conflitos na relação entre Xica e o contratador. Violante sofre transformação gradativa ao longo do seu percurso narrativo. Elementos na esfera dos sentimentos como ódio, inveja, vingança, etc. foram marcantes. O objeto de desejo era vingar-se dos personagens protagonistas, Xica da Silva e João Fernandes.

Vilã: Maria Altiua Pedreira de Mendonça e Albuquerque

Atriz: Eva Wilma

Telenovela: *A indomada*

Ano: 1997

Autor: Aguinaldo Silva

Narrativa: um dos seus objetivos era trazer conflitos para a vida de alguns personagens da narrativa. O processo de construção da personagem Maria Altiua Pedreira de Mendonça e Albuquerque, foi constituído de uma maneira divertidíssima gradualmente na narrativa. Elementos da esfera da esquizofrenia deixaram marcas no perfil como o cinismo, mesquinhez, avareza e crueldade como características favoráveis. Na transformação da personagem havia outros elementos da esfera do riso e da cumplicidade, odiada por algumas personagens e amada por outras, ou melhor, a maldade se tornou uma diversão perversa. Elementos de conduta de bom e mau estavam presentes. O objeto de desejo era a ascensão social, o dinheiro e trazer conflitos para os personagens centrais e auxiliares que estivessem no seu percurso narrativo.

Vilã: Ângela Vidal

Atriz: Claudia Raia

Telenovela: *Torre de Babel*

Ano: 1998

Autor: Silvio de Abreu

Narrativa: uma das personagens principais da narrativa. No início da trama havia ações de atos de heroína. Executiva de sucesso trabalhava na empresa de César Toledo (Tarcisio Meira). Ela era motivada por uma paixão obsessiva pelo filho de César Toledo, Henrique (Edson Celulari), que era o seu melhor amigo. O percurso e a transformação da personagem aconteceram durante o desenrolar da narrativa numa sequência gradativa. Foi uma amiga familiar dedicada e fiel companheira do Grupo de César Toledo. Na esfera das atitudes, foram percebidos conduta antiética de mau caráter, sentimento de vingança e ódio por não ser correspondida por Henrique. Elementos de psicopatia descreviam sua personalidade. Estava muitas vezes no limite em perder a sanidade mental. Aos poucos, surgiram elementos

diferentes na organização da sua trajetória narrativa e, a partir de então, inicia-se um processo de vingança na qual se torna uma homicida em série sem qualquer escrúpulo ou sentimento de culpa. O desenrolar do percurso da personagem foi marcado por comemorações ao atingir seu objeto de desejo: amor, poder e dinheiro.

Vilã: Maria Regina

Atriz: Leticia Spiller

Telenovela: *Suave veneno*

Ano: 1999

Autor: Aguinaldo Silva

Narrativa: o percurso da personagem tinha como objeto de desejo o poder e o dinheiro. Herdeira da empresa de mármore do personagem do pai, Waldomiro Cerqueira (José Wilker). Ela não se conformava com a troca e com a decisão do pai de desfazer o casamento de muitos anos com a mãe (Irene Ravache). Waldomiro se apaixona pela personagem principal da narrativa, Inês (Glória Pires), moça simples que ele atropelou e levou para sua residência. A personagem de Maria Regina, a partir de então, inicia um processo de transformação de forma gradual de conduta para poder tomar o lugar de Waldomiro na presidência da Marmoreal. Elementos da esfera da falta de ética e do mau caráter estavam no percurso de suas ações. O conflito maior ocorreu quando Inês desaparece levando uma grande quantia em diamantes. A manipulação e planejamento dessas ações ficaram por conta da personagem auxiliar Clarice (Patrícia França), filha bastarda que o empresário desconhecia.

Vilão: Dom Jerônimo da Taveira

Ator: Tarcísio Meira

Telenovela: *A muralha* (minissérie)

Ano: 2000

Autor: Maria Adelaide Amaral - inspirada em romance de Dinah Silveira de Queiroz

Narrativa: a constituição deste personagem foi em ser dissimulado por fingir ser um representante legítimo da religiosidade carola, na verdade era cruel, pervertido e sem escrúpulos. O personagem tinha como função o comércio onde transmitia uma imagem de obediência diante das autoridades e dizia ser um humilde servo temente a Deus. Todas as suas ações indicavam para um único objetivo, manter a personagem auxiliar Ana (Leticia Sabatella) presa em sua casa, onde a torturava e molestava. A caracterização da aparência repulsiva foi uma das características marcantes no desenvolvimento do percurso. As ações de transformação aconteceram gradualmente e em sequência na narrativa. Na esfera da ética e do mau caráter agia em função de prejudicar e trazer conflitos para outros personagens centrais e auxiliares. No seu percurso gerativo criava conflitos com os personagens indígenas e vivia aterrorizando os personagens cristãos-novos que não compareciam à missa ou às procissões. Outro objeto de seu desejo era estar sempre à procura de alguma heresia. Diariamente vivia escrevendo cartas para o Santo Ofício.

Vilã: Alicinha

Atriz: Cristiana Oliveira

Telenovela: *O clone*

Ano: 2001

Autor: Glória Perez

Narrativa: o percurso e de transformação de Alicinha ocorreu de forma gradual e em sequência. Elementos característicos como: calma, prestatividade, ingenuidade, indefesa e outros signos fechados. Trabalhava na clínica de reprodução da personagem Albieri (Juca de Oliveira). A personagem sofre um processo de transformação da conduta ao trabalhar na clínica porque visava trazer conflito e discórdia para os personagens. Havia confluências de coerência nas ações. O objeto de desejo era conseguir dinheiro, status social e poder. No seu

percurso existiam elementos internos de coerência e motivação nas atitudes para seduzir personagens, esposos e namorados alheios. Agia na esfera do mau caráter e da falta de ética. Manipulou e chantageou diversos personagens que tinham percursos constitutivos de moral e ética.

Vilão: Félix Guerrero

Ator: Antonio Fagundes

Telenovela: *Porto dos Milagres*

Ano: 2001

Autor: Aguinaldo Silva

Narrativa: o percurso de construção do personagem foi marcado desde o início da narrativa por atitudes e desvio de conduta. Ele roubou o próprio irmão vendendo as terras que o pai havia deixado para eles. Mata o irmão e assume, no lugar dele, a prefeitura na cidade em que moravam. Inteligente, manipulador e um poder de sedução que demonstrava ser um sujeito ideal em suas ações e atitudes. Fazia sucesso com as personagens do sexo feminino da pequena cidade de *Porto dos Milagres*. Agindo na esfera da ética e do mau caráter foi capaz de trazer causas que desencadearam o seu favorecimento para a obtenção do objeto de desejo. Sua ação no percurso gerativo incluía elementos de ética em não se envolver diretamente na realização dos conflitos ilícitos. Ele fazia somente o planejamento criando expectativa de mudança quando seu intento era proporcionar o conflito, mas não executava. Havia elementos de valores na ordem da falsidade, do segredo e da mentira, agia sempre em conjunto com outros personagens auxiliares, etc. Nos casos em que envolvia modos de violência optava pelo individualismo, que era raro.

Vilã: Laura Prudente da Costa,

Vilão: Renato Mendes

Ator: Fábio Assunção

Atriz: Claudia Abreu

Telenovela: *Celebridade*

Ano: 2003

Autor: Gilberto Braga, Leonor Bassères e Ricardo Linhares

Narrativa: o percurso gerativo narrativo da personagem Laura e do objeto de desejo desenvolveu a partir de um trauma de infância por ter presenciado sua mãe ser humilhada injustamente. Ela passa a ter elementos de vingança e inveja em todos os seus pensamentos e ações. No percurso as situações foram sempre motivadas por planos de conflitos para levar a personagem principal da narrativa Maria Clara Diniz (Malu Mader) à ruína. A transformação da personagem não estava somente nas ações em ser arrivista, não queria apenas tomar tudo da outra, mas ser uma nova Maria Clara Diniz. Um dos conflitos e a razão do ódio é que Laura era a filha da verdadeira musa da canção que fez da personagem Maria Clara Diniz uma mulher rica e famosa, enquanto ela e a mãe estavam em outro espaço, uma vida bastante modesta e simples. Maria Clara acreditava que a música *Musa de verão* fora composta por seu ex-noivo Wagner em sua homenagem, mas não era verdade.

Na tentativa de destruir a personagem Maria Clara Diniz, Laura, ajudada pelo personagem auxiliar Marcos, seu amante e cúmplice, começam a trabalhar na empresa produtora de shows de Maria Clara Diniz, respectivamente, como assistente e motorista. Numa sequência gradual de constituição e transformação a personagem Laura adquire habilidades necessárias para execução de suas ações e aos poucos se torna amiga íntima participando ativamente do cotidiano de Maria Clara Diniz.

Renato Mendes: o processo de constituição do personagem estava na esfera da falta de ética e da moral. Sofre gradualmente transformações de conduta, deixando marcas de vilania ao se confrontar com a protagonista principal. O desenvolvimento do percurso do objeto de desejo

estava em conseguir dinheiro e poder. Para conseguir seus objetivos, o personagem sofre transformações na esfera da vingança para eliminar personagens que viessem atrapalhar suas ações.

Vilã: Bia Falcão

Atriz: Fernanda Montenegro

Telenovela: *Belíssima*

Ano: 2005

Autor: Silvio de Abreu

Narrativa: o processo de construção desta personagem foi marcado no decorrer da narrativa gradativamente com elementos bem elaborados que envolviam a esfera da conduta e de atitudes quando ela pretendia realizar seus conflitos. Suas ações em busca do objeto de desejo foram percebidas numa sequência em que havia coerência interna. A partir dessa coerência, a personagem sofre transformações de caráter e de conduta em algumas sequências. Elementos na esfera da falta da ética e do mau caráter foram percebidos. Seu propósito na narrativa era tentar solucionar o conflito por meio do seu poder de persuasão e intimidação para pressionar Julia Assumpção a se tornar uma modelo de sucesso como foi a mãe, modelo de renome internacional. Para auxiliar no seu intento, Bia Falcão contrata um homem para seduzir Júlia. Forjou um acidente de carro porque foi a solução encontrada para não ser acusada pelos homicídios que havia cometido. Essas ações levaram a personagem ao final da narrativa para uma situação de ambigüidade. Ou seja, parecia que era e não parecia ser a criminosa. Em outras palavras, sua trajetória sofreu transformação e a quebra da expectativa deu-se em decorrência de uma mudança ocasionada pelo ritmo na qual estava envolvida. Saiu do país foragida com um personagem auxiliar, Mateus (Cauã Reymond).

Vilã: Nazaré Tedesco

Atriz: Renata Sorrah

Telenovela: *Senhora do destino*

Ano: 2005

Autor: Aguinaldo Silva

Narrativa: a personagem foi constituída como sendo uma prostituta do bordel de Madame Berthe (Tônia Carrero) que deseja se casar com o amante e mudar de vida. Numa primeira sequência das ações do objeto de seu desejo era acreditar que uma gravidez seria a única maneira de separá-lo da esposa e da filha. Elementos de doença na esfera da esterilidade foram inventados para simular uma gravidez e, assim, forçar o personagem de Luís Carlos a assumir a criança. Enfermeira, ao ficar sozinha com Lindalva em seus braços, Nazaré vislumbra a chance de concretizar seu plano e seqüestra a menina. Após chantagear Madame Berthe para que confirme sua história, ela arma uma farsa e finge que deu à luz a criança, sensibilizando o amante, que larga a família para ficar com ela. A luta de Maria do Carmo para reencontrar a filha roubada foi a narrativa principal da telenovela. Ao seqüestrar a criança, quando o marido descobre toda a verdade, matou-o. Para manter o crime em segredo a personagem sofre um processo de transformação de forma gradual no percurso de caráter e, a partir de então, começa a criar planos mirabolantes contra a personagem central Maria do Carmo (Suzana Vieira), a verdadeira mãe da menina que foi sequestrada. Uma das características marcantes da personagem quando se buscava o seu objeto de desejo estava na esfera das ações de perder e de ganhar determinados conflitos que foram idealizados para destruir a personagem central.

Vilão: Natércio

Ator: Daniel Dantas

Telenovela: *Ciranda de pedra*

Ano: 2008

Autor: Alcides Nogueira - inspirado no romance de Lygia Fagundes Telles

Narrativa: o processo de construção e constituição do percurso deste personagem foi marcado como sendo o de opositor central da narrativa. Suas ações incluíam como objeto de desejo criar conflito junto aos personagens centrais e aos personagens auxiliares. Transgredir regras e normas, ser sádico, ter poder e habilidades de manipulador foram os elementos que ele utilizava para alcançar seus ideais. Foi opositor na narrativa, principalmente, da personagem Laura (Ana Paula Arósio), em que aterrorizava a vida da sua mulher com agressividade e violência. Para ajudá-lo no seu percurso gerativo e conseguir o objeto de desejo, o amor de Laura, contava com a personagem opositora auxiliar, a governanta Frau Herta (Ana Beatriz Nogueira).

Passione

Autoria: Silvio de Abreu

Colaboração: Sérgio Marques, Vinicius Vianna, Daniel Ortiz

Direção de núcleo: Denise Saraceni

Direção geral: Carlos Araújo e Luiz Henrique Rios

Direção: Natalia Grimberg, Allan Fiterman e André Câmara

Período de exibição: 17/05/2010 – 14/01/2011

Horário: 21h

Nº de capítulos: 209

Alguns momentos da narrativa e dos personagens

Novela contemporânea ambientada em São Paulo, *Passione* juntou melodrama, comédia e ação policial em uma história cuja trama principal gira em torno de um homem apaixonado, traído pela mulher que ama. As subtramas desenvolvidas na novela também abordam a força da paixão na vida das pessoas.

A história tem como eixo dois personagens: a empresária Bete Gouveia (Fernanda Montenegro) e o italiano Antonio Mattoli, o Totó (Tony Ramos), mãe e filho que desconhecem a existência um do outro.

Bete é uma mulher forte e generosa, que ajudou o marido Eugênio (Mauro Mendonça) a construir o seu império, a Metalúrgica Gouveia, especializada na fabricação de bicicletas. A “Magrela”, bicicleta popular mais vendida no Brasil, é o principal produto da empresa, que também produz a sofisticada “Skinny”, considerada uma das melhores do mundo. Bete e Eugênio são pais de Saulo (Werner Schünemann), Gerson (Marcello Antony) e Melina (Mayana Moura).

Saulo, o filho mais velho, é diretor da metalúrgica, casado com Stela (Maitê Proença) e pai de Danilo (Cauã Reymond), Sinval (Kayky Brito) e Lorena (Tammy Di Calafiori). Ele almeja a presidência da empresa, mas não tem talento para os negócios, além de tomar atitudes intempestivas, movidas pela emoção e pela falta de sensatez. Saulo guarda rancor do pai, que resiste em colocá-lo no novo cargo. Preocupado apenas com sua carreira, não é bom marido, tampouco bom pai, sendo constantemente rude e agressivo com todos, inclusive com sua família.

Gerson, o segundo filho de Bete e Eugênio, nunca se interessou em ocupar uma função de executivo na empresa, tendo se transformado em um campeão de corridas de Stock Car. Por meio da metalúrgica, organiza eventos e campeonatos de ciclismo. O esporte é praticado pelos sobrinhos Danilo e Sinval, que, para dissabor de Saulo, veneram o tio, de quem são muito próximos. Saulo vive criticando Gerson por seu espírito aventureiro e por sua suposta falta de responsabilidade, queixando-se por achar que, embora tenha se dedicado anos a fio à indústria da família, nunca recebeu dos pais o mesmo reconhecimento e o mesmo carinho que o irmão.

A caçula da família é Melina, jovem estilista dos produtos para ciclistas criados com o nome da empresa. Desde criança ela é apaixonada por Mauro (Rodrigo Lombardi), filho de Diógenes (Elias Gleizer), o chofer da família. Ele, no entanto, gosta dela como de uma irmã. A mãe de Mauro morreu cedo, e ele foi criado como um filho pelos Gouveia, por quem tem enorme gratidão e respeito. Mais equilibrado e inteligente do que os filhos dos patrões, Mauro sempre foi muito esforçado, e passou a ocupar um cargo importante na Metalúrgica,

adquirindo a confiança de Bete e a inveja de Saulo. No início da trama, ele conhece a jornalista Diana (Carolina Dieckmann) e logo se apaixona. Mas a jovem fica dividida entre ele e Gerson, e opta pelo segundo, com quem se casa. Os dois passam a morar juntos na mansão, o que obriga Mauro a fazer um grande esforço para conviver com o novo casal.

Na casa da família Gouveia também moram os pais de Eugênio, os idosos Brígida (Cleyde Yáconis) e Antero (Leonardo Villar). Dona Brígida, que vive implicando com a nora, é uma mulher ativa, irônica e muito divertida, que está sempre discutindo com o marido por conta de ciúmes e mágoas antigas. Seu Antero, por sua vez, já começou a dar sinais de caduquice, sendo repreendido o tempo todo pela esposa.

A aparente tranquilidade dos Gouveia é abalada logo no primeiro capítulo da trama. Eugênio, à beira da morte, faz uma revelação bombástica a Bete: o filho que ela teve de uma outra relação, e que ela pensava ter morrido, na verdade está vivo e é herdeiro de metade dos bens da família.

Quando Eugênio conheceu Bete, na juventude, ela já estava grávida de outro homem, que a abandonou ao saber da gravidez. Apaixonado, Eugênio a pediu em casamento e prometeu criar a criança como se fosse seu filho. Mas ele não cumpriu com sua palavra e, assim que o bebê nasceu, entregou-o a um casal de italianos, empregados de sua família, para que, em troca de dinheiro, levassem o menino embora. Em seguida, disse à esposa que a criança havia nascido morta. Com o dinheiro, o casal pôde realizar o desejo de voltar à terra natal. Antes de morrer, vítima de enfarte, Eugênio ainda conta a Bete que garantiu em testamento o futuro de Antonio Mattoli e sua família. A única pessoa, além de Bete, a ouvir o relato de Eugênio é a enfermeira dele, Clara (Mariana Ximenes), que promete guardar segredo sobre a história.

Clara é uma linda jovem com cara de anjo e alma demoníaca. Foi criada pela avó, Valentina (Daisy Lúcidí), junto com a adolescente Kelly (Carol Macedo), sua irmã por parte de mãe. Mentirosa e sem escrúpulos, Clara se faz passar por enfermeira sem ter especialização na área. Ela é cúmplice do vigarista Fred (Reynaldo Gianecchini) em suas armações. Os dois usam dos mesmos métodos e safadezas para conseguir o que querem. Assim como Clara, Fred é irresistivelmente bonito e charmoso, mas cínico e calculista o bastante para aprontar várias maldades ao longo da novela. Assim que a namorada lhe conta tudo o que ouviu na casa dos Gouveia, Fred logo arma um plano: antecipar-se a Bete e viajar à Itália para conhecer Antonio Mattoli e convencê-lo a aceitá-lo como seu procurador no Brasil. Fred, na verdade, quer mais do que simplesmente lucrar com o dinheiro do italiano: ele quer se vingar dos Gouveia.

Fred é filho de Candê (Vera Holtz), conhecida como a Baronesa do Ceagesp (Companhia de Entrepósitos e Armazéns Gerais de São Paulo), onde tem uma banca de legumes e verduras. Irmão mais velho de Felícia (Larissa Maciel) e Fátima (Bianca Bin), ele nunca se conformou com o suicídio do pai, Frederico Lobato. Ex-operário da Metalúrgica Gouveia, Frederico pai se matou, quando Fred ainda era uma criança, por não receber indenização da empresa após sofrer um acidente no qual perdeu uma das mãos. Revoltado, Fred se transformou em um homem egoísta, perigoso e vingativo, e vê na história uma grande oportunidade para realizar sua meta.

A família italiana

A chegada de Fred e Clara à Itália vira a vida dos Mattoli de cabeça para baixo. Totó, como é conhecido o filho de Bete, fica encantado com a brasileira, muito mais jovem do que ele. Viúvo, Totó mora com a irmã, Gemma (Aracy Balabanian), os quatro filhos e um neto em

terras da Toscana, na fictícia Laurenza-in-Chianti. Homem simples, do campo, Totó comanda a família com rédea curta, contando com a ajuda de Gemma, que ainda era uma adolescente quando seus pais o pegaram para criar. Totó e Gemma estiveram juntos em todos os momentos da vida dele, e os dois se amam e se respeitam como mãe e filho, já que os pais morreram cedo. Gemma nunca escondeu que eles nasceram no Brasil, mas, para que Totó não se sentisse rejeitado, jamais lhe contou a verdade sobre sua origem. Ela tem adoração pelo irmão e, além de ajudá-lo a vender os produtos plantados em seu sítio, cuida da casa, das roupas, da comida e dos quatro sobrinhos com uma dedicação abnegada. O tempo passou, e Gemma se esqueceu de si mesma, dedicando sua vida à família. Quase se casou com um homem da terra, mas desistiu na última hora, deixando-o no altar. Nunca mais namorou ninguém.

Viúvo há 15 anos, após a morte da mulher no parto do filho Alfredo (Miguel Roncato), Totó é também pai de Adamo (Germano Pereira), Agostina (Leandra Leal) e Agnello (Daniel de Oliveira). Adamo e Alfredo trabalham com o pai e a tia Gemma na lavoura. Agnello tem sonhos de grandeza e pensa em morar em uma cidade maior. Agostina, casada e mãe do pequeno Dino (Edoardo Dell'Aversana), voltou para a casa do pai quando o marido Berilo (Bruno Gagliasso), cansado da vida difícil que levavam e sem querer pedir ajuda ao sogro, resolveu tentar uma chance no Brasil. A princípio, ele escrevia todas as semanas, depois as cartas foram deixando de chegar, até não se ter mais notícias dele. Totó acha que o genro arrumou outra mulher no Brasil, mas Agostina espera ansiosa por notícias e tem ímpetos de viajar com o filho em busca do marido. Ninguém desconfia, mas as cartas escritas por Berilo foram interceptadas pelo carteiro Mimi (Marcelo Médici), que é apaixonado por Agostina e tem esperanças de que ela esqueça o marido para ficar com ele. Mimi mora na cidade com o tio, o velho sapateiro Benedetto (Emiliano Queiroz), que vive reclamando do irmão Giovanni por ele ter roubado seu dinheiro e ido embora para o Brasil.

Fred consegue conquistar a confiança de Totó com a ajuda de Clara, que se insinua para o italiano, fingindo ser uma boa moça, ingênua e apaixonada. A dupla de vilões faz-se passar por irmãos para enganar Totó que, cada vez mais apaixonado, dá plenos poderes para que Fred cuide de seus interesses. Totó ainda consente que Agnello e Agostina viajem ao Brasil junto com Fred, que, a princípio, hospeda os dois na casa de sua mãe, no Tatuapé. Depois, Fred convence Agnello a comprar um carro e um apartamento no nome do pai, e passa a usufruir dos benefícios. Paralelamente, ele surpreende os Gouveias apresentando-se como o procurador nomeado por Totó. Gemma é a única da família a não acreditar na dupla de golpistas, desconfiando das reais intenções de Clara em relação ao irmão. Para ela, Clara é um demônio.

A revelação de Eugênio causa uma grande reviravolta na vida de Bete e de sua família. A matriarca dos Gouveia não consegue acreditar que ficou casada com um homem que, durante 55 anos, mentiu para ela. Todos os anos ela visitava o túmulo do suposto filho morto, cultivando a dor por sua perda, e o marido sempre sustentou a mentira. Bete tenta se aproximar do filho, mas é muito mal recebida por ele e Gemma. Por mais que ela conte sua história, ambos acreditam que ela se desfez propositalmente de Totó e que agora está interessada apenas em sua parte na herança. Tanto Bete quanto Totó são enredados nas intrigas de Fred, que faz de tudo para evitar que os dois se encontrem.

Fred se infiltra na Metalúrgica como representante de Totó, e passa a ocupar um cargo na empresa, despertando a cobiça de Saulo, que não só não passou a ocupar a presidência da companhia após a morte do pai, como foi obrigado a aceitar que Mauro, a pedido de Bete, assumisse o cargo. A matriarca o escolheu para suceder o marido por considerá-lo mais

preparado para a função. Ao perceber o caráter de Saulo, Fred se alia a ele, e os dois tramam para tirar Mauro e Bete do comando da Metalúrgica, inclusive boicotando um projeto de Mauro. Saulo, enfim, consegue ocupar a presidência da empresa.

Clara, por sua vez, após ter inventado para Totó que tinha um noivo no Brasil, volta a trabalhar na mansão dos Gouveias, desta vez como enfermeira de Brígida e Antero. Gananciosa, ela rouba joias de Bete e faz a culpa recair sobre a governanta Olga (Débora Duboc), que vai presa. A vilã já havia feito o mesmo com um empregado de uma casa onde trabalhou anteriormente. Não foi à toa que a jornalista Diana ficou preocupada ao ver Clara trabalhando na casa dos Gouveia: a falsa auxiliar de enfermagem trabalhava na casa da mãe de Cris (Gabriela Carneiro da Cunha), amiga com quem Diana divide um apartamento, quando tentou incriminar o jardineiro e a própria Diana pelo roubo de uma carteira. A história se repete na mansão: querendo afastar Diana de seu caminho, Clara arma um flagrante no apartamento das meninas e faz uma denúncia anônima à polícia. Cris e Diana são levadas à delegacia para prestar esclarecimentos. A semelhança dos episódios e a desconfiança em relação à enfermeira faz com que Diana conclua que Clara continua querendo prejudicá-la, e a jornalista não descansa até provar sua inocência para a família Gouveia, desmascarando a vilã. Ao mesmo tempo, Diana também consegue provar que Olga foi presa injustamente, e a governanta é readmitida na casa, enquanto Bete expulsa Clara da mansão. Por falta de provas, porém, Clara não é presa. Olga, que já havia visto Fred com Clara, conta a todos que a vilã tinha um cúmplice.

O casamento de Totó e Clara

Ao tomar conhecimento das atitudes de Clara, Fred fica temeroso de que descubram a relação dos dois e rompe com ela. Mas não consegue evitar que Olga o identifique para a família, levando Bete e Mauro a investigarem sua vida. Abandonada por Fred e sentindo-se acuada, Clara volta à Toscana e, usando todo seu poder de convencimento, faz Totó acreditar que ela o ama, e os dois se casam. Por causa dela, o italiano, pela primeira vez, confronta Gemma, que não se conforma com a união, antevendo desgraças na família.

Casada com Totó e morando no sítio da família Mattoli, Clara, simulando boa vontade, atíça o marido contra Gemma, e faz o que pode para desagregar a família, sem que ninguém desconfie de suas intenções. Agnello, Agostina e Dino, a essa altura, já estão no Brasil. O filho mais novo de Totó, Alfredo, não é uma ameaça para Clara, e ela consegue fazer com que Gemma saia de casa. Clara ainda estimula Adamo a reatar o namoro com a jovem garota de programa Francesca (Marcella Valente), sua antiga paixão, que ele renegara por imposição do pai. A determinação de Adamo em ficar com Francesca faz Totó romper temporariamente com o filho mais velho. Francesca, a princípio, aceita participar do plano de Clara, mas apaixona-se realmente por Adamo ao perceber sua pureza. Agindo sempre com dissimulação, Clara consegue a assinatura de Totó e, com a ajuda de um advogado desonesto, forja um falso testamento que passa praticamente todos os bens do italiano para o seu nome. A vilã prepara uma armadilha para matar Totó, colocando fogo no celeiro, mas, na última hora, arrepende-se e o salva. Todos atribuem o incêndio à máfia italiana, com quem Totó se indispusera no início da trama. Realmente, tempos depois, ocorre um novo incêndio, desta vez destruindo todo o sítio, porque Adamo resolve denunciar os mafiosos. Morando sozinho com Francesca no sítio, Adamo sofre as ameaças da Máfia, e Francesca, para forçá-lo a ir embora para o Brasil, inventa que nunca deixou de ser garota de programa. Francesca, na verdade, quer salvar o amado e, como não tem como acompanhá-lo porque seus documentos não estão regularizados, faz Adamo pegá-la em flagrante com o ex-cafetão. O filho mais velho de Totó

fica arrasado e deixa a Itália para se juntar à família no Brasil. O casal só volta a ficar junto no final da novela, após um enorme esforço de Francesca para convencê-lo de seu amor.

Após o episódio de sua quase morte, Totó viaja com Clara para o Brasil e dá uma chance a Bete. Mesmo sem relacionar-se com Totó, ela tentara alertar o filho contra Fred, enviando a ele um dossiê com informações sobre as ações criminosas do bandido e contando que ele tinha como cúmplice uma enfermeira que trabalhara em sua casa. Mas, por obra de Clara, Totó não chegou a ler o dossiê. Mãe e filho, finalmente, têm um encontro emocionado. A matriarca revela tudo o que descobriu sobre Fred, confirmando o que já suspeitava: que Totó realmente não desconfiava do caráter de seu procurador. Sem citar o nome de Clara, Bete comenta com Totó que uma moça que cuidava de seu falecido marido era a cúmplice do vilão. O camponês procura Fred, rasga a procuração original e passa a cuidar de seus próprios negócios. Totó também fica sabendo que seu pai é o empresário Olavo (Francisco Cuoco), conhecido como “O Rei do Lixo” por seu empreendedorismo na disseminação de técnicas de preservação ambiental baseadas na reciclagem de lixo. Bete reencontrou o pai de seu filho por acaso, antes da chegada de Totó ao Brasil. Olavo pede desculpas a ela por ter agido tão mal no passado, mas leva ainda algum tempo até que decida se apresentar ao filho.

Temendo ser desmascarada, Clara decide abrir o jogo com Totó sobre sua participação no golpe planejado por Fred e revela que era ela a comparsa do bandido. Para justificar sua atitude, inventa que Fred, na época seu namorado, ameaçou prejudicar Kelly (Carol Macedo), sua irmã, caso ela não participasse do plano, e que nunca contou a verdade por medo de perder o amor de Totó e a família que nunca teve. Embora atordoado com a revelação, Totó acaba perdendo a esposa, e a leva no jantar preparado por Bete para conhecer a mulher de seu filho. Todos ficam estupefatos ao ver Clara. Posteriormente, Gemma, que está morando no Brasil com os sobrinhos, alia-se a Bete para tentar acabar com o casamento de Totó. E os dias de impunidade da vilã não duram muito. Totó descobre que ela roubou Bete e, com as joias em mãos, denuncia a mulher para a polícia. As joias foram entregues a Totó por Fred: em troca, o italiano passaria suas ações na Gouveia para o nome de seu ex-procurador. Mas Totó foi esperto e falsificou os documentos. Clara vai presa. Totó, generoso, paga um advogado para defendê-la, embora não queira mais saber dela.

Mauro, Diana, Melina e Fred

Paralelamente a esses acontecimentos, a disputa pelo poder na Metalúrgica Gouveia continua a todo vapor. Fred, após ser demitido por Saulo, antes seu aliado, aproxima-se da mimada Melina, que está abalada por conta da relação de Mauro e Diana. Explica-se: após um curto período casada, Diana percebeu que amava Mauro e rompeu com Gerson, principalmente porque seu casamento se revelou uma frustração. Desgostosa com a rejeição de Mauro e disposta a afrontar a mãe, que ela achava que não a apoiava, Melina não dá ouvidos a Bete a respeito do caráter de Fred e aceita se casar com o facínora. No entanto, ela o deixa esperando no altar ao ser pedida em casamento por Mauro. Este, por gratidão aos Gouveias, e na tentativa de proteger Bete e sua família, passa por cima de seus sentimentos em relação a Diana e compromete-se a fazer Melina feliz. Mas Mauro e Diana, apaixonados, não conseguem se manter afastados, principalmente depois que a jornalista, a pedido de Bete, volta a viver com Gerson na mansão, para ajudá-lo em sua recuperação: após sofrer um acidente nas pistas, e com a iminência do divórcio, ele tentara se matar. Mauro tenta conter seu amor por Diana, mas rompe com Melina após descobrir que ela, percebendo um movimento do noivo em deixá-la, inventou uma falsa gravidez. Na surdina, Melina se casa com Fred que, finalmente, consegue entrar para a família. Mauro e Diana assumem a paixão, com Melina fazendo o possível para destruir a relação dos dois, inclusive humilhando e

sabotando constantemente Diana, que, por mérito próprio, conseguira um emprego na assessoria de empresa da Metalúrgica.

A nova fase de Clara

Com a ajuda do advogado arranjado por Totó, Clara sai da cadeia e começa a trabalhar na cantina italiana de Talarico (Luiz Serra), tentando provar a todos que se transformou em uma mulher honesta, trabalhadora e arrependida de seus atos. Durante muitos capítulos, a moça parece realmente sincera, levando a maioria dos personagens e o público a acreditar na sua mudança. Suas novas atitudes e postura são muito convincentes. Ela se mostra verdadeiramente desesperada com a situação de Kelly, sua irmã: a menina é levada para uma fundação de menores depois que a avó Valentina foi presa em flagrante por tentar explorar sexualmente a neta. Clara, então, convence Totó a não anular o casamento dos dois para que eles consigam a guarda da menina. Valentina queria fazer com a neta mais nova o mesmo que fez com Clara durante toda a vida, ou seja, vendê-la aos homens que frequentam sua pensão. Além disso, a avó também obrigava as netas a fazerem trabalhos pesados em casa. Valentina sempre se fez de vítima para os vizinhos, reclamando que as netas eram ingratas. Clara se livrou de Valentina assim que conseguiu seguir seu próprio rumo na vida, mas sempre fez o possível para proteger a irmã, que continuou com a avó. Kelly adora Clara, e vice-versa.

Antes de ser recolhida para a fundação de menores, por pouco Kelly não foi vendida para um rico fazendeiro, por intermédio de um cúmplice de Valentina, Jonisval (Antônio Alves). Valentina negociou a venda da neta por uma boa quantia. Porém, no dia em que Jonisval estava prestes a levar Kelly, ela conseguiu fugir e se abrigar na casa da vizinha Candê, que, assim como os demais moradores da vizinhança, nunca desconfiara da sordidez de Valentina. Mas Kelly foi obrigada a voltar para a casa da avó por ordem judicial, já que Valentina tinha a sua guarda. Até que a “velha porca” – como Clara se referia à avó – meteu novamente os pés pelas mãos, caindo na armadilha de um policial, que se fez passar por cliente interessado na jovem. Valentina, então, foi presa, e Kelly levada ao abrigo, já que, desta vez, Candê não podia ficar com a menina. A baronesa do Ceagesp, por sua vez, havia sido denunciada à polícia por Valentina, por abrigar os menores Amendoim (Pedro Lobo) e Cridinho (André Luiz Frambach) sem autorização. Valentina levou a polícia a acreditar que Candê explorava as crianças, fazendo-as trabalhar em sua banca, e deixou a vizinha sem os meninos. Com a ajuda de Totó, Candê, mais tarde, consegue a guarda dos dois. Candê e Valentina protagonizaram fortes embates na novela, em cenas memoráveis.

A situação de Kelly mexe com Totó, que aceita manter a farsa do casamento com Clara, embora, nesse período, esteja envolvido com Felícia, com quem tem um breve romance. Totó é responsável por uma grande transformação na vida de Felícia. A irmã de Fred vivia triste e apática por ter sofrido uma grande decepção amorosa no passado, escondendo um segredo só compartilhado por sua mãe: Felícia, na verdade, é mãe de Fátima, e não irmã, como todos pensavam. Ela engravidou de um namorado quando ainda era muito jovem, e Fátima acabou sendo criada como filha de Candê. A menina fica revoltada quando descobre a verdade, mas depois entende as razões da mãe. A revelação vem à tona algum tempo depois que Fátima faz um aborto clandestino, após engravidar do ciclista Danilo, atrás de quem vivia correndo desde o início da trama. Danilo nunca quis nada com a jovem, mas dorme com ela após uma bebedeira. Fátima sofre muito até se render ao amor de Sinval, irmão de Danilo, que sempre fora apaixonado por ela, e os dois se casam.

O segredo envolvendo Felícia e Fátima não termina aqui. O pai de Fátima, a quem Felícia culpava por tê-la abandonado grávida, é ninguém menos do que Gerson. Os dois foram muito

apaixonados quando jovens, mas uma armação de Eugênio, que não queria ver o filho envolvido com a filha de um operário de sua fábrica, acabou por separá-los. Eugênio tramou com o próprio Lobato, pai de Fátima, para afastar o casal. Ele deu dinheiro ao empregado para que Felícia abortasse o bebê. Para Gerson, contou que a criança havia nascido morta e que Felícia estava interessada apenas em seu dinheiro, mandando o jovem estudar no exterior. Felícia não tirou o bebê, mas também foi enganada pelo pai, que contou a ela que o filho dos Gouveias não queria saber da criança. Quando tomam conhecimento do que seus pais fizeram, Felícia e Gerson voltam a namorar, para alegria de Fátima, que faz tudo para que os pais fiquem juntos.

A nova convivência de Totó com Clara culmina no reatamento da relação, já que o italiano nunca conseguiu se livrar da paixão que sente pela jovem. Os dois voltam a viver como marido e mulher. Ao mesmo tempo, Clara começa a ser assediada por Diogo (Daniel Boaventura), cantor da cantina, que se mostra interessado na empregada. O que ela não desconfia é que Diogo está mancomunado com Olga e seu namorado, Talarico, para desmascarar a vilã e fazê-la voltar à cadeia. Olga não se conforma por ter ido presa no lugar de Clara no episódio do roubo das joias de Bete, e armou um plano para se vingar.

A princípio, Clara continua a fazer o papel de mulher honesta, e foge das investidas de Diogo, sustentando que mudou de verdade. Mesmo os telespectadores não têm certeza se a personagem está sendo sincera. Mas depois que ela e Totó finalmente conseguem a guarda de Kelly, a vilã volta a ser o que era. Ela não só passa a se relacionar com Diogo, como arma um plano, com a ajuda do amante, para matar Totó. O cantor se mostra cada vez mais envolvido por Clara, deixando Olga e Talarico convictos de que ele se apaixonou pela vilã e, por isso, o que haviam planejado foi por água abaixo. Uma das cenas que revelam que Clara continua a ser a mesma mostra-a na casa da avó, agredindo a si própria, para depois culpar Valentina. Mais um teatro armado pela impostora para impressionar Gemma que, assim como Bete e Felícia, não se convenceu de sua mudança.

A trama policial

Enquanto tudo isso acontece, a família Gouveia é surpreendida pela descoberta de que Eugênio morreu envenenado, e, portanto, foi assassinado. Este é o início da trama policial da novela. As suspeitas de Bete logo recaem sobre Fred, que teria tido a cumplicidade de Clara. Mas como ninguém tem provas que possam incriminá-los, a matriarca continua obrigada a conviver com o genro na mesma casa. Tanto Fred quanto Clara negam envolvimento no crime. Algum tempo depois, é a vez de Saulo morrer assassinado. Após tramar contra a própria mãe, desviar uma grande quantia de dinheiro da empresa para uma conta secreta na Suíça, chantagear os irmãos e agir com todos sem nenhum escrúpulo, Saulo é encontrado esfaqueado em um motel.

Vários são os suspeitos do crime. Um deles é Gerson, que estava sendo chantageado pelo irmão, que pretendia adquirir sua parte nas ações da Metalúrgica. Saulo descobrira, por acaso, o grande segredo do piloto, não revelado ao público nesse momento – Gerson é vitreado em imagens que vê no computador, e ninguém sabe do que se trata. Foi após descobrir o que ele tanto via na tela que Diana, que havia voltado para o marido a pedido da sogra, resolveu se separar de vez e pedir o divórcio. O segredo de Gerson foi um dos trunfos da novela, mobilizando os telespectadores por um longo período. O personagem passou a se consultar com um psiquiatra. Seu problema, que já havia afetado seu casamento com Diana, balança o relacionamento com Felícia. No rol de apostas do público constavam pedofilia e necrofilia. A revelação veio próxima do fim da trama: Gerson tinha fixação por práticas sexuais

degradantes. Após um tempo novamente separados, Felícia resolve apoiar o pai de sua filha, dando-lhe forças para seguir com o tratamento.

Stela, mulher de Saulo, também figura na lista de suspeitos. Saulo descobrira que ela era amante do sobrinho, Agnello, e dá uma surra na mulher, além de bater no filho de Totó. Agnello, por sua vez, também vira suspeito após ameaçar o tio numa discussão presenciada pelo porteiro do prédio de Stela. A mãe de Danilo, Sinval e Lorena sempre foi uma mulher frustrada no casamento – sua relação com Saulo era um inferno. Para compensar a falta de atenção e as grosserias e maus-tratos do marido, Stela tinha relações com homens mais jovens que conhecia em shoppings, livrarias ou, mesmo, no trânsito. Eram encontros de apenas uma tarde. Até que ela conhece Agnello. Sem ter a menor ideia da relação de parentesco que os une, os dois se apaixonam. Mas Stela rompe com o jovem italiano para não botar em risco seu casamento e sua família, e Agnello, coincidentemente, envolve-se com Lorena, sem saber que ela é filha de Stela. Quando os dois descobrem a infeliz coincidência, não revelam nada a ninguém. Agnello, embora ainda apaixonado por Stela, está disposto a manter sua relação com Lorena, mas a mãe da jovem faz tudo para separar os dois até que, sem saída, conta a verdade à filha. Magoada, Lorena termina o relacionamento com o primo e se volta contra a mãe. Tempos depois, ao ver que Stela não cumpriu a promessa de se manter afastada de Agnello – apesar de todos os esforços, os dois não conseguem controlar a paixão e voltam a se encontrar –, ela revela tudo ao pai.

Outro suspeito é Arthurzinho (Julio Andrade), copeiro na casa de Stela e Saulo. Constantemente humilhado pelo patrão, ele leva uma surra de Saulo dias antes do assassinato, e inventa um álibi falso para o dia do crime. Próximo do fim da trama, é revelado que Arthurzinho é irmão de Laura (Adriana Prado), assessora de imprensa da Gouveia e ex-amante de Saulo. Foi Laura quem apresentou Arthurzinho para Saulo, que logo o contratou para vigiar Stela. Sua intenção era buscar comprovar as traições da esposa para poder se divorciar sem ter que dividir seu patrimônio com ela. Mas o copeiro se afeiçoou à patroa e passou a ser seu confidente, recusando-se a servir de dedo-duro, por isso era frequentemente agredido por Saulo. Laura, como ex-amante do executivo, também figurou na relação de suspeitos. Quando ele morreu, porém, os dois já não tinham mais nenhuma relação a não ser a profissional. As ações suspeitas da personagem, na verdade, eram para proteger o irmão.

Danilo, o filho mais velho de Saulo e Stela, também entra para a bolsa de apostas de possíveis assassinos do vilão. Ao longo da trama, o jovem campeão de ciclismo, idolatrado pelo irmão Sinval, vira um viciado em *crack* e mergulha em uma fase sombria, sendo expulso de casa pelo pai após fugir de uma clínica de recuperação e voltar a se drogar. O rapaz, que até chegara a se envolver com Clara, indo atrás dela na Itália, vira mendigo e passa um longo período desaparecido, para desespero dos irmãos e, principalmente, de sua mãe, Stela, que não mede esforços para encontrá-lo. Encontrado por acaso pelo tio, Gerson, o personagem retorna à trama, maltrapilho e de muletas. Danilo é novamente internado, e começa uma batalha por sua recuperação. Em seus delírios, acha que foi ele quem matou Saulo, já que, certa noite, encontrou o pai na rua e foi novamente agredido por ele. Próximo do fim da trama, Danilo passa a frequentar reuniões do Narcóticos Anônimos e vira treinador do irmão.

Fred, que, aos olhos de outros personagens, já era o responsável pela morte de Eugênio, também vira suspeito de ter matado Saulo. Principalmente porque dá um álibi falso para a noite do crime. Sem ter como comprovar onde estava no momento do assassinato, ele pede a sua mãe, Candê, para confirmar que ele estava na casa dela. Candê teme que Fred esteja envolvido nos assassinatos da família Gouveia, mas o vilão garante ser inocente. Apesar de duvidar do filho, Candê vai contra seus princípios para evitar que o filho seja condenado. E

Fred vai se enrolando cada vez mais. Sempre sedutor, ele descobre através de Myrna (Kate Lyra), a secretária da diretoria da Metalúrgica, que Saulo tinha uma conta no exterior, e apropria-se indevidamente do dinheiro, continuando a armar em segredo para tirar Mauro da presidência e neutralizar o poder de Bete.

Mauro e Bete descobrem o desvio de dinheiro praticado por Saulo, mas, a essa altura, a conta na Suíça já foi fechada por Fred, e eles não têm como regularizar a situação fiscal da Metalúrgica, que precisa daquela quantia para não ter grandes prejuízos. Ao saber que Noronha (Rodrigo dos Santos), um dos diretores da empresa, era cúmplice de Saulo, Mauro o pressiona e, desesperado, ele invade a sala do presidente da Gouveia com uma arma. Mauro tenta desarmá-lo, os dois se engalfinham e a arma dispara, matando Noronha. Melina, que assistia a tudo, entra em estado de choque. Mais tarde, ela chantageia Diana no dia do casamento da jornalista com Mauro, mandando-a se afastar dele sob a ameaça de dizer à polícia que a morte de Noronha não foi acidental, e que Mauro é culpado. Temerosa pela sorte do amado, que pode ser preso, Diana desiste de se casar com Mauro, que fica arrasado. Durante um bom tempo, ela sustenta a mentira de que não quer mais saber dele.

Como a situação financeira da Metalúrgica e da família Gouveia não é das melhores, não resta outra saída a Bete a não ser leiloar ações da companhia. Por baixo dos panos, Fred consegue comprar todas as ações colocadas no mercado e, por detrás de sua empresa de fachada, a Otabol, tornar-se o sócio majoritário da empresa, com plenos poderes para tomar decisões, como destituir Mauro do cargo de presidente. Ele, porém, continua incógnito, e finge não ter qualquer ligação com a Otabol. Em seguida, Fred convence os acionistas da Gouveia de que ele é a pessoa certa para ocupar a presidência da Metalúrgica. O vilão, finalmente, consegue chegar no topo, mas sua sede de vingança vai além: ele quer destruir os Gouveias. E isso inclui Melina. Embora ele realmente ame a esposa, não suporta a humilhação de vê-la sempre atazanando a vida de Diana, na esperança de ainda conquistar Mauro. A caçula da família Gouveia nunca o amou. E ele rompe definitivamente com ela após descobrir sua armação para impedir o casamento de Diana e Mauro, e, tempos depois, exigir que Diana, grávida, abortasse o bebê. Diana e Mauro, após muitos capítulos de sofrimento, haviam reatado a relação, mantendo-a em segredo.

Mas ambos não são felizes para sempre, já que Diana morre no parto, ao dar à luz uma menina. Mauro perde o chão e leva um tempo até que consiga aceitar e amar a filha. Melina, realmente arrependida de todos os seus atos, afeiçoa-se à criança e, com Mauro distante, ajuda Diógenes a cuidar da menina. A estilista tenta ser amiga de Mauro e mostrar seu arrependimento, mas ele a rechaça.

Antes disso tudo, Myrna descobre que foi Fred quem limpou a conta de Saulo na Suíça e, para evitar que ela conte tudo a Bete, ele prepara uma armadilha para a secretária, que morre vítima de uma sabotagem no elevador da empresa. Mas seus planos começam a ruir depois que Bete se dá conta de que Otabol é um anagrama de Lobato, e que, portanto, o ex-genro é o dono da empresa que quer comprar todas as ações dos Gouveias. Ela e Mauro não deixam que o vilão descubra que eles já sabem a verdade, e fazem-no pensar que será bem-sucedido em suas intenções, até que consigam comprovar suas armações. Quando, enfim, Bete consegue as provas de que foi ele quem roubou o dinheiro de Saulo, usando-o indevidamente, Fred fica acuado e tenta fugir do país, sendo capturado e levado à prisão. Ele recorre à ex-cúmplice Clara para conseguir um bom advogado, é solto e passa a aguardar o julgamento em liberdade. Nesse período, descobre que seu pai, Lobato, era um cafajeste e mau-caráter: além da armação feita contra a própria filha Felícia (na qual, cego em sua vingança, ele se recusara

a acreditar), Fred recebe as provas de que foi o próprio Lobato, um desregrado viciado em jogo, que provocou a perda da mão somente para conseguir o dinheiro da indenização.

Clara ajuda Fred somente para se ver livre de suas ameaças. Muito antes da prisão do antigo namorado, a vilã consegue concretizar seu plano e matar Totó, com a ajuda de Diogo, em cena que surpreendeu o público, incrédulo com a morte do protagonista. Os amantes simulam um assalto ao apartamento do italiano, no qual Diogo, encapuzado, entra armado no recinto e se engalfinha com a vítima, sob os olhares atônitos de Kelly e Adamo. Na briga, a arma vai parar perto de Clara que, sob a justificativa de tentar acertar o bandido, atira contra o próprio marido. Arditosa, Clara finge chorar a morte de Totó mas, dias depois, faz com que venha à tona o falso testamento que ela conseguiu forjar ainda na Itália, e quase todos os bens do marido passam para o seu nome. Ela só ajuda Fred porque o vilão descobre a ligação dela com Diogo e ameaça contar à polícia, levantando suspeitas sobre ela na morte do italiano.

O que Clara nunca imaginou é que tudo não passou de uma farsa, armada pelo próprio Diogo e por Totó, para incriminá-la de vez. Diogo é investigador de polícia, e procurou Totó com uma cópia do falso testamento para convencer o italiano a participar da armadilha com o intuito de botar Clara atrás das grades, inclusive pelo assassinato de Eugênio e Saulo. Totó, na verdade, só aceitou permanecer casado com Clara por conta do plano. Toda sua família participou da encenação, incluindo sua mãe, Bete. A vilã, finalmente, é presa, para desespero de Kelly, que não aceita que todos tenham enganado Clara e ela própria daquela forma, até porque acredita na inocência da irmã. Kelly, que passou a namorar Alfredo ao longo da trama, rompe por um tempo com o namorado e a família de Totó, até voltar a fazer as pazes com todos no final da trama.

Clara e Valentina voltam a se encontrar, desta vez na prisão. A cafetina, com a ajuda de um advogado arranjado por Totó – a pedido de Kelly –, havia conseguido sair da cadeia quando foi presa pela primeira vez. Mas, fazendo-se de arrependida, a avó atraiu a neta menor para outra armadilha, tentando vendê-la novamente, e foi pega de novo. Embora não se suportem, Clara e Valentina se unem num plano de fuga, usando a boa vontade de Kelly. Clara consegue fugir, mas deixa a avó para trás. Em sua fuga, passa na cantina onde trabalhou e, sem que ninguém a veja, sequestra a funcionária Ednéa (Priscila Assum) e tenta fugir do país pela fronteira. O carro em que está capota e explode, e a vilã é dada como morta. No último capítulo, porém, ela aparece viva em uma praia do Pacífico, vestida de enfermeira e cuidando de um idoso. Foi Ednéa quem morreu em seu lugar. A essa altura, Fred foi julgado e condenado pela morte de Saulo, já que a faca usada no assassinato, manchada de sangue, foi encontrada atrás de sua geladeira. Um cartão de Clara endereçado a Fred na prisão e cenas de *flashback* esclarecem tudo: foi ela quem matou Saulo e deixou a arma do crime no apartamento do ex-cúmplice. Clara conseguira o emprego na casa dos Gouveias por intermédio de Saulo, que fornecia a ela o remédio que ela deveria ministrar ao pai e que acabou por matá-lo. Saulo, na realidade, era pedófilo e abusava de Clara quando ela ainda era uma criança, sob a anuência de Valentina, que trabalhava como empregada na mansão. Ela cresceu, e os dois continuaram mantendo uma relação. Clara o matou por vingança. E Fred, aos olhos de todos os personagens, termina a novela como o assassino de pai e filho.

Lixo, bigamia e sexo na terceira idade

Outros núcleos e tramas paralelas, que não tinham relação estreita com a trama principal, também movimentaram a novela de Silvio de Abreu. Olavo, o “Rei do Lixo” integra um dos núcleos mais bem-humorados da novela. Ele é casado com Clô (Irene Ravache), com quem tem uma relação apimentada sexualmente, e faz tudo o que a mulher quer. Vaidosa e

extravagante, Clô é apaixonada pelo marido, mas não esconde uma certa vergonha por ser conhecida como “A Rainha do Lixo”. O que ela quer mesmo é entrar para a alta sociedade paulista, o que inclui trocar o casarão onde eles moram, na zona leste de São Paulo, por uma mansão no Jardim América, bairro nobre da zona oeste da cidade. Clô vive implicando com Fortunato (Flávio Migliaccio), tio de Olavo, que mora “de favor” na casa do sobrinho, mas faz o tipo abusado, que fala o que quer, e não é nem um pouco refinado. A família é formada ainda por Jéssica (Gabriela Duarte), filha de Olavo e enteada de Clô, e seu marido italiano, Berilo. Ninguém desconfia de que Berilo deixou mulher e filho na Itália e, portanto, é bígamo. Frustrado por não ter mais notícias de Agostina – já que Mimi interceptava as cartas dos dois –, Berilo se envolveu com Jéssica, que casou prestes a dar à luz. Embora não goste do genro, Olavo fica radiante com a chegada de seu suposto primeiro neto – ele nem desconfia que já tem quatro netos e um bisneto italianos. A relação de Jéssica e Berilo é tão apimentada quanto a de Olavo e Clô: ninfomaníaca, Jéssica não dá uma trégua ao marido, que chama de “Fragolone”. Para ele, ela é sua “Fragolina”.

O triângulo amoroso formado por Berilo, Agostina e Jéssica, tratado com comicidade, foi uma das tramas que conquistaram o público. Quando Agostina consegue localizar o marido no Brasil, Berilo tem de se desdobrar para esconder a bigamia. Ainda apaixonado pela primeira mulher, ele chega a alugar uma quitinete para Agostina viver com o filho Dino, e inventa que trabalha como motorista para um milionário, tendo a maior parte do tempo dedicada ao trabalho. Berilo engana Jéssica para se encontrar com Agostina e passa a ter vida dupla. Até que as duas descobrem a existência uma da outra e obrigam o italiano a fazer sua escolha. Para seu desespero, porém, Berilo só consegue ter um bom desempenho sexual se continua com as duas mulheres, e muitas idas e vindas acontecem ao longo da trama. Ora ele fica sem Agostina, ora sem Jéssica, e inventa várias mentiras para manter as esposas, já que sofre verdadeiramente se é obrigado a se manter longe de uma delas. No final da novela, ambas engravidam, e Berilo fica com as duas, que dão à luz ao mesmo tempo. Elas fazem um acordo e revezam a companhia do italiano ao longo dos dias da semana.

O ex-carteiro Mimi, depois de mover mundos e fundos para ficar com Agostina, é sequestrado pela jovem Lurdinha (Simone Gutierrez) na porta da igreja, no dia de seu ansiado casamento com a filha de Totó, que, a essa altura, estava divorciada de Berilo. Mimi vendera a casa do tio, Benedetto (Emiliano Queiroz), na Itália, para ir atrás da amada Agostina no Brasil. Mas ele conhece a falante Lurdinha, funcionária da empresa de Olavo, que se apaixona por ele. Cansada das mentiras de Berilo, e pressionada pela família, Agostina quase se casa com Mimi, mas é salva por Lurdinha na última hora.

Fortunato, que passara a novela inteira reclamando de uma indenização não paga pela Metalúrgica Gouveia, finalmente recebe a quantia, uma mixaria. Decepcionado, ele decide apostar o dinheiro em um cassino, e fica rico. E ainda se casa com a interesseira Jaqueline (Alexandra Richter), a Jackie, ex-secretária de Olavo e falsa amiga de Clô, que cobiçava o patrão. O casal protagoniza muitas cenas de humor até o fim da novela.

Clô e Olavo, por sua vez, têm períodos de estremecimento no casamento, um deles alimentado pelas intrigas de Jackie. A segunda separação do casal é motivada pela repentina fama de Clô, que passa a fazer enorme sucesso após estrelar um comercial da empresa de Olavo e, por conta das várias atividades com as quais se vê envolvida, passa a não ter mais tempo para dar atenção ao marido, que se sente só e rejeitado. Mas os dois fazem as pazes no final.

Também ganhou destaque na novela uma trama envolvendo os personagens da terceira idade

Brígida, Antero, Diógenes e, depois, Benedetto. Ao longo da história, a ex-sogra de Bete Gouveia mostrou ser uma mulher cheia de vitalidade, que mantinha encontros secretos com o motorista Diógenes, mesmo casada com Antero, seu segundo marido. Mais tarde, quando Benedetto é obrigado a vir para o Brasil com o sobrinho Mimi, depois de este vender sua casa em Laurenza-in-Chianti, Brígida também se aproxima do italiano, que passa a trabalhar como jardineiro na mansão dos Gouveias. Benedetto é irmão de Antero, cuja real identidade só era conhecida por Brígida. Ex-imigrante italiano, Antero, na verdade, chama-se Giovani, deu um golpe no irmão e nunca mais voltou a seu país. Quando se casou com Brígida, esta fez todos pensarem que ele era de uma tradicional família paulista, com receio de provocar um escândalo por se unir a um imigrante. Giovani, coincidentemente, é o homem que Gemma deixou no altar, e a paixão dos dois reacende quando se reencontram. Ele, então, se divorcia de Brígida e, após muita insistência, é aceito por Gemma. E Brígida termina a história ao lado de Diógenes e Benedetto.

A novela chega ao fim com a família de Bete, Totó e Olavo feliz e unida, no Brasil. O italiano reconstrói sua vida ao lado da brasileira Juliana (Patrícia Pillar), que surge nos últimos capítulos da novela para comprar o sítio que ele colocara à venda na Itália.

Ficha Técnica:

Elenco:

Adriana Prado – Laura
Alexandra Richter – Jaqueline
Andréa Bassitt – Guida
Aracy Balabanian – Gemma
Bianca Bin – Fátima
Bruno Gagliasso – Berilo Rondelli
Carol Macedo – Kelly
Carolina Dieckmann – Diana
Cauã Reymond – Danilo
Charlene Chagas – Telma
Cleyde Yáconis – Brígida
Daisy Lúcidí – Valentina
Daniel Boaventura – Diogo
Daniel de Oliveira – Agnello
Debora Duboc – Olga
Elias Gleizer – Diógenes
Emiliano Queiroz – Benedetto
Fernanda Montenegro – Bete Gouveia
Flávio Migliaccio – Fortunato
Francisco Cuoco – Olavo Souza e Silva
Gabriel Wainer – Chulepa
Gabriela Carneiro da Cunha – Cris
Gabriela Duarte – Jéssica
Germano Pereira – Adamo
Giulio Lopes – Dr. Cavarzere
Irene Ravache – Clô
Júlia Faria – Mônica
Júlio Andrade – Arthurzinho
Kate Lyra – Mirna
Kayky Brito – Sinval

Larissa Maciel – Felícia
Leandra Leal – Agostina
Leonardo Villar – Antero (Giovanni)
Luiz Serra – Talarico
Maitê Proença – Stela
Marcela Valente – Francesca
Marcello Antony – Gerson
Marcelo Médici – Mimi
Mariana Ximenes – Clara
Mauro Mendonça – Eugênio Gouveia
Mayana Moura – Melina
Miguel Roncato – Alfredo
Patrícia Pillar – Juliana Azevedo
Reynaldo Gianecchini – Fred
Rodrigo dos Santos – Noronha
Rodrigo Lombardi – Mauro Santarém
Sérgio Loroza – Rogério
Simone Gutierrez – Lurdinha
Tammy di Calafiori – Lorena
Tony Ramos – Antonio Mattoli (Totó)
Vera Holtz – Candê
Werner Schünemann – Saulo

As Crianças:

André Luiz Frambach – Cridinho
Edoardo Dell’Aversana – Dino
Pedro Lobo – Amendoim

Elenco secundário:

Ada Chaseliov – Matilde
Adriano Garib – Emerson
Alecsandro Palermo – Enfermeiro
Alessandra Cifali – Sofia
Alonso Gonçalves – Donato
Antônio Alves – Jonisval
Antônio Firmino – Rapaz, caso de Stela
Bruno Perillo – Mafioso
Carlo Porto – Vittorio Emmanuele
Carlos Mecení – Mafioso
Carlos Sato – Shong-Li
Carlos Takeshi – Ginecologista
Cássio Pandolfi – Comerciante
Christiano Torreão – Escrivão
Cláudia Mello – Durvalina
Cláudia Provedel – Assistente social
Cláudio Caparica – Enfermeiro
Dani Brescianini – Mara, preparadora física dos ciclistas
Davi de Carvalho
Deise Manttuano
Eduardo Coutinho – Caso de Stela
Emílio Pitta – Dr. Godoy

Fernanda Carvalho – Carlinha
Fernando Roncato - Thiaguinho
Flávia Manahu - Angelina
Flávio Gikovate – ele mesmo
Francisco Carvalho – Chicão
Gillray Coutinho – Detetive
Guilherme Weber - Diretor de comercial
Guillermo Hundadze – Fred menino
Jacques Lagoa – João Rodrigues
João Gabriel Vasconcellos – Caso de Stela
Joca Andreazza – Lobato
Jorge Barros
Juliana Didone – Lia
Juliano Ceglia - Giba
Karla Nogueira
Laércio Fonseca
Leonardo Serrano
Louis Frank – Don Pepe
Lulu Pavarin – Ádua
Magda Gomes – Das Dores
Marcela Dale
Marcos Suhre – André
Maria Estela – Carminha
Mário Sérgio Pretini – Charles
Miguel Monteiro – Gonçalves
Miguel Oniga – Frequentador do Narcóticos Anônimos
Nado Grimberg
Nicola Lama
Paola Luna – Vizinha dos Mattoli na Itália
Patrícia Ermel – Luiza
Paula Mariani
Priscila Assum – Ednéa
Raphael Vaillant
Raphael Viana – Caso de Stela
Remo Rocha
Ricardo Pavão – Pereira
Roselson Barros
Sabrina Marques
Sabrina Petraglia – Frequentadora do Narcóticos Anônimos
Sarah Maciel – Melina aos 15 anos
Sérgio Britto
Shimon Nahmias – Delegado
Sóstenes Vidal – Cosme
Tadeu di Pietro – Dr. Lucas
Teca Pereira – Detenta
Vânia Veiga
Vera Ferreira
Yana Sardenberg – Amiga de Fátima

Ficha técnica

Pesquisa: Carmem Righetto

Cenografia: May Martins, Fernando Schmidt

Cenógrafos Assistentes: Danielle Faria, Mauro Vicente, Murillo Esteves, Silvana Machado, Tatiana Cordeiro, Tatiana Garcia, Vânia Britto, Zuila Cohen

Figurino: Gogoia Sampaio, Rô Gonçalves

Figuristas Assistentes: Flávia Azevedo, Edmar Galvão, Marcos França, Daniela Garcia, Mariana Sued, Vanessa Lopes, Barbara Gianazza

Equipe de Apoio ao Figurino: Ricardo Teixeira, Walmir Ferreira, Cremilda Vieira, Severina Viana, Tony Lemos, Almir Paz, Alex Sena, Carlos Henrique Sousa, Carlos Alberto da Costa, Valdeci Silva, Priscila Paura, Dionei da Silva Souza, Marlene Rodrigues, Adriano Rosa, Marcelo Henrique, Luis Carlos de Souza, Leila Conceição, Shirley Mota Macedo, Tatiana da Silva Souza, Maria José Alves Martins, Raimunda de Nazaré, Nadia Maria de Souza, Rosa Correia, Roberta da Costa de Oliveira, Bianca da Silva Bottino, Ana Cristina Costa, Yata Anderson, José Luis de Melo, Marly Clemente, Jamares Galindo Filha, Denize Prado, Luís Gonzaga Chagas

Direção de Fotografia: Roberto Amadeo

Direção de Iluminação: Luiz Leal, José Luis F. Souza, Gustavo Lacerda, Gustavo Amaral

Equipe de Iluminação: Adelino Veiga, Alex Sandro Gonçalves de Souza, Antonio Alves Carvalho, Daniel Carvalho, Eduardo Nascimento Paixão, Evaldo Antônio A. Junior, Fabiano Siqueira Gonçalves, Gilson Ramos da Cruz, Ivan Costa Ramos, Jair Mathias, Jorge Carvalho, Jorge Gomes da Silva, Leandro Ramos, Leonardo Simões Papa, Luis Antonio do Nascimento, Maicon Leandro F. Cunha, Marcelo Henrique de Mello, Marco Antonio Costa dos Reis, Paulo César das Dores, Sérgio de Oliveira Santos, Valci de Souza, Wellington Correia da Silva

Produção de Arte: Ana Maria de Magalhães, Cristina Demier

Produção de Arte Assistente: Flavia Garrido, Leda Van Hombeeck, Bruna Nogueira, Flávia Mello, Maria Tereza Cesconetto, Marta Miranda, Bianca Romano

Equipe de Apoio à Arte: Andréa Chuairi, Archimedes Simões, Alexandre F. Silva, Alexandre Araújo Ferreira, Nelson Han, Roberto Morelli, Edson França, Luciana Vasconcelos, Francisco Santanna, Jorge da Costa, Manoel Rubens Mello, Ricardo Gomes Bastos

Produção de Elenco: Daniel Berlinsky

Produção Musical: Sergio Saraceni, Ricardo Leão

Direção Musical: Mariozinho Rocha

Caracterização: Marcelo Dias, Carmem Bastos

Equipe de Apoio à Caracterização: Eliane Farinhas, Maria Cristiane Vicente, Carlos Soares, Iliria Costa, Sônia Costa, Luiz de Luca, Adriana Alves, Rachel Furman, Maxwell Pinheiro, Aparecida da Silva, Rosangela Caminha, Paula Criz, Luciene Mello, Carlos Marques, Miguel Barbosa

Edição: José Carlos Monteiro, Paulo Maia, William Alves Correia, Cesar Chaves, Luiz Eduardo Guimarães, Carlos Roberto Mendes, Ubiraci de Motta, Roberto Mariano

Colorista: Marcello Pereira

Sonoplastia: Octavio Lacerda, Sandro Fernandes, Pedro Belo

Efeitos Visuais: Toni Cid, Claudia Mendes, Christiane Legey, Mariana Rocha

Efeitos Especiais: Gilson Figueiredo

Abertura: Hans Donner, Alexandre Pit Ribeiro, Roberto Stein

Obras de Arte Abertura: Vik Muniz

Direção de Imagem: Luiz Alberto da Silva, Augusto Lana, Vanessa Lauria

Câmeras: Marcelo Pereira de Oliveira, Lúcio Francisco Sibaldi, J. Passos, Roberto Delmiro, Selmo Cardoso, Marco Parada, Thelso Batista Gaertner, Adriano Arruda

Equipe de Apoio à Operação de Câmera: José Alberto Benitez da Costa, Claudio Anderson G. da Silva Ismael, Jairo Dias Baptista, André da Silva, marcos Vinicius F. Honorato,

Bernardo Blaz Schwartz, Leo Peçanha, Raphael Coutinho Garcia

Equipe de Vídeo: André Fernandes Mendes da Costa, Clóvis Alberto Antonio, André Luiz Franco Correa, Almir Atayde Silva, Marco Pablo C. da Silva, Edilene Godoy Duarte

Equipe de Áudio: Abel de Oliveira Reis, Ademar de Souza Rosa, Jocimar Marques Cardoso, Diego Armando Ferreira Barbosa, Jorge Bernardes Marreiros, Ricardo Knupp, Sérgio Lagoa, Michel Fernandes Canejo, Valter de Barros, Alexandre Araújo Costa, Yuri Venceslau, Luiz Carlos Coelho, Paulo José Jesus Mazzini

Supervisor e Op. Sistema: Roberto Lucas da Silva, Marcelo Mello

Produtor de Cenografia: Vanessa Salgado de Lima

Gerente de Projetos: Marco Antonio Tavares

Supervisor de Produção de Cenografia: André Tobias, Carlos Emmanuel, Martinho Sobrinho, Norival Eloy, Guilherme Senges

Equipe de Cenotécnica: Adimilson Siqueira, Alan Afonso, Anderson Rodrigo, Andre Luiz Santos, Andre Moraes, Angela Delgado, Bernardo Conceição, Carlos Roberto Ferreira, Carolina Rodrigues, Claudio Rosa, Dalmo Vieira, Daniel Figueiredo, Diego Escobar, Djalma Rismo, Edson Cardoso Andrade, Eduardo Pinheiro, Eleomar Cândido, Fabio Rodrigues, Flávio Luiz Carvalho, Francisco Assis Elaidio, Gisele Laura, Helio Costa, Helvis Mariano, Ivanildo Arsênio, Jesse da Conceição, Jorge Flor, Jorge Frazão, Jose Marco Gonçalves, Jose Ribamar, Jovino Gomes, Lazaro Josimar, Lequison Pinto, Luis Carlos Marques, Marcio Pitanga, Mauro de Almeida, Odair Ribeiro, Paulo Sergio Sardinha, Renato Almeida, Renato Pires, Rogerio Rodrigues, Ronaldo Lopes, Rosalie Anne, Rosival Oliveira, Sebastião Souto, Silete Franco, Valdemar Alves, Vanilson Francisco, Vinicius Fagundes, Viviane Tucci

Pesquisa de texto: Carmem Righetto

Pesquisa de imagem: Madalena Prado de Mendonça, Lais Rodrigues

Continuidade: Fernanda Borges, Teresa Prata, Fabiola Lyra, Claudia Lima, Giselle Lewicki

Assistentes de Direção: Noa Bressane, Natalia Warth, Davi Lacerda, Giovanna Machline, Oscar Francisco, Felipe Herzog

Produção de Engenharia: Abílio Páscoa

Equipe de Produção: Silvana Sant'Anna, Rosangela Cerqueira, Maria Fernandes, Leila Damasceno, Luiz Otávio Alves, Isabel Arruda, Emmanuel Toscano, Rodrigo Goulart, Paula Pestana Moreira, Norberto Pfeiffer, Chico Marinho

Coordenação de Produção: Gilberto Nunes, Claudio Dager, Silvana Gabbardo, Waldemir Telles, Vladimir Carvalho, Eduardo Santoro, Dalvan Pinheiro, Wilson Gringo, Vera Daflon

Gerência de Produção: Janice Vieira

Direção de produção: Flávio Nascimento

Fonte: Memória Globo

Disponível em: www.memória.globo.com. Acesso: 15.12.2011.

Celebridade

Autoria: Gilberto Braga

Colaboração: Leonor Bassères, Sérgio Marques, Márcia Prates, Maria Helena Nascimento, Denise Bandeira e Ângela Chaves

Direção: Amora Mautner e Vinícius Coimbra

Direção geral: Dennis Carvalho e Marcos Schechtman

Direção de núcleo: Dennis Carvalho

Período de exibição: 13/10/2003 – 26/06/2004

Horário: 20h

Nº de capítulos: 221

Alguns momentos da narrativa e dos personagens

Ambientada no Rio de Janeiro, a novela aborda temas como o jornalismo de celebridades, o alpinismo social e a busca da fama. A trama tem como eixo central a rivalidade entre duas mulheres: a bem-sucedida empresária e ex-modelo Maria Clara Diniz (Malu Mader), dona da produtora Mello Diniz, e a dissimulada e invejosa Laura Prudente da Costa (Cláudia Abreu), que se aproxima de Maria Clara dizendo ser sua maior fã e consegue um emprego em sua empresa.

Na verdade, Laura é uma arrivista, que não quer apenas tomar tudo da outra, mas transformar-se em uma nova Maria Clara, ao estilo de *A Malvada* (*All about Eve*), produção americana de 1950, dirigida por Joseph Mankiewicz. Neste filme, Eve (Anne Baxter) é uma candidata a atriz que se apresenta como moça modesta, consegue a confiança de uma grande estrela (Bette Davis) e depois começa a revelar uma ambição sem limites. Em *Celebridade*, a razão do ódio de Laura pela patroa é que ela é filha da verdadeira musa da canção que fez de Maria Clara uma mulher rica e famosa, enquanto ela e a mãe amargaram uma vida miserável. Maria Clara, porém, sempre acreditou que a música *Musa de Verão* fora composta por seu ex-noivo Wagner em sua homenagem.

Para realizar o plano de destruir a rival, Laura conta com a ajuda de Marcos (Márcio Garcia), seu amante e cúmplice. Eles começam a trabalhar, respectivamente, como assistente e motorista de Maria Clara, e aos poucos vão se infiltrando na vida da “celebridade”. A dupla de vilões Laura e Marcos - a “Cachorra” e o “Michê”, como eles se chamavam mutuamente - deu o que falar. Muitos compararam os dois personagens ao casal Maria de Fátima e César, vividos por Glória Pires e Carlos Alberto Riccelli em *Vale Tudo*.

Laura se alia também a Ubaldo Quintela (Gracindo Júnior), seu padrasto e verdadeiro autor da música que fez tanto sucesso. Em liberdade condicional, depois de passar 15 anos preso pelo assassinato de Wagner – por ele ter roubado a autoria de sua canção -, Ubaldo agora quer se vingar da rica produtora e de seu patrocinador, o todo-poderoso empresário Lineu Vasconcelos (Hugo Carvana), amigo nos tempos de juventude e atualmente dono de um império de comunicação.

O grupo Vasconcelos, presidido por Lineu, controla publicações como a revista de celebridades *Fama*, e banca os eventos musicais produzidos por Maria Clara no *Espaço Fama*. Ubaldo sabe que Lineu foi o responsável por sua prisão, e acredita que ele e Maria Clara enriqueceram às suas custas. A autoria da canção *Musa de Verão* foi roubada por Wagner, noivo de Maria Clara, com a cumplicidade do irmão dele, Ernesto (Roberto Pirillo),

e Lineu tirou proveito da tramóia. A música havia sido composta por Ubaldo para Marília (Alessandra Negrini), mãe de Laura.

Ao saber da verdade sobre a autoria da música que lhe rendeu tanto dinheiro, Maria Clara abre mão de todos os seus bens, passando-os para o nome de Ubaldo. Com isso, Laura, como filha reconhecida de Ubaldo, assume a produtora e todos os negócios da Mello Diniz e passa a morar na mansão de sua rival, junto com Marcos, a avó Hercília (Norma Blum) e o padrasto. A partir de então, há uma reviravolta na trama: Maria Clara descobre todas as armações de Laura e, além de lutar para reconquistar seu espaço no mercado da música, passa a ter como objetivo desmascarar a moça. Maria Clara abre, então, com a ajuda dos amigos, uma casa de samba no Andaraí, o Sobradinho, que logo se transforma em um grande sucesso. Em seus percalços, Maria Clara tem ainda de enfrentar Beatriz (Deborah Evelyn), filha de Lineu, moça mimada e egoísta, casada com o cineasta Fernando Amorim (Marcos Palmeira), e que não mede muito as consequências quando está em jogo o risco de perder o marido. De volta ao Brasil após anos morando na Europa, a relação do casal mostra sinais de desgaste. A fragilidade da relação aumenta quando os dois precisam lidar com o trauma da perda do filho Fábio (Bruno Ferrari), que morre após sofrer um acidente numa corredeira. Maria Clara conhece Fernando por acaso, apaixona-se por ele e é correspondida. Os dois vivem um romance cheio de idas e vindas, devido às armações de Beatriz, que conta com Laura como aliada.

Outro grande vilão da história é o ambicioso e inescrupuloso Renato Mendes (Fábio Assunção), editor da revista *Fama* e sobrinho de Lineu, que sonha um dia assumir a presidência do Grupo Vasconcelos. Renato se envolve com Laura, que vê nele um aliado a mais para destruir Maria Clara. Quando se dá conta de que está sendo usado por Laura, Renato arma uma vingança: com imagens comprometedoras nas mãos, ele a chantageia, os dois se casam contra a vontade da vilã, e o editor transforma sua vida em um inferno. Renato chega a colocar seguranças 24 horas por dia vigiando a mulher, obriga-a a fazer o que ele quer e a manda dormir em um colchonete no chão do quarto. Tempos depois, Laura vira o jogo, e é Renato quem vai para o colchonete. A dupla de malvados fez grande sucesso. Também é através de Renato Mendes – e de jornalistas que trabalham na revista *Fama* – que o autor aborda a relação dos famosos com a imprensa.

A certa altura da trama, Lineu é assassinado e diversos personagens passam a ser suspeitos do crime. O mistério “Quem matou Lineu Vasconcelos?” só é desvendado no último capítulo, após a morte de outro personagem, o jornalista Queiroz (Otávio Müller).

Laura confessa ter matado Lineu porque ele lhe roubara as provas que confirmariam a autoria de Ubaldo na música *Musa de Verão*. Antes, porém, ela tenta dar sua última cartada, seqüestrando a filha de Maria Clara e Fernando. Encurralados pela polícia, Laura e Marcos acabam mortos por Renato Mendes, que também tem suas falcatuas reveladas e é preso. Sua prisão estampa as capas das revistas e jornais.

O núcleo de personagens ambientado no bairro do Andaraí, na zona norte do Rio, é responsável pelos momentos cômicos da história. Nele, destacam-se Darlene (Deborah Secco) e Jaqueline Joy (Juliana Paes), manicures do salão de Salvador (Roberto Bomfim), que vivem em busca da fama. Por meio das duas, que utilizam qualquer artifício para conseguir uma notinha nas revistas e colunas sociais, o autor aborda com bom humor a corrida dos anônimos por um lugar ao sol no mundo das celebridades. Apesar de amigas, Darlene e Jaqueline disputam o amor do bombeiro Vladimir (Marcelo Faria) que, ao contrário delas, detesta ser o centro das atenções. Ele passa a novela tentando recuperar seu cargo, já que tinha

sido expulso da corporação após ter algumas fotos, em que aparece somente de sunga, publicadas em uma revista *gay*. Vladimir fez as fotos ignorando sua utilização. Por conta deste personagem, bombeiros de verdade que haviam posado para o calendário Heróis do Rio – publicação com fotos posadas de integrantes da corporação estadual – fizeram uma participação na novela, e o capitão José Albucacys, na vida real, virou celebridade instantânea.

As trapalhadas de Darlene para ficar famosa movimentam vários núcleos da novela. Uma delas envolve o famoso nadador Caio (Théo Becker), irmão de Renato Mendes. Ele morre durante um treinamento, e a manicure tem uma idéia que considera brilhante: inventar que está grávida do rapaz. Para viabilizar seu mirabolante plano, Darlene consegue fazer com que Tadeu (Alexandre Morenno) a ajude a roubar de uma clínica o sêmen congelado de Caio. Acontece que Tadeu se atrapalha e troca as ampolas, e Darlene acaba fazendo uma inseminação artificial com o sêmen de Tadeu. Resultado: certa de que alcançará a tão desejada fama como mãe do filho do nadador, ela dá à luz gêmeos negros como Tadeu, os “bombonzinhos” – como Darlene passa a chamá-los – Marlin (Wellington Luã) e Darlin (Mileni dos Santos).

A sacoleira Eliete (Isabela Garcia), irmã de Vladimir e amiga de Maria Clara desde os tempos de escola, foi outra personagem que se destacou no núcleo do Andaraí, atingindo em cheio o gosto dos telespectadores por conta de seus traços populares. O trambiqueiro Nelito (Taumaturgo Ferreira) e a fútil Ana Paula (Ana Beatriz Nogueira), irmã de Maria Clara, com os quais Eliete formou um triângulo amoroso, também caíram no gosto popular.

O drama do carente e solitário Inácio (Bruno Gagliasso) também merece destaque. Filho mais velho de Beatriz e Fernando, o rapaz sofre com a rejeição da mãe, principalmente depois da morte do irmão Fábio, pela qual se sente culpado. Os motivos dessa rejeição só são revelados nos últimos capítulos, quando se descobre que ele, na verdade, é fruto de uma relação que Beatriz teve com o primo Renato antes de se casar com Fernando, somente para engravidar e assegurar o casamento com o futuro marido. Inácio vive um triângulo amoroso com a centrada Sandrinha (Juliana Knust) e o irresponsável Paulo César (Paulo Vilhena).

O alcoolismo do personagem Cristiano Reis (Alexandre Borges) foi o tema escolhido pelo autor para a realização do merchandising social na novela. Cristiano (Alexandre Borges) é um jornalista de grande sucesso, versado em cultura brasileira e MPB, viúvo, que vê sua carreira ir por água abaixo após se entregar à bebida por não suportar a morte da mulher. Ele consegue se reerguer com a comovente ajuda do filho Zeca (Brunno Abrahão) e o amor discreto de sua vizinha Noêmia (Julia Lemmertz), passa a frequentar um grupo de alcoólatras anônimos e acaba virando diretor da revista *Contemporânea*, outra publicação do grupo Vasconcelos. Cristiano enfrenta na justiça o mau-caráter Renato, irmão de sua falecida mulher, que disputa com ele a guarda de Zeca porque, na verdade, quer administrar a fortuna que o garoto herdou da mãe. O embate entre Cristiano e Renato também levanta outra discussão, a que contrapõe ética à falta de escrúpulos no jornalismo.

Celebridade chegou ao fim com vários casamentos e a punição dos vilões. Maria Clara e Fernando ficam juntos, enquanto Beatriz, após descobrir a verdadeira face de Laura, reconhece que perdeu Fernando e viaja sozinha para a Europa. Inácio vence sua fragilidade, perdoa a mãe por tê-lo rejeitado e termina ao lado de Sandra. Darlene desiste de correr atrás da fama e se casa com Vladimir, que é reincorporado ao cargo e transformado em celebridade por seus atos heróicos. Jaqueline fica com o fotógrafo Bruno (Sérgio Menezes). O casal Cristiano e Noêmia também tem final feliz, assim como Eliete e Nelito. Ana Paula, após

muitas armações para continuar rica, acaba vendendo roupas e objetos no Andaraí, juntamente com Yolanda (Nathalia Timberg), a avó trambiqueira de Renato Mendes.

Ficha Técnica

Elenco:

Adriana Alves - Palmira
Alexandre Borges – Cristiano Reis
Alexandre Morenno - Tadeu
Ana Beatriz Nogueira – Ana Paula
Ana Paula Botelho – Carmem, empregada de Lineu
André Barros - Joel
Bruno Cariati - Dudu
Bruno Ferrari - Fábio
Bruno Gagliasso - Inácio
Brunno Abrahão - Zeca
Carla Faour - Kátia
Carlos Evelyn – Oscar
Cécil Thiré – Dr. Felipe
Clarisse Niskier – Heloísa
Cláudia Abreu – Laura Prudente da Costa
Cristina Amadeo - Olga
Daniel Dantas - Ademar
Débora Lamm - Vitória
Deborah Evelyn – Beatriz Amorim
Deborah Secco – Darlene Sampaio
Douglas Simon – Detetive Chagas
Fábio Araújo - Kléber
Fábio Assunção – Renato Mendes
Fernando Paganote - Guto
Gracindo Júnior – Ubaldo Quintela
Henri Castelli - Hugo
Hugo Carvana – Lineu Vasconcelos
Isabela Garcia - Eliete
Janaína Lince - Zaíra
Jairo Mattos – Delegado Lourival
Joana Limaverde - Fabiana
Julia Lemmertz - Noêmia
Juliana Knust - Sandra
Juliana Paes – Jaqueline Joy
Kadu Moliterno – Daniel Freire
Lavínia Vlasak – Tânia
Luiza Valdetaro - Gabi
Malu Mader – Maria Clara Diniz
Marcelo Faria – Vladimir Coimbra
Marcelo Laham - Ivan
Marcelo Valle - Guilherme
Marcio Garcia - Marcos
Marcos Palmeira – Fernando Amorim
Michelle Valle - Teresa
Miguel Rômulo - Sadi

Nathalia Timberg – Yolanda
Nelson Dantas – Dr. Alcir Nogueira
Nildo Parente - Wanderley
Nívea Maria - Corina
Norma Blum – Hercília
Oswaldo Loureiro – Dr. Peixoto
Otávio Müller - Queiroz
Paula Pereira – Vanda
Paulo Vilhena – Paulo César, o PC
Roberto Bomfim - Salvador
Roberto Pirillo - Ernesto
Roney Villela – Caetano
Sérgio Menezes - Bruno
Sheron Menezes - Iara
Taumaturgo Ferreira – Nelito Moutinho
Theo Becker - Caio
Thiago Lacerda – Otávio Albuquerque

Participações:

Alessandra Negrini – Marília
Ana Paula Arósio – Alice
Antônio Pitanga – Comandante Roberto
Bruno Giordano – Herculano Sá
Chico Diaz – Jairo
Dennis Carvalho – Eduardo Luís
Isadora Ribeiro – Marisa
Jackson Antunes – Fragoso
Reginaldo Faria – Evaldo Correia
Renata Sorrah – Dora Lima
Silvia Pfeifer – Solange Sá
Stella Freitas – Odete

Elenco de apoio:

Aline Borges - Regina
Cacau Gomes – Eliana
Carlos Seidl –
Cássio Pandolfi – Floriano
Cláudio Jaborandy – Enésio, faxineiro do Sobradinho
Dudu Azevedo – Bidu
Ed Oliveira – Manolo
Eunice Silva – Dalva
Giuliano Candiago – Marcelo
Ivan de Almeida – Raimundo, jardineiro na casa de Maria Clara
Juliana Baroni – Sonia
Mileni dos Santos – Darlin
Murilo Grossi – Satamini
Osvaldo Mil – Odilon
Otto Junior - motorista
Paulo Giardini – Navarro
Rachel Nunes – Cíntia
Thiago Tenório – Jonas

Viétia Rocha – Sofia, fisioterapeuta de Inácio
Vinícius Manne – Humberto
Wellington Luã – Marlin
Xando Graça – Gilson, agiota que empresta dinheiro para Nelito

Cenografia: Mário Monteiro, Anna Maria Mello, Fábio Rangel, Maurício Rohlf, Fábio Gomes e Juliana Carneiro

Cenógrafos assistentes: Cláudia Affonso, Marcelo Carneiro, Mauro Ferreira, Márcia Furriel, Anne Bourgeois, Gioconda Coelho, Raquel Winter, Cláudio Duque e Marcus Ranzani

Figurino: Marília Carneiro

Figuristas assistentes: Rosane Gonçalves, Claudia N.Damasceno, Regina Raposo, Miriam Gelli e Valéria Leite

Equipe de apoio ao figurino: Dalva Santiago, Cleide Durval, Maria Lúcia Leite, Ana Maria da Silva, Heloísio Carlos, Márcio Avelino, Deivid Vieira, Waldir Ferreira, Vânia de Lima e Aparecida Fontes Matheus

Direção de fotografia: Ricardo Gaglianone

Direção de iluminação: Daniel José dos Santos e José Alailton de Freitas

Equipe de iluminação: Jorgival da Luz Eça, Luis Antonio do Nascimento, Mario Marcio Soares de Lima, Gerson da Silva Souza, José Carlos dos Santos Moraes, Luis Fernando dos S.Alcântara, Sergio Marcelo da Silva, Abraão Moreira dos Santos, Jorge Gomes da Silva, Carlos Alberto Ribeiro e Edson Ferreira

Produção de arte: Cristina Médicis e Andréa Penafiel

Produção de arte assistente: Denise Bentes, Márcia Niederauer, Mirian Vianna e Rafael Faustini

Equipe de apoio à arte: Sérgio Luiz P. Brandão, Carlos Eduardo Loureiro, José Carlos da Rocha, Carlos Guimarães, Selma Pereira de Andrade e Wanda Maria Guimarães Pinheiro

Produção de elenco: André Reis

Produção musical: Sérgio Saraceni

Direção musical: Mariozinho Rocha

Caracterização: Luiz Ferreira

Equipe de apoio à caracterização: Carmem Bastos, Sonia Silva, Rita de Cássia Menezes Silva, Fabíola Gómez, Josicler Rodrigues, Marinez Rodriguez Silva, Antonio Carlos Motta, Lucia Theodoro e Lilian Gomes do Amaral

Edição: Célio Fonseca, Rosemeire Barros e Luiz Eduardo

Sonoplastia: Julio Corrêa, Irla Leite e Pedro Belo

Efeitos visuais: Toni Cid

Efeitos especiais: Wilson Aquino

Abertura: Hans Donner, Rodrigo Gomes e Alexandre Pit Ribeiro

Direção de imagem: Marcio Salim

Câmeras: Antonio Carlos Laport, Paulo José Corado, Julio Santos, Lucio Sibaldi, Thelso Batista Gaertner, Gustavo Leccioli, Paulo Caldas Junior, Ricardo da Silveira e Cid Rima

Equipe de apoio à operação de câmera: Elias Constantino Faskomy Neto, Antonio Roberto Cordeiro, José Agostinho dos Santos e Joubert L.J.Nascimento

Equipe de vídeo: Luiz Baltazar da Silva, Willian Marinho Gavião e Flavio Luiz Marques de Abreu

Equipe de áudio: Paulo Roberto de Oliveira e Silva Jr e Marco Antonio Soares Grizente, Ronaldo Celso Tavares de Paiva, Roberto Casimiro da Silva, Paulo Rossi de Moura Jr, Joaquim Cendrett de Oliveira, João Zito

Supervisão e op. sistemas: Marcos Cheriff, Luis Otávio Cabral Duarte

Gerente de projetos: Marco Antonio Tavares

Supervisor de produção de cenografia: Leandro Leão, Alexandre Santanna, Marcos

Henrique da Silva, Marco Antonio Vasconcelos, Roberto Marques

Equipe de cenotécnica: Ana Paula Lima, Cláudio Crespo, Eduardo Pinheiro, Flávio Wayne, Luis Leal, Rosalie Anne, Maria de Fátima Almeida, Cristóvão Antônio Felix, Aciel da Silva Campos, Fernando Barcelos Lopes, Jorge Luiz Ventura, Josias Guimarães, Emmanuel Ferreira da Silva, Julio Cesar Brandão, José Cavalcante Gomes, Marcelo Fanzeres Pitanga, Jorge Joe Cabral, Marcelo Paiva Santos, Alexandre Tavares da Silva, Edgil José Pinheiro, Fabio Flaviano Menezes, Marcelo Fernandes da Silva, Carlos Renato Cardoso da Silva, Gutemberg Batista Santana, Severino Geraldo de Santana, Cosme Santana Chaves, Sebastião Cabral da Silva, Gelson Domingos, Gilson da Silva Noronha, Luis Jose Mendes Oliveira, Franklim Alberto Nunes, Jorge Oliveira Frazão, Odair Ribeiro dos Santos, Renato Alcebíades Machado, Bernardo Conceição Silva, Luis Carlos Marques Pereira, Lequison Pinto Santos, Juracy Roberto Cruz, Rosival Oliveira da Silva, Vanilson Francisco dos Santos, Adimilson Freitas Siqueira, Aldenir Santos Dias, Jorge Luiz Ferreira, Pedro Paulo Delfino Silva, Edvaldo Silva Santos, Domingos Carolino da Silva, Djalma Rismo Francisco, Jose Leopoldo de Moura.

Continuidade: Lucia Fernanda, Virgínia Marinho, Regina Wygoda, Mônica de Brito

Assistência de direção: Guto Arruda Botelho, Cristiano Marques, Alexandre Klemperer

Produção de engenharia: Marco Gesualdi, Paulo Perrota, Marcos Senna

Equipe de produção: Mônica Fernandes, Silvaldo Fernandes, Luiz Otávio, Cláudio Nunes, Inã Cristina, Ademi Gomes, Nilton Canavezes, Rodrigo Estefan Capiberibe Lima, Rodrigo Lassance

Coordenação de produção: Silvana Gabbardo, Isabel Cabral, Heleno Moura

Gerência de produção: Carla Mendonça

Direção de produção: Alexandre Ishikawa

Fonte: Memória Globo

Disponível em: www.memória.globo.com. Acesso: 15.12.2011

Senhora do destino

Autoria: Aguinaldo Silva

Colaboração: Filipe Miguez, Gloria Barreto, Maria Elisa Berredo e Nelson Nadotti

Direção: Luciano Sabino, Marco Rodrigo e Cláudio Boeckel

Direção geral: Wolf Maya

Direção de núcleo: Wolf Maya

Período de exibição: 28/06/2004 – 12/03/2005

Horário: 20h

Nº de capítulos: 220

Alguns momentos da narrativa e dos personagens

A trama de *Senhora do Destino* é dividida em duas fases. A primeira – exibida em quatro capítulos – se passa em dezembro de 1968, quando a nordestina Maria do Carmo Ferreira da Silva (Carolina Dieckmann), abandonada pelo marido Josivaldo (Manoel Candeias), parte com seus cinco filhos de Belém do São Francisco, no interior de Pernambuco, rumo ao Rio de Janeiro. Desesperada, ela escreve ao irmão, Sebastião (Luiz Carlos Vasconcelos), pedindo que ele os receba. Sebastião trabalha como motorista para Josefa Magalhães Duarte Pinto (Marília Gabriela), por quem é apaixonado. Ela é filha de família tradicional e dona do jornal carioca *Diário de Notícias*, herdado após a morte do segundo marido.

Após uma série de contratempos na viagem, Maria do Carmo e os filhos chegam ao Rio de Janeiro no dia da decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Há um grande tumulto nas ruas do Centro, tomadas por manifestantes e policiais. O *Diário de Notícias*, opositor do regime militar, é invadido pela polícia, e Sebastião não consegue buscar Maria do Carmo na rodoviária. Como perdeu o papel onde havia anotado o endereço do irmão, ela segue com os filhos à procura do jornal, onde espera encontrar Sebastião. No meio da confusão em que se transformou a cidade, Reginaldo (Miguel Rômulo), um de seus filhos, é ferido por uma pedrada. Maria do Carmo consegue se refugiar com as crianças em uma casa abandonada. Nazaré (Adriana Esteves), após uma discussão com o amante Luís Carlos (Tarcísio Filho), também se abriga no local. Vestida como uma enfermeira e com uma falsa barriga de grávida, Nazaré diz se chamar Lourdes e promete tomar conta das crianças enquanto Maria do Carmo leva Reginaldo ao hospital. Na volta, porém, Maria do Carmo descobre que a mulher desapareceu com sua filha recém-nascida, Lindalva.

Nazaré, na realidade, é uma prostituta do bordel de Madame Berthe (Tônia Carrero) que deseja se casar com o amante e mudar de vida. Ela acredita que a gravidez é a única maneira de separá-lo da esposa e da filha. Como é estéril, inventou que estava grávida para forçar Luís Carlos a assumir a criança. Ao ficar sozinha com Lindalva em seus braços, Nazaré vislumbra a chance de concretizar seu plano e seqüestra a menina. Após chantagear Madame Berthe para que confirme sua história, ela arma uma farsa e finge que deu à luz a criança, sensibilizando o amante, que larga a família para ficar com ela. A luta de Maria do Carmo para reencontrar a filha roubada é o fio condutor da novela.

Desolada com o seqüestro de Lindalva, Maria do Carmo se perde nas ruas do Rio, é confundida com os manifestantes e levada presa, assim como Dirceu de Castro (Gabriel Braga Nunes), repórter do *Diário de Notícias*, que se recusa a abandonar a redação do jornal. Josefa também é presa, tem o jornal fechado e é aconselhada a deixar o país, o que a leva para um luxuoso exílio em Paris.

Maria do Carmo e Dirceu ficam em celas vizinhas no presídio da Ilha das Flores, e o jornalista toma conhecimento da história da nordestina. Dirceu chama a atenção do comandante da prisão para o equívoco, e a jovem é solta. Ela encontra Sebastião por acaso, e os dois conseguem impedir que as crianças, que haviam sido levadas para o Juizado de Menores, sejam enviadas para um orfanato. Maria do Carmo decide se instalar no mesmo lugar onde o irmão vive, em Vila São Miguel, na Baixada Fluminense, e jura que dedicará sua vida a localizar a filha Lindalva.

Na segunda fase da novela, Maria do Carmo (Susana Vieira) é uma mulher forte e bem-sucedida, mãe dedicada, dona da loja de material de construções Do Carmo, querida e respeitada em Vila São Miguel por sua ética e generosidade. Ela mantém um antigo relacionamento amoroso com Dirceu (José Mayer), agora editor e colunista político de um grande jornal carioca. Os dois moram em casas separadas e vivem uma relação tranqüila. Mas a nordestina tem um outro admirador: o ex-bicheiro Giovanni Improtta (José Wilker).

Giovanni Improtta é um personagem tirado do livro *O Homem que Comprou o Rio*, de Aguinaldo Silva (Brasiliense, 1986). É presidente da escola de samba Unidos de Vila São Miguel e disputa com Dirceu o amor de Maria do Carmo. Uma de suas características é a inseparável gravata borboleta, além do esforço para falar bonito, que o leva a cometer vários erros de português. Seu modo de falar caiu nas graças do público, que reproduzia nas ruas expressões como “felomenal” (em vez de “fenomenal”). Entre as frases popularizadas pelo personagem estão: “Há malas que vêm de trem!”, “Vou me pirulitar-me”, “Não esqueça do meu lema: com Giovanni Improtta não tem problema”, “Então fica o dito pelo não dito, o não dito pelo dito e, como sempre, vale o escrito”, “Aqui se faz, aqui se paga. Na vida, como no restaurante, a conta sempre chega”, “A vaca vai voar!”, “O tempo urra, e a Sapucaí é longa!”, “Giovanni Improtta, em charme e osso”. Giovanni é pai de João Manoel (Heitor Martinez) e Jenifer (Bárbara Borges). Viúvo, mora com os filhos e a sogra, Flaviana (Yoná Magalhães). Tem como namorada a aspirante a celebridade Danielle (Ludmila Dayer), a quem chama de “Ninfa Bebê”. Mas o ex-bicheiro, que vive repetindo não dever nada à polícia nem ao fisco, é apaixonado mesmo por Maria do Carmo, tendo de disputar o seu amor com o rival Dirceu, a quem se refere como “Troca Letras”.

Sebastião (Nelson Xavier), o irmão de Maria do Carmo, casou-se com Janice (Mara Manzan) e tem três filhos: Eleonora (Mylla Christie), Venâncio (André Gonçalves) e Regininha (Maria Maya). É motorista do refinado Pedro Correia de Andrade e Couto (Raul Cortez), o barão de Bonsucesso, e de sua esposa, a baronesa Laura (Glória Menezes) – um casal alegre que gosta de celebrar a vida, embora não tenha mais a mesma situação financeira de tempos atrás. O dinheiro do barão é administrado por seu filho, Leonardo (Wolf Maya), que vive reclamando dos excêntricos gastos do pai. Após conhecer Giovanni Improtta, o barão aceita ser seu *personal stylist* e passa a dar aulas de etiqueta ao ex-bicheiro, que se dirige a Laura como Dona Baroa, garantindo muitos momentos cômicos na história. No decorrer da trama, a baronesa descobre sofrer do mal de Alzheimer.

Os filhos de Maria do Carmo estão encaminhados na vida. O mais velho, Reginaldo (Eduardo Moscovis), virou um político ambicioso que não se furta em tentar tirar proveito da popularidade da mãe, avessa ao seu perfil populista e demagógico. Reginaldo, o Naldo, quer se tornar prefeito de Vila São Miguel e faz campanha pela emancipação da localidade. É casado com Leila (Maria Luisa Mendonça), com quem tem dois filhos, Bruno (Thadeu Matos) e Bianca (Marcela Barrozo), mas mantém um caso secreto com sua assessora parlamentar Viviane (Letícia Spiller), tão ambiciosa quanto ele. Leila descobre a infidelidade do marido e,

disposta a flagrá-lo com a amante, pede ajuda a Venâncio, primo de Reginaldo, para seguir os dois até um motel. Ela tenta passar para o quarto de Reginaldo pela mureta, mas sofre um acidente fatal ao cair do prédio. Esperto, Reginaldo inverte a situação, acusa a mulher de ser amante do primo, e o convence a não desmentir a história. Viúvo, Reginaldo se casa com Viviane, e a dupla arma muitas tramóias ao longo da trama em prol de seus interesses pessoais. Entre as armações, estão o falso seqüestro do próprio filho, a prisão da mãe e os assassinatos dos marginais Cigano (Ronnie Marruda) e Seboso (Alexandre Morenno).

Leandro (Leonardo Vieira), outro filho de Maria do Carmo, trabalha como contador para Giovanni. Ele tem um conturbado relacionamento com a mulher, Marinalva (Tânia Khalil), destaque da escola de samba Unidos de Vila São Miguel, que esconde uma paixão pelo cunhado Viriato (Marcello Antony), o que provoca muitos conflitos em seu casamento.

Viriato é *maître* do restaurante de Edgard Legrand (Dan Stulbach), Monsieur Vatel, em Ipanema, na zona sul da cidade. Seu destino se cruza com o de Maria Eduarda, a Duda (Débora Falabella), quando ele a salva de um assalto. Os pais de Eduarda, Leonardo e Gisela (Angela Vieira), não aceitam o namoro da filha com um homem de classe inferior e fazem o que podem para vê-la casada com o jovem deputado federal Thomas Jefferson (Mário Frias). No final da novela, Leonardo descobre que é filho do mordomo Alfred (Ítalo Rossi) com uma cozinheira que morreu no parto, tendo sido adotado pelo Barão, o que muda sua visão sobre a vida.

O caçula de Maria do Carmo, Plínio (Dado Dolabella), é um jovem mulherengo que não quer saber de trabalho e só pensa em curtir a vida. Ele acaba caindo na armadilha da independente Yara (Helena Ranaldi), mulher alguns anos mais velha, que quer ser mãe e o escolhe como “pai de aluguel”, sem nem ao menos consultá-lo. Embora só quisesse usá-lo, Yara é obrigada a recorrer a Plínio quando a empresa em que trabalha vai à falência. Pela primeira vez, então, o rapaz encara uma responsabilidade na vida.

Lindalva, a caçula roubada de Maria do Carmo e batizada como Isabel (Carolina Dieckmann), transformou-se em uma jovem doce e bonita, que tem uma relação de cumplicidade com a perturbada e perigosa Nazaré (Renata Sorrah), que ela pensa ser sua mãe. Nazaré ainda vive com Luís Carlos (Tarcísio Meira) e está sempre em guerra com a enteada Cláudia (Leandra Leal), que foi morar com o pai após sua mãe, abandonada pelo marido, sucumbir à depressão e morrer.

A farsa de Nazaré começa a vir à tona quando o fotógrafo Rodolfo (Reinaldo Gonzaga) entrega a Dirceu a foto de uma enfermeira grávida com um bebê no colo, tirada por ele durante o tumulto no centro do Rio, em dezembro de 1968. Maria do Carmo e Leandro reconhecem a seqüestradora. Dirceu pede a Rodolfo que use programas de computador para “envelhecer” a foto e chegar ao rosto atual da mulher. Depois, consegue que a história de Maria do Carmo seja tema de um programa investigativo na TV. Luís Carlos assiste ao programa e diz à Nazaré que vai denunciá-la. Os dois discutem, e ele cai da escada de casa. No chão, com fortes dores no peito, pede à Nazaré que pegue o seu remédio, mas ela não o socorre.

Com a morte do pai, Isabel começa a trabalhar no restaurante Monsieur Vatel. Ela e Edgard se apaixonam, e o *maître* Viriato nem imagina que a namorada do patrão é sua irmã desaparecida. O namoro de Isabel e Edgard deixa Nazaré desesperada, pois o rapaz é neto de Madame Berthe. No final da trama, o receio de Nazaré se justifica: é o diário da cafetina que confirma a história do seqüestro. Antes disso, porém, a vilã apronta muitas. Ela passa a ter

como amante e aliado o inescrupuloso Josivaldo, o marido desaparecido de Do Carmo que volta para a família pedindo pensão alimentícia à mulher.

Enquanto Maria do Carmo continua a busca pela filha, Dirceu e Giovanni tentam a todo custo localizar a menina. Em uma dessas tentativas, aparece Angélica (Carol Castro), que foi encontrada ainda bebê no mesmo dia do desaparecimento de Lindalva. Mas a alegria de Maria do Carmo dura pouco: Angélica tem uma pinta de nascença na perna e, portanto, não pode ser a filha sequestrada. Mesmo assim, Maria do Carmo a acolhe em casa e faz dela sua secretária na loja. Angélica se envolve com Plínio, e os dois acabam se casando.

O cerco contra Nazaré vai se fechando, com a colaboração de vários amigos de Maria do Carmo, inclusive Cláudia. Ela também se torna aliada da nordestina, pois sempre odiou a madrasta. Cláudia conhece Leandro, que está interessado em Isabel sem desconfiar de que ela é sua irmã Lindalva. Ele passa por um momento difícil, pois decidiu se separar de Marinalva, e confunde a amizade de Isabel com amor. Cláudia o alerta sobre seus sentimentos, os dois se aproximam e acabam se apaixonando.

Nazaré entrou para a história da dramaturgia nacional como uma das maiores vilãs de todos os tempos. A escada da casa da personagem e sua tesoura viraram símbolos da sua personalidade psicótica. Ao mesmo tempo, Nazaré provocava risadas com seus xingamentos – entre outras expressões, ela se referia a Maria do Carmo como “anta nordestina”, chamava Cláudia de “songa monga” e Josivaldo, de “flageladão” – e também fazia rir nas cenas em que se auto-elogiava diante do espelho. Entre suas “pérolas”, dizia frases como: “Gostosa! Impressionante como o tempo só te valoriza”, “Eu nasci linda e loira.

Uma alemanzona!”, “Loiraça gostosa, gostosona, bocão. Ah, se eu te pego!”, “Você é má... maravilhosa!”, “Eu sou boa pra dedéu”, “Raposa linda, loira e felpuda”, “Quando crescer quero ser que nem você, Nazaré Tedesco”. Um dos grandes momentos de *Senhora do Sestino* foi o encontro de Nazaré com Maria do Carmo, que lhe dá uma surra.

Mesmo após descobrir que foi roubada de sua mãe verdadeira, Isabel ainda leva um tempo até aceitar Do Carmo como mãe. Nazaré pede desculpas a Isabel, diz que agiu em um momento de desespero. Dividida e sensibilizada, Isabel decide ficar ao lado de Nazaré, até dar-se conta de seu verdadeiro caráter.

Outras tramas movimentaram a novela ao longo de seus quase nove meses no ar. Jenifer, a estudiosa filha de Giovanni, e Eleonora, filha de Sebastião, apaixonam-se, e, após muita resistência, os pais se vêem obrigados a aceitar o romance, passando por cima dos preconceitos. As duas assumem a relação, passam a viver juntas e adotam um recém-nascido, abandonado próximo ao hospital onde Eleonora trabalha como médica. O relacionamento das duas ganhou grande repercussão, provocando debates sobre a adoção de crianças por homossexuais.

Jenifer e Eleonora não formaram o único casal homossexual na trama: o carnavalesco Ubiracy, o Bira, interpretado por Luiz Henrique Nogueira, também tinha o seu par, Turcão (Marco Vilella).

A comunidade de Pedra Lascada, localizada em Vila São Miguel, é cenário para a história de Rita de Cássia (Adriana Lessa). Mãe de Lady Daiane (Jéssica Sodré) e Maikel Jackson (Agles Stibe), Rita é vítima de violência doméstica e dependência química. Ela apanha do marido, o marginal e mau-caráter Cigano – que está preso no início da trama –, e trava uma luta contra as drogas. Sua vida fica ainda mais tumultuada quando a filha, de apenas 15 anos, engravida

de Shao Lin (Leonardo Miggiolin). Ele é um “marginalzinho” temido na comunidade, líder de uma turma de desocupados, e não quer assumir a paternidade da criança. No decorrer da novela, Rita passa a namorar o taxista português Constantino (Nuno Melo), que enfrenta Cigano em nome de seu amor. Daiane, já com o filho nos braços, engravida novamente, desta vez de Bruno, o filho de Reginaldo, mas perde o bebê. No final da trama, Shao Lin vira um rapaz responsável, percebe que é apaixonado por Daiane e assume o filho. Daiane, por sua vez, começa a trabalhar na educação de jovens meninas, prevenindo-as das dificuldades de uma gravidez precoce.

Um outro tema que causou repercussão foi o drama vivido por Seu Jacques (Flávio Migliaccio). Ele se transformou em uma espécie de representante dos aposentados que sofrem com os atrasos do INSS. Indignado, vive repetindo sua história por onde passa: ex-vendedor, teve a aposentadoria calculada de forma errada e seu pedido de revisão tramita há oito anos. Seu Jacques, em cenas bem-humoradas, virou um cronista implacável do cotidiano, com análises precisas e cortantes da realidade.

Seu Jacques se apaixona por Djenane (Elizangela), antiga colega de Nazaré no bordel, que reaparece na vida da ex-prostituta. Durante uma discussão com Nazaré, Djenane cai da escada da casa da vilã e morre. Com medo de ser considerada suspeita da morte da amiga, Nazaré arma uma situação para que pensem que Djenane roubara jóias e dinheiro da casa e, na correria, teria tropeçado e caído da escada. A atriz Elizângela retorna no final da trama no papel de uma irmã de Djenane, funcionária do banco onde Seu Jacques tem conta, e os dois terminam juntos. Ainda no núcleo do aposentado, cujo cenário é o Bairro Peixoto, em Copacabana (na zona sul do Rio), o autor enfocou o romance de uma mulher mais velha, Shirley (Malu Valle), com o jovem Alberto (Thiago Fragoso), filho de Jacques.

Uma das surpresas preparadas pelo autor foi a volta à trama da atriz Marília Gabriela. Ela retorna à novela no papel de Guilhermina, a filha de Josefa, que se torna um obstáculo na realização de um antigo sonho de Sebastião e Dirceu: reabrir o *Diário de Notícias*. Guilhermina tenta impedir o leilão de um original do pintor Cézanne, que Josefa havia deixado para Sebastião, e cuja renda seria usada para a reabertura do jornal. A tela permaneceu vários anos escondida no Galaxie que Sebastião herdou de sua ex-patroa e mantém guardado em sua garagem. Apesar dos entraves, o jornal é reaberto, e nele passam a trabalhar Cláudia, Alberto e Rodolfo. Guilhermina e Dirceu se estranham em um primeiro momento, e seus encontros sempre terminam em troca de acusações. A hostilidade mútua dá lugar à paixão, e os dois ficam juntos no fim da história, depois que Maria do Carmo aceita se casar com Giovanni. A torcida do público pelo ex-bicheiro era grande, e o autor só mostrou esse desfecho no último capítulo, para manter o suspense.

Nazaré morre após atirar-se de uma ponte na cachoeira de Paulo Afonso, na Bahia. Ela se suicida após seqüestrar Linda, a filha de Isabel e Edgard. Diante de Isabel, porém, ela se redime e lhe entrega o bebê antes de saltar para a morte.

Reginaldo, denunciado por suas falcatuas na prefeitura de Vila São Miguel, é hostilizado pelo povo. Ele resolve fazer um comício, onde espera, mais uma vez, ludibriar os eleitores. Maria do Carmo, porém, descobre a verdade sobre a morte de Leila e revela tudo ao eleitorado. Reginaldo é apedrejado pelos populares. Uma pedra o atinge na cabeça e ele morre. Viviane culpa a sogra pelo acontecido.

Leandro se casa com Cláudia, que engravida. Viriato, após passar um período na França especializando-se em culinária, volta ao Brasil e reata com Duda, com quem havia se casado.

Plínio, casado com Angélica, ganha de Yara a permissão para ficar com o filho Dado, já que ela vai se mudar para o Japão. Regininha engravida do namorado João Manoel, e os dois apressam o casamento. Danielle e Venâncio, casados, descobrem que vão ser pais. Marinalva se casa com o deputado Thomas Jefferson, e Viviane vira esposa do senador Victorio Vianna (Lima Duarte). Josivaldo acaba nas ruas, como um mendigo maltrapilho e enlouquecido. Através de uma narração feita por Maria do Carmo, os telespectadores ficam sabendo do futuro dos jovens personagens: Daiane ganha o prêmio Nobel da Paz por sua atuação social; e Bianca, sua neta e filha de Reginaldo, é eleita prefeita de Vila São Miguel.

Em *Senhora do Destino*, Aguinaldo Silva presta uma homenagem aos migrantes nordestinos ao mostrar a trajetória de sucesso de Maria do Carmo, que enfrenta uma série de dificuldades, mas vence na vida com ética e coragem. A homenagem à retirante foi ainda mais explícita no final da trama, quando Maria do Carmo vira enredo da Unidos de Vila São Miguel. Ela, os filhos, netos, noras e amigos desfilam na escola. Muitas das cenas foram gravadas durante o desfile oficial da escola de samba carioca Grande Rio, no Sambódromo, no Carnaval. A madrinha da escola de samba fictícia é Regininha. Crescilda (Gottscha) puxa o samba-enredo da escola, cuja comissão de frente é formada por Isabel e cinco crianças representando Maria do Carmo e seus filhos. O samba-enredo cantado na novela foi escolhido pelo diretor Wolf Maya entre cinco composições enviadas pela Grande Rio, cujos integrantes e músicos da bateria apareceram no ar. Fora da ficção, Suzana Vieira desfilou mesmo como madrinha de bateria da agremiação.

Ficha Técnica:

Elenco:

Adriana Lessa – Rita de Cássia
Alexandre Morenno – Seboso
André Gonçalves - Venâncio
André Mattos - Madruga
Angela Vieira - Gisela
Bárbara Borges - Jenifer
Carol Castro - Angélica
Carolina Dieckmann – Isabel (Lindalva) e Maria do Carmo jovem
Catarina Abdalla – Jurema
Cristina Mullins – Aurélia
Dado Dolabella - Plínio
Dan Stulbach - Edgard
Débora Falabella – Maria Eduardo, a Duda
Eduardo Moscovis - Reginaldo
Elizangela – Djenane
Flávio Migliaccio – Seu Jacques
Guida Viana – Fausta
Heitor Martinez – João Manoel
Helena Ranaldi – Yara Steiner
Ítalo Rossi – Alfred
José de Abreu - Josivaldo
José Mayer - Dirceu
José Wilker – Giovanni Improtta
Leandra Leal - Cláudia
Leonardo Miggiolin – Shao Lin
Leonardo Vieira - Leandro

Ludmila Dayer - Danielle
Luiz Henrique Nogueira – Ubiracy, o Bira
Malu Valle – Shirley
Mara Manzan - Janice
Marcello Antony - Viriato
Maria Maya - Regininha
Marília Gabriela – Guilhermina
Mário Frias – Thomas Jefferson
Miriam Pires - Clementina
Mylla Christie - Eleonora
Nelson Xavier – Sebastião
Reinaldo Gonzaga – Rodolfo
Roberto Lopes – delegado Paredes
Ronnie Marruda – Cigano
Ruth de Souza
Silvia Salgado – Aretuza
Stella Freitas – Cícera
Susana Vieira – Maria do Carmo
Thiago Fragoso – Alberto
Wolf Maya – Leonardo
Yoná Magalhães - Flaviana

Participações especiais:

Glória Menezes – Baronesa Laura
Raul Cortez – Pedro Correia de Andrade e Couto, o Barão de Bonsucesso

Atrizes convidadas:

Letícia Spiller - Viviane
Renata Sorrah - Nazaré

Apresentando:

Agles Stibe - Maikel Jackson
Jessica Sodré – Lady Daiane
Leonardo Carvalho – Gato
Nuno Melo - Constantino
Tânia Khalil - Nalva

Crianças:

Cássio Ramos - Plínio
Marcela Barrozo - Bianca
Marcelo Max - Viriato
Miguel Rômulo - Reginaldo
Ramon Motta – Leandro
Thadeu Matos - Bruno

Participações especiais da primeira fase:

Adriana Esteves – Nazaré jovem
André Valli – porteiro do Diário de Notícias
Cláudio Corrêa e Castro - Afonso
Elcio Romar – gerente de motel
Emiliano Queiroz – Padre Leovegildo

Fábio Ferrer – Giovanni Improtta jovem
Fabio Lago
Gabriel Braga Nunes – Dirceu jovem
Ilva Niño- Dona Bil
Ivan Cândido - Detetive
Jonas Bloch – inspetor Boegel
Lucielly Di Camargo – Djenane jovem
Luiz Carlos Vasconcelos - Sebastião jovem
Luiz Magnelli – Vital, motorista de ônibus
Manoel Candeias – Josivaldo jovem
Maria Amélia Britto – Laura jovem
Maria Gladys - Dona Mimim, companheira de viagem de Do Carmo
Maria Luisa Mendonça - Leila
Marília Gabriela - Josefa
Neuza Amaral – Dona Mena, modista
Paulo Reis - Policial
Rodrigo Hilbert - Rudi
Rogério Fróes – General Bandeira
Ruth de Souza - Marina
Tarcísio Filho – Luís Carlos Tedesco jovem
Tatyane Fontinhas Goulart – suposta Lindalva
Tônia Carrero – madame Berthe
Werner Schünemann - Comandante Saraiva

Participações especiais (curtas):

Alexandre Barillari – Dr. Fábio
Aracy Cardoso – Mãe de Leila
Felipe Camargo – Edmundo
Flávio Galvão – Jorge Maciel
Jacqueline Laurence – Evangelina
Jayme Périard – Dr. Marcos
Lima Duarte – Victorio Vianna
Monah Delacy – Leny Gouveia, modista que faz vestidos para Laura
Paulo José – Arthur
Roberto Bomtempo – Gilmar
Tarcísio Meira – Luís Carlos Tedesco (segunda fase)
Vera Fischer – Vera Robinson

Elenco de apoio:

Ana Paula Botelho – Recepcionista do motel onde Leila morre
Ana Rosa – Belmira
Alexandre Zacchia – Pezão, seqüestrador do Barão
Bianca Comparato – Helen, namorada de Maikel Jackson
Carlos Bonow – Amante de Nazaré
Carlos Vieira – Moura, garçon do restaurante
Chaguinha – Porteiro do prédio de Leonardo e Gisela
Cristina Ferro – Shirlei, prostituta candidata a empregada de Dirceu
Cristina Galvão – Jandira
Daniel Boaventura – Apresentador de TV
Daniel Zubrinsky – Napa, da turma de Shao Lin
Daniela Nogueira

Delano Avelar – Paulo Henrique
Derlan Henriques – Lolo, da turma de Shao Lin
Eduardo Fraga – Ubaldo
Elísio Lage – Elias
Fabiana Meyreles – Clara, empregada da creche
Fabio Maltez – Scarface
Felipe Cardoso
Fernanda Lobo – Enfermeira
Filippo Coelho
Gottsha - Crescilda
Guilherme Duarte – Jacaré, da turma de Shao Lin
Gustavo Moraes – Zé Luís (frentista)
Hamilton Ricardo – Valdir, motorista de Giovanni
Isabela Lobatto – Ariela, colega de Crescilda
Joana Lerner – Martinha, cabo eleitoral de Reginaldo
José Afonso – Matusalém, vizinho de Do Carmo em Belém de São Francisco
José Fonseca
Juliana Diniz – Larissa
Leandro Ribeiro – Zequinha, cabo eleitoral de Reginaldo
Lucy Mafra – Vizinha de Rita
Luiz Nicolau – Marcão
Mabel Tube – Fatinha, empregada de Gisela
Marcelo Escorel – Ciro
Marcelo Melo – Eberardo, cozinheiro do Monsieur Vatel
Marcelo Várzea – gerente de hotel
Márcio Melo – Ebernezé, cozinheiro do Monsieur Vatel
Marco Vilella – Turcão
Marcos Breda – Giacometti
Miriam Martinez – Amante de Cigano
Naura Schneider – Elisa
Paulo César Grande – decorador de Gisela
Roberto Lopes – delegado Abelardo Paredes
Ronaldo Reis – médico que atende Angélica
Sônia Siqueira – Madalena, candidata a empregada de Dirceu
Tamara Taxman – Madame Mirtes
Tammy Luciano – enfermeira amiga de Eleonora
Terezinha Amayo – Marlene, secretária
Thelma Reston – Acira, senhoria do apartamento onde mora Djenane
Thereza Piffer – assistente social
Tião D'Ávila – Aníbal, fotógrafo amigo de Dirceu
Xando Graça – Merival
Zé Carlos Machado – recepcionista do hotel Pampas

Cenografia: May Martins, Cristina De Lamare, Érika Lovise, Keller Veiga e Monica Aurenção

Cenógrafos assistentes: Altamir Júnior, Cleonice Megale, Cristina Crizel, Diana Domingues, Eduardo Pimentel, Jussara Pascoal, Liane Uderman, Luiz Cláudio Velho, Márcia Bezerra de Mello, Márcia Inoue, Murilo Esteves, Paula de Oliveira Camargo, Regina Valentino e Silvana Machado

Figurino: Beth Filipecki e Regina de Paula

Figurinistas assistentes: Daniella Christino, Giovani Targa, Maruja Girelli e Renaldo

Machado

Equipe de apoio ao figurino: Solange Queiroz, Waldeci Alves, Elijanite Marinho, Ilza Gomes, Nilza Rodrigues, Suely Mattos, Deivid Vieira, Genilton Domingos, Jorge Fernando Bernardo, Luciano Damasceno, Walmir Ferreira e Marinete Dias

Direção de fotografia: José Tadeu

Direção de iluminação: Jorge Valério, Flávio de Assis Casesque e Afrânio Marinho Garcia

Equipe de iluminação: Gustavo Pereira Amaral, Sidnei Meirelles Cussa, Marcos Antonio Costa dos Reis, Jose Prates da Silva, Almir de Souza Cansação, Erich R. de Araújo, Walter Fernandes de Aguiar, Roberto Soares do Nascimento, Humberto Vicente Correia, Jorgival Luz de Eça, Valci de Souza, Antonio Benedito Pereira, Feliciano Silva dos Santos, Anselmo Marinho, Valdir Cardoso e Marcelo Pereira de Oliveira

Direção de arte: Mario Monteiro

Produção de arte: Luiz Pereira e Teca Sá Martins

Assistentes de produção de arte: André Soeiro, Gabriela Estrela, Lara Tausz, Marisa Azevedo e Patrícia Fernandes

Equipe de apoio à arte: Agenor Malvino, Jose L. Margato, Paulo Lisboa, Ricardo Paiva, Marco A. Velloso, Raul Sacramento e Carlos Guimarães

Produção de elenco: Elaine Macedo, Daniela Ciminelli

Instrutoras de dramaturgia: Vera Freitas e Jaqueline Priston

Produção musical: Edom Oliveira

Direção musical: Mariozinho Rocha

Caracterização: Lindalva Veronez

Equipe de apoio à caracterização: Solange Paulino, Marcos Henrique Rodrigues, Vânia Menezes, Hare, Ricardo Sartori, Marinez da Silva, Carlos Alexandre, Maria Solange de Oliveira, Núbia Maísa, Ligia da Costa e Catarina Mohilla

Edição: Paulo H. Farias, Roberto Mariano e William Alves

Sonoplastia: Thanus Chalita e Haroldo de Sá

Efeitos visuais: Toni Cid, Marcelo Brandão e Priscilla Lima

Efeitos especiais: Marcos Soares

Abertura: Hans Donner

Direção de imagem: Marco Antonio Ferreira Pinto

Câmeras: Edílson Giachetto, Lizaneas Azevedo de Souza, Rafael Rahal, Alexandre Alves, Carlos Monerat, João Fonseca e Marcio Tanaka

Equipe de apoio à operação de câmera: Sergio Fialho da Silva, Wanderson Pereira da Silva e Marconi Couto Miranda Santos

Equipe de vídeo: Jorge Leal, Manoel Tiburcio, Cláudio Sargo e Alexandre Carpi Barros

Equipe de áudio: Rogério Tavares de Paiva e Gilberto dos Santos Martins, Rui Paulo Martins, Luiz Ferreira, Ricardo José Coelho da Fonseca, Jorge Bernardes Marreiros, Enéas Antonio do Nascimento e Alexandre Silva Santos

Supervisor e operador de sistema: Marcos Cheriff e André Almeida

Gerente de projetos: Ricardo Figueiredo

Supervisor de produção de cenografia: Guilherme Senges, Marco Antonio Vasconcellos, Francisco Carlos Silva, Roberto Rodrigues Marques e Uilton Nascimento

Equipe de cenotécnica: Luis Carlos Leal da Silva, Rosalie Anne Ferreira da Silva, Vanessa Salgado de Lima, Alis Galo Mendes, Andréa Ramy Mansur, Nelson Luiz Gonçalves, Tatiana da Silva Cunha, Jose Maria Ribeiro da Silva, Pedro Pereira da Silva, Carlos José Ferreira, Dario Pereira da Silva, Edson da Silva, Everaldo Luiz do Amaral, Jesu da Conceição Chagas, Jose Fernandes de Souza, Joseilton Bento da Silva, Vilson Cosme Teixeira Cyrino, Francisco Canindé de Azevedo, Jose Carlos de Souza, João Evangelista, Jorge de C. Barbosa Flor, Paulo Sily Pereira, Sebastião Silva Santos, Cláudio Luiz Querido Guimarães, Antonio Carlos de Oliveira, José Alípio da Silva Neto, Railton Antonio da Conceição, Wilson José dos

Santos, Cláudio da Silva, Jose Carlos Oliveira Costa, Severino Geraldo de Santana, Cristóvão Antonio Félix, Fernando Barcelos Lopes, Jorge Joe Cabral, Emmanuel Ferreira da Silva, Maria de Fátima S. de Almeida, Aciel da Silva Campos, Alexandre Tavares da Silva, Carlos Renato Cardoso Ferreira, Edgil José Pinheiro, Fabio Flaviano de Menezes, Flavio Neves Marques, Jose Cavalcante Gomes, Josias Guimarães, Julio César Pinto Brandão, Marcelo Fanzeres Pitanga, Marcelo Paiva Santos, Ronaldo Hervano Pinto e Wagner Paulo de Miranda

Pesquisa: Leila Melo

Continuidade: Carla Neuma, Izabella A Cid, Luana Fernandes e Teresa Prata

Assistentes de direção: Miguel Rodrigues, Alexia Maltner, André Toscano e Felipe Louzada

Produção de engenharia: Marcos Araujo

Equipe de produção: Adailza Alvim, Raul Gama, Wilson Garita - Gringo, Luiz Carlos Mendonça Jr., Marcelo Martins, Fernanda Gomes, Luiz Carlos Jovita e Rodrigo Lassance

Coordenação de produção: Patrícia Loureiro, Marcelo Lisboa, Marília Fonseca e César Brasil

Gerência de produção: Roberto Câmara

Direção de produção: Alexandre Ishikawa

Fonte: Memória Globo

Disponível em: www.memoria.globo.com. Acesso: 15.12.2011

NOTAS DE RODAPÉ

3.4.7 - Notas ao capítulo III

¹ Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa *on line*. Disponível em:

<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=casa&x=0&y=0&stype=k>

² As telenovelas escolhidas para exemplificar o estilo dos autores correspondem aos anos de 2000 a 2010. Optamos por obras desenvolvidas somente nessa década e por telenovelas e autores do horário nobre, das 21h, exibidas na tevê Globo. Com exceção da trama de Silvio de Abreu *As filhas da mãe*, (2001/02), que foi exibida no horário das 19h.

³ **O tempo e o espaço na década de 2000 a 2010.** O contexto social do Brasil e, também, os fatos e acontecimentos internacionais estão integrados no espaço social no mundo globalizado desta década. Neste estudo a escolha das temáticas sociais preservou o mesmo critério de interpretação para os três autores selecionados. A justificativa deste modo de reflexão para os três autores está no fato de que eles captaram em suas narrativas elementos semelhantes desses fatos e acontecimentos na criação dos personagens vilões e nas suas motivações. Com essas temáticas sociais do mundo real e de outras foi possível entender o estilo dos autores e o caráter do personagem como monofônico ou polifônico. Foi feito um percurso dos fatos e acontecimentos que despertaram interesse nos meios de comunicação e pelo público de forma geral. Isto é, esses acontecimentos foram comuns. Muitos brasileiros e pessoas de outros países tomaram conhecimento de algumas das temáticas sociais entre as citadas para compor esta pesquisa. A coleta de dados corresponde aos anos de 2000 a 2010, década em que foi feita a análise dos autores e suas criações por, Silvio de Abreu, Aguinaldo Silva e Gilberto Braga. Foram selecionadas 09 temáticas sociais recorrentes nas telenovelas.

O critério utilizado para a escolha das questões sociais mais relevantes dos anos delimitados foi a possibilidade das retrospectivas apresentadas por diversos meios de comunicação. Foi realizada outra pesquisa, separadamente das nove temáticas sobre a realidade do espaço social em que as três telenovelas foram exibidas e apresentaram os vilões mais significativos. *Passione*, (2010/11), *Celebridade*, (2003/04) e *Senhora do destino*, (2004/05) se destacaram. Ou seja, aos anos de exibição de cada telenovela correspondem os fatos e os acontecimentos sociais mais relevantes. A vilania no mundo real pode estar relacionada com a ficção televisiva nos anos de 2000 a 2010.

Questões de interesse social:

1) Uma temática importante como questão social: Em setembro de 2001, aconteceu uma das maiores tragédias para os Estados Unidos da América-EUA. Os americanos foram atacados por aviões seqüestrados por terroristas muçulmanos, o alvo foram as torres gêmeas do *World Trade Center* e o Pentágono, algo similar só foi percebido na Segunda Guerra Mundial. Os muçulmanos queriam hegemonia política e moral e derrubaram os símbolos materiais do poder econômico e militar dos

EUA. NA ocasião, os EUA eram considerados como padrão de referência moral para o resto do mundo. Diferentes culturas espalhadas pelo mundo foram solidárias com as vítimas e com os EUA. Os terroristas queriam derrubar o poder dos EUA e apresentaram-se como vilões. Eles tinham como objetivo conseguir o reconhecimento social e provar para o mundo a fragilidade de um país.

Entre os elementos de identificação relacionados à ficção televisiva: o ocidente foi obrigado a prestar mais atenção às culturas dos países deste universo muçulmano, que foi revelado por meio de telenovelas divulgando seus costumes do cotidiano dos países de raiz árabe, entre outros, além de influenciar na moda e outros hábitos.

2) Em 2002. No Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, um representante da classe operária do ramo de metalurgia e sindicalista foi reconhecido como um dos homens mais importantes da primeira década deste século, não somente no Brasil, mas em todo o mundo. Com o seu carisma, biografia e a boa comunicação com os pobres e ricos, desde o empresário ao mais simples operário. Lula conseguiu conquistar o público por ter feito obras voltadas para o social. Ele multiplicou os recursos para as famílias de baixa renda e ampliou o crédito das classes médias baixas sem mexer nos ganhos de capital. Na década de 2000, Lula entra para a história do Brasil como sendo um dos presidentes e líderes mais significativo.

Elementos de identificação para possível representação em uma telenovela: a pobreza aparece como a grande vilã da classe operária. Lula foi o grande herói por ser um representante do povo, ele não tinha nenhuma qualificação acadêmica. O seu desejo de ascensão e de busca do reconhecimento social é compartilhado por milhões de brasileiros. Como protagonista de uma grande narrativa nacional, Lula foi um símbolo que incentivou os menos favorecidos socialmente à possibilidade do consumo e ascensão social. Este tipo de desejo interferiu na narrativa da nação do Brasil pela falta de comida, saúde, trabalho e de educação. Através de Lula, o brasileiro se sentiu motivado a enfrentar as diversidades da vida cotidiana e passou a alimentar o sonho e o desejo de chegar a algum lugar. Essas ações ou alguns fragmentos da vida de Lula poderiam ser representados em uma narrativa de telenovela e foram interpretados em um filme sobre sua biografia.

3) Em 2003, no Brasil, foi criado o Bolsa Família. A partir de 2001, ocorreu uma redução da desigualdade de renda. A queda foi comparável ao aumento da desigualdade dos anos 60. No período de 2001 a 2009, a renda dos 10% mais pobres cresceu 456% a mais do que a dos 10% mais ricos. No final da década, em 2010, foram apresentados os dez anos consecutivos de quedas do índice Gini, que mede a desigualdade. Os rendimentos do trabalho apresentaram 66% de queda do índice, sendo que 15,7% ocasionada por aumentos na Previdência Social e 17% por programas sociais como o Bolsa Família. De acordo com esses números, cada ponto percentual de redução pelas vias da Previdência Social custou 384% a mais do que foi obtido por programas do Bolsa Família. Ou seja, a desigualdade poderia ter caído mais se fosse dada a preferência aos mais pobres por meio do Bolsa Família e Bolsa

Escola. Os pobres foram os grandes protagonistas da década, novas possibilidades de entrada à cidadania e aos mercados puderam ser abertas pelo Bolsa Família, por meio de crédito, seguro e poupança. (Folha de São Paulo em, 30/12/2010).

Elementos de identificação para possível representação em uma telenovela: os autores de telenovelas representaram as transformações da sociedade através de seus personagens e tramas paralelas. O grande vilão neste cenário foi a desigualdade de renda. Os programas Bolsa Família e Bolsa Escola colocaram os mais pobres em condições de lutar contra as motivações de vilania que os acompanhavam diariamente. O programa possibilitou que os mais pobres tivessem acesso aos mais variados tipos de créditos. Através das ações desses programas e da estabilidade da moeda os pobres puderam planejar melhor a busca pela posição e pelo reconhecimento social. Essas mudanças alteraram os perfis socioeconômicos da população.

4) Em agosto de 2005, no Brasil, o publicitário Duda Mendonça, faz um depoimento surpresa na CPI dos Correios que deixou o presidente Luiz Inácio Lula da Silva próximo de um processo de *impeachment*. Para muitos especialistas políticos esse foi o momento mais agudo da crise do chamado mensalão, deflagrada após entrevista do então deputado Roberto Jefferson à *Folha de São Paulo*, em junho do mesmo ano. O publicitário Duda Mendonça foi um dos responsáveis pela campanha do PT - Partido dos Trabalhadores que levou Luiz Inácio Lula da Silva a ser Presidente em 2002. Esse teve o apoio dos movimentos sociais e conseguiu sair da cassação do *impeachment*.

Elementos de identificação para possível representação em uma telenovela: Duda Mendonça e Roberto Jefferson foram os antagonistas na narrativa da vida real, do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, ao depor no Planalto Central do Governo sobre o esquema do mensalão. A realidade parecia imitar a ficção. Lula até então era o herói por ter vindo de baixo e por ser pertencente da classe operária e por ter-se tornado presidente da república. E, também, pela boa aceitação no comando do governo. Usando essa narrativa em uma estrutura dramática no contexto de uma telenovela podemos dizer que ela tem elementos do gênero melodramático. Por que? Mendonça e Jefferson foram, aparentemente, amigos de Lula. De repente, Jefferson resolve ter mais posição social do que Lula e até mesmo em relação a Mendonça. O objeto de desejo é configurado porque ambos apresentam elementos de ambição/inveja para conseguir ganhar prestígio e poder.

5) Em setembro de 2008, o quarto maior Banco *Lehman Brothers* de investimentos dos Estados Unidos da América-USA, entra com um pedido de concordata. A concordata foi considerada pelos especialistas como sendo uma das maiores crises do capitalismo em 80 anos. O declínio do Banco começou quando não foram bem sucedidas as negociações com o *Bank of América* e o *Baclaray*, e com a recusa do governo de garantir futuras perdas. Nesse mesmo dia foi divulgada a venda do *Merryl Lynch* para o *Bank of América*. O índice *Dow Jones* recuou levando a uma perda estimada em US\$ 600 bilhões no valor das empresas. Através desses acontecimentos todas as economias mundiais

obtiveram um movimento sincronizado, os ricos ou os pobres, os emergentes ou os em fase de desenvolvimento, da Europa, da Ásia ou das Américas apresentaram saldos negativos.

Elementos de identificação para possível representação em uma telenovela: a crise mundial foi a grande vilã para os empresários, ricos e pobres. Transportando essa narrativa para uma trama de telenovela é possível tirar alguns elementos. Na telenovela poderíamos imaginar a seguinte construção narrativa que inspiraria tanto a realidade como a fantasia: uma grande empresa com filiais no Brasil e no exterior faz uma aplicação de alto risco na bolsa de valores e perde quase tudo. Esses e outros negócios excusos, tais como: fraude, trapanças, contravenção, sonegação de impostos, assassinato entre membros do grupo, entre outros. Quem cometeu essas fraudes? O possível causador pode ser um dos membros do conselho da diretoria, formada somente por membros familiares. Havia conflitos e tensões entre os familiares, cada qual tinha um tipo de vingança, perseguições infundáveis colocando uns contra os outros. O único capaz de solucionar e resolver os conflitos da empresa é o moço pobre porque cursava administração. Este namorava a filha do sócio majoritário da empresa e não sabia que ela era rica. Os dois se conheceram em uma esquina bastante movimentada quando atravessavam a rua. Os pobres estavam representados na figura do moço pobre e trabalhador. Este era ambicioso, mas a sua ambição era ajudar as pessoas necessitadas. E só ele seria capaz de restabelecer o caos na empresa. O mocinho é o lado do bem, a empresa e alguns dirigentes são o lado do mal, assim como o capitalismo real. Como percebemos, a narrativa traz elementos semelhantes que lembram muito a situação econômica dos Bancos e grandes empresas do mundo real.

6) Em outubro de 2009, a estudante de turismo, Geisy Arruda, foi hostilizada nos corredores de uma universidade privada paulista por usar um microvestido rosa-choque. O país ficou sensibilizado com a atitude dos alunos e com a instituição de ensino da forma como a moça foi ridicularizada socialmente. Por esta ação espetacular, ela saiu do anonimato e ganhou o *status* de celebridade da noite para o dia. O caso teve grande repercussão em diferentes veículos de comunicação e em mídias sociais. A exposição do fato fez com que ela pousasse para uma revista masculina e comparecesse a programas de auditórios em diversas emissoras. Geisy Arruda teve mais reconhecimento profissional e pessoal ao participar de um programa *reality shows*, *A fazenda*, exibido na tevê Record.

Elementos de identificação para possível representação em uma telenovela: Geisy Arruda teve como antagonistas a universidade e os seus colegas que a hostilizaram porque estava usando um microvestido de cor *pink*. Transportando essa narrativa para a telenovela poderíamos criar uma trama ficcional: moça pobre e humilde sonha um dia entrar para a universidade para estudar e se formar. E com isso, tem como objeto de desejo ganhar dinheiro para ajudar seus pais e irmãos. Sua força de vontade e ambição era sustentada pelas dificuldades enfrentadas no seu dia a dia. A construção da personagem teria características de bom caráter, de ética e de moral. Ou seja, estava acima do mal. Esse exemplo de narrativa pode levar o espectador às lágrimas pela injustiça social sofrida pela protagonista. Essa narrativa é clássica no gênero melodrama e é atemporal.

7) Para os meios empresariais a década de 2000 foi marcada pela fusão de empresas. O objetivo das empresas nacionais era ter mais destaque no mercado internacional. Empresas de diversos setores da economia se uniram. Entre elas, aconteceu a fusão entre Sadia e a Perdigão que criou a *Brasil Foods*; Com o incentivo do governo a Brasil Telecom foi comprada pela empresa Oi de telecomunicações; Outras fusões foram importantes, tais como: no ramo varejista, o Pão de Açúcar se uniu a Casas Bahia; no setor frigorífico JBS e Bertin; no campo da celulose e do eucalipto, a Aracruz se uniu ao Grupo Votorantim. Segundo os especialistas, esse movimento foi impulsionado pelo reconhecimento internacional da estabilidade econômica do Brasil, a expressão só foi possível por causa do grau de investimento concedido ao país por agência de *rating*. Esse tipo de prática contribuiu para o processo de consolidação das empresas e faz parte do dia a dia de uma economia estável.

Elementos de identificação para possível representação em uma telenovela: o vilão das empresas nacionais estava em busca do reconhecimento internacional. Elas tinham como finalidade buscar mais posição e, com isso, era preciso se unir aos grandes grupos empresariais. Em uma telenovela poderíamos ter as seguintes narrativas representadas: as empresas poderiam ser concorrentes e entre elas uma poderia ser a antagonista que sabotaria as demais para prejudicar toda uma produção; essas empresas poderiam gerar conflitos e brigas entre familiares onde cada membro busca poder e dinheiro; um filho rejeitado e abandonado em um orfanato reaparece trabalhando na empresa como faxineiro e se revela como sendo o verdadeiro dono do grupo, o único herdeiro. Essas hipóteses de narrativas são bem típicas do melodrama.

9) Na década de 2000, no Brasil, presenciamos o crescimento da Classe C que entra para a categoria de consumidores. Uma pesquisa realizada entre 2003 e 2009 aponta que 29 milhões de pessoas passaram a integrá-las. O crescimento possibilitou fazer com que os brasileiros adquirissem pacotes de viagem, produtos de beleza, roupas, diversão, alimentação, *tevé* paga, internet banda Larga, viagens de avião, etc. A indústria cultural passou a pensar em produções destinadas a essa nova camada de consumidores. A nova Classe C tem renda familiar em entre 2 e 5 salários mínimos, antes o principal consumo dessa faixa era com itens básicos.

Elementos de identificação para possível representação em uma telenovela: os grandes vilões dos pobres eram a inflação, o desemprego e a instabilidade econômica ocasionada pela moeda brasileira, por exemplo. As telenovelas passaram a representar os pobres de maneira diferente há muito tempo, mesmo antes de se ter percebido o crescimento da Classe C no Brasil. Nas narrativas de telenovelas os pobres estão sempre em ascensão e em busca de posição e do reconhecimento social, através da educação e do trabalho. Os fragmentos retirados da narrativa do mundo real fazem com os consumidores da Classe C de telenovela tenham maior poder de decisão, que antes, nem eram percebidos pelos meios de comunicação. Na telenovela os pobres não foram tão pobres: já era percebido nas telenovelas o crescimento da Classe C; as telenovelas atuais estão dando mais ênfase

para a classe C por apresentarem um crescimento socioeconômico e de maior poder aquisitivo; em algumas telenovelas os pobres têm casa própria, carro, educação, celular, computador, viajam, etc. A mudança, transformação e a busca pela posição e reconhecimento social foram temáticas recorrentes no melodrama, teatro e cinema latino-americano. A telenovela segue o esquema desses melodramas, mas tem como referência os fatos e os acontecimentos da sociedade.

⁴ **O espaço real de 2010 na narrativa de *Passione*, (2010/11):** 2010 foi um ano positivo para o futuro do Brasil. Houve um crescimento econômico, aumento do nível de emprego e cada vez mais pobres em ascensão à classe média. A economia do país demonstrou perspectivas de futuro. O aumento do nível de emprego permitiu que mais famílias pobres aumentassem o seu poder de consumo e ascendessem à classe média. No ano, foram registrados avanços na distribuição de renda, nos salários e no agronegócio. O pré-sal com suas reservas de petróleo foi a grande promessa de desenvolvimento para as cidades da baixada Santista, litoral paulista. O ano de 2010 também trouxe algumas tragédias: as chuvas causaram em Angra dos Reis, no litoral fluminense muitas mortes. Em Alagoas e Pernambuco, uma enchente destruiu 87 cidades e matou mais de 50 pessoas.

Foram selecionadas as 10 notícias mais significativas do ano de 2010. Essas notícias direta ou indiretamente, talvez, tenham influenciado o autor Silvio de Abreu nas construções dos personagens Fred e Clara de *Passione*

Questões de interesse social:

1) No mês de janeiro, Zilda Arns, fundadora da Pastoral da Criança, médica pediatra e sanitarista, morre soterrada quando fazia uma palestra para 150 pessoas em Porto Príncipe, capital do Haiti. Ela era natural de Forquilha, em Santa Catarina. A partir de 1982, Arns e equipe desenvolvem um projeto para salvar vidas de crianças. E, foi criada a Pastoral da Criança, mais de 300 mil pessoas são voluntárias da pastoral.

2) No mês de janeiro. No âmbito internacional, a maior catástrofe aconteceu no Haiti, em Porto Príncipe. A catástrofe foi em um dos países mais pobres do mundo. O terremoto matou mais de 200 mil pessoas. Aproximadamente mais de um milhão e 300 mil pessoas ficaram sem moradia. Aconteceram erupções vulcânicas na Islândia e na Indonésia. Enchentes devastaram a China, a Índia e o Paquistão.

3) No mês de março, padres são acusados de pedofilia. Em carta, o papa Bento XVI pede perdão a fiéis, por causa de uma série de denúncias sobre padres católicos irlandeses envolvidos em escândalos de abuso sexual de crianças. Em junho, durante pregação em estilo familiar na Praça de São Pedro, no Vaticano, Bento XVI volta a pedir desculpas e diz que fará o possível para que abusos semelhantes jamais voltem a acontecer.

4) No mês de abril, a procuradora de Justiça Vera Lúcia Gomes foi acusada de agredir a filha adotiva de dois anos, no Rio de Janeiro. O conselho tutelar encontrou a criança no chão do terraço onde ficava o cachorro da procuradora. A menina fora abandonada pela mãe biológica num abrigo. A menina foi morar no mês de março com a promotora, em Ipanema, onde ela sofreu as agressões e humilhações. A vida da garota fora do abrigo durou pouco. Depois de passar quase um mês na companhia da procuradora, ela foi levada de volta para a instituição pelo Conselho Tutelar.

5) No mês de abril, uma explosão na plataforma da *British Petroleum Deepwater Horizon*, no Golfo do México, matou 11 pessoas e rompeu tubulações no fundo do oceano. Desde então, uma quantidade estimada entre 3 e 4 milhões de barris de petróleo vazou, fazendo deste o maior acidente ambiental da história dos Estados Unidos.

6) No mês de junho, o goleiro, Bruno Fernandes de Souza, ídolo do Flamengo, foi acusado de tramar o seqüestro e o assassinato da ex-amante Eliza Samudio, de 25 anos, desaparecida em junho. Eliza pedia na Justiça que o jogador reconhecesse a paternidade do seu filho, Bruninho. O goleiro negou todas as acusações, mas não convenceu e foi preso, indiciado pela polícia e denunciado pelo Ministério Público, assim como sua mulher e amigos.

7) No mês de outubro, na política, numa democracia livre Dilma Rousseff se torna presidente do Brasil. Ela nasceu em família de classe média alta e se interessou pelos ideais socialistas durante a juventude. Logo após o Golpe Militar de 1964, iniciou na militância e integrou organizações.

8) No mês de outubro, nas eleições de 2010, aconteceram muitas novidades em relação aos políticos que se candidataram ao cargo de deputado federal. Com o pseudônimo de Tiririca, e nome de batismo, Francisco Everardo Oliveira Silva, natural do Ceará, obteve mais de um milhão de votos. Com o slogan *Pior que tá não fica*, e sem conseguir discorrer sobre sua plataforma política, foi o candidato a deputado federal mais votado do Brasil nas eleições de 2010. A vida profissional de Tiririca começou na infância. Aos oito anos, estreou no circo como equilibrista, malabarista e mágico em Itapipoca no Ceará, sua cidade natal. E, ainda criança, arriscou os primeiros números vestido de palhaço. Na adolescência foi proprietário do picadeiro que acabou pegando fogo. Silva ficou conhecido pela música Florentina, lançada nacionalmente em 1996 pela *Sony Music*, após vender cerca de mil cópias de um CD independente na Bahia e em Pernambuco, financiado pelos amigos. A carreira do humorista inclui quatro álbuns e participação em programas de televisão.

9) No mês de novembro, o Banco Panamericano comandado pelo empresário e comunicador de televisão Silvio Santos teve detectada uma fraude que contabilizou dividas acima de R\$ 2 bilhões. O

empresário recorreu ao Banco Central para pedir dinheiro emprestado e ofereceu como garantia do empréstimo seus bens e patrimônio. Dentre os bens estavam a emissora SBT- Sistema Brasileiro de Televisão e a empresa Baú da Felicidade. A direção do Banco ficou a cargo de Rafael Palladino, seu concunhado. Especulou-se que o desfalque ao Banco foi ocasionado por membros da família do empresário Silvio Santos.

10) No mês de novembro, o médico Roger Abdelmassih foi condenado a 278 anos de prisão por crimes sexuais. Ele teve o registro profissional cassado. O Ministério Público Estadual acusava Abdelmassih de ter cometido 52 estupros e 4 tentativas contra 39 mulheres. A maioria era paciente de sua clínica especializada em reprodução assistida. As investigações começaram em 2008, após uma ex-funcionária denunciar aos promotores de Justiça e relatar que o médico teria tentado beijá-la à força.

⁵ **Questões de interesse social.** Na década de 2000, no Brasil presenciamos-nos o crescimento da Classe C que entra para a categoria de consumidores. Numa pesquisa realizada entre 2003 e 2009 aponta que 29 milhões de pessoas passaram a integrá-la. O crescimento possibilitou fazer com que os brasileiros adquirissem pacotes de viagem, produtos de beleza, roupas, diversão, alimentação, tevê paga, internet banda Larga, viagens de avião, etc. A indústria cultural passou a pensar em produções destinadas a essa nova camada de consumidores. A nova Classe C tem renda familiar entre 2 e 5 salários mínimos, antes o principal consumo dessa faixa era com itens básicos.

⁶ **Questões de interesse social.** Em 2002. No Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, um representante da classe operária do ramo de metalurgia e sindicalista, foi reconhecido como sendo um dos homens mais importantes da primeira década deste século, não somente no Brasil, mas em todo o mundo. O seu carisma, biografia e a boa comunicação que tinha com os pobres e ricos, do empresário ao mais simples, o transformaram em sinônimo de êxito. Lula conseguiu conquistar o público por ter feito obras voltadas para o social. Ele multiplicou os recursos para as famílias de baixa renda e ampliou o crédito das classes médias baixas sem mexer nos ganhos de capital. Na década de 2000, Lula entra para a história do Brasil como sendo um dos presidentes e líderes mais significativo e amado.

⁷ **Questões de interesse social.** No mês de março, padres são acusados de pedofilia. Em carta, o papa Bento XVI pede perdão a fiéis, por causa de uma série de denúncias sobre padres católicos irlandeses envolvidos em escândalos de abuso sexual de crianças. Em junho, durante pregação em estilo familiar na Praça de São Pedro, no Vaticano, Bento XVI volta a pedir desculpas e diz que fará o possível para que abusos semelhantes jamais voltem a acontecer.

⁸ **Questões de interesse social.** No mês de abril, a procuradora de Justiça Vera Lúcia Gomes foi acusada de agredir a filha adotiva de dois anos, no Rio de Janeiro. O conselho tutelar encontrou a criança no chão do terraço onde ficava o cachorro da procuradora. A menina fora abandonada pela mãe biológica num abrigo. A menina foi morar no mês de março com a promotora, em Ipanema, onde ela sofreu as agressões e humilhações. A vida da garota fora do abrigo durou pouco. Depois de passar quase um mês na companhia da procuradora, ela foi levada de volta para a instituição pelo Conselho Tutelar.

⁹ **Questões de interesse social.** No mês de outubro, na política, numa democracia livre Dilma Rousseff se torna presidente do Brasil. Ela nasceu em família de classe média alta e se interessou pelos ideais socialistas durante a juventude. Logo após o Golpe Militar de 1964, iniciou na militância e integrou organizações.

¹⁰ **Questões de interesse social.** No mês de novembro, o Banco Panamericano comandado pelo empresário e comunicador de televisão Silvio Santos teve detectada uma fraude que contabilizou dívidas acima de R\$ 2 bilhões. O empresário recorreu ao Banco Central para pedir dinheiro emprestado e ofereceu como garantia do empréstimo seus bens e patrimônio. Dentre os bens estavam a emissora SBT- Sistema Brasileiro de Televisão e a empresa Baú da Felicidade. A direção do Banco ficou a cargo de Rafael Palladino, seu concunhado. Especulou-se que o desfalque ao Banco foi ocasionado por membros da família do empresário Silvio Santos.

¹¹ **Questões de interesse social.** Em 2003, no Brasil, foi criado o Bolsa Família. A partir de 2001, ocorreu uma redução da desigualdade de renda. A queda foi comparável ao aumento da desigualdade dos anos 60. No período de 2001 a 2009, a renda dos 10% mais pobres cresceu 456% a mais do que a dos 10% mais ricos. No final da década, em 2010 foram apresentados os dez anos consecutivos de quedas do índice Gini, que mede a desigualdade. Os rendimentos do trabalho apresentaram 66% de queda do índice, sendo que 15,7% ocasionada por aumentos na Previdência Social e 17% por programas sociais como o Bolsa Família. De acordo com esses números, cada ponto percentual de redução pelas vias da Previdência Social custou 384% a mais do que foi obtido por programas do Bolsa Família. Ou seja, a desigualdade poderia ter caído mais se fosse dada a preferência aos mais pobres por meio do Bolsa Família e Bolsa Escola. Os pobres foram os grandes protagonistas da década, novas possibilidades de entrada à cidadania e aos mercados puderam ser abertas pelo Bolsa Família, por meio de crédito, seguro e poupança. (Folha de São Paulo em, 30/12/2010).

¹² **Questões de interesse social.** Para os meios empresariais a década de 2000 foi marcada pela fusão de empresas. O objetivo das empresas nacionais era ter mais destaque no mercado internacional. Empresas de diversos setores da economia se uniram. Entre elas, aconteceu a fusão entre Sadia e a

Perdigão criou a *Brasil Foods*; Com o incentivo do governo a Brasil Telecom foi comprada pela empresa Oi de telecomunicações; Outras fusões foram importantes, tais como: no ramo varejista, o Pão de Açúcar se uniu a Casas Bahia; no setor frigorífico JBS e Bertin; no campo da celulose e do eucalipto, a Aracruz se uniu ao Grupo Votorantim. Segundo os especialistas, esse movimento foi impulsionado pelo reconhecimento internacional da estabilidade econômica do Brasil, a expressão só foi possível por causa do grau de investimento concedido ao país por agência de *rating*. Esse tipo de prática contribuiu para o processo de consolidação das empresas e faz parte do dia a dia de uma economia estável.

¹³ **Questões de interesse social.** Na década de 2000, Osama Bin Laden foi o terrorista mais procurado em todo mundo, um ex colaborador, engenheiro civil e um dos 50 filhos do construtor saudita Mohammed Bin Laden. Iniciou sua carreira ajudando os EUA a expulsar tropas soviéticas. Em 1998, ele cria a *Al Qaeda*, e faz ataques explosivos contra as embaixadas americanas localizadas no Quênia e Tanzânia. Em 2001, resolve destruir as Torres Gêmeas e o Pentágono nos EUA. Bin Laden comandou alguns ataques terroristas nos países, Espanha, Indonésia, Marrocos e Turquia. Por essas ações e atos de terrorismo os EUA e outros países, para se protegerem de ataques, mudaram a forma de se fazer guerra.

¹⁴ Na sociedade real percebemos muitas crianças cometendo esses tipos de crimes, isso foi uma das preocupações nos acontecimentos da vida real como o trabalho beneficente de Zilda Arns, fundadora da Pastoral da Criança de São Paulo com o projeto que tinha como proposta salvar vidas de crianças carentes. Os líderes da Pastoral da Criança atuam na sua própria comunidade. Por viver no mesmo local, o líder conhece bem a família e as condições em que ela vive e, junto com ela, busca maneiras de melhorar a realidade. O líder também orienta as famílias sobre os seus direitos e deveres e contribui para prevenir a violência doméstica, levando a mensagem de paz, do amor e da solidariedade. (www.pastoraldacrianca.org.br).

¹⁵ **Questões de interesse social.** No mês de junho, o goleiro, Bruno Fernandes de Souza, ídolo do Flamengo, foi acusado de tramar o seqüestro e o assassinato da ex-amante Eliza Samudio, de 25 anos, desaparecida em junho. Eliza pedia na Justiça que o jogador reconhecesse a paternidade do seu filho, Bruninho. O goleiro negou todas as acusações, mas não convenceu e foi preso, indiciado pela polícia e denunciado pelo Ministério Público, assim como sua mulher e amigos.

¹⁶ **As relações da narrativa ficcional com a narrativa real:** a trama principal da telenovela *Senhora do destino*, (2004/05) remeteu o público ao “caso Pedrinho”. Colocaremos, aqui, a título de ilustração esse caso que serviu de inspiração para o autor Aguinaldo Silva criar e construir seus personagens com base no mundo real. Justifica-se colocá-lo, neste estudo, porque a telenovela foi criada pelo autor

meses ou anos antes de sua exibição. E, também, porque o “caso Pedrinho” inspirou o autor Aguinaldo Silva a desenvolver a trama principal da sua telenovela *Senhora do destino*, (2004/05).

O Caso Pedrinho em fevereiro de 2003, em Goiânia. Vilma Martins da Costa é condenada a mais de 15 anos de prisão por ter seqüestrado Pedrinho. Esse caso ficou nacionalmente conhecido em 1986, quando o garoto nasceu. Ele foi seqüestrado na maternidade e os pais biológicos, Jayro e Maria Auxiliadora Tapajós, promoveram uma busca constante pelo filho. Pedrinho havia sido registrado por Vilma com o nome de Oswaldo Júnior.

Vilma levou da maternidade os bebês e criou como filhos Aparecida Fernandes Ribeiro da Silva e Pedro Rosalino Braule Pinto, o Pedrinho. Os dois foram levados da maternidade em 1979 e 1986, de Brasília e de Goiânia, respectivamente. O seqüestro, no entanto, só foi esclarecido 16 anos depois. Gabriela Azeredo Borges, de 9 anos, neta do pai adotivo de Pedrinho, associou a imagem dele ainda recém-nascido, que era divulgada pelo site do SOS Criança (especializado em buscar crianças desaparecidas), com a foto de Jayro Tapajós. A imagem do menino havia sido divulgada em uma embalagem de leite.

Ela entrou em contato com a instituição SOS Criança e, orientada por eles, recolheu um fio de cabelo de Pedrinho para realização do exame de DNA. O teste comprovou que o garoto na verdade era filho de Jayro e Maria. Além da comprovação científica, a mãe biológica de Pedrinho também reconheceu Vilma como sendo a seqüestradora. Com a elucidação do caso Pedrinho, a polícia levantou suspeita sobre a possibilidade de Aparecida Fernandes Ribeiro da Silva também ter sido seqüestrada. Ela havia sido registrada como Roberta Jamilly. Um novo exame de DNA, retirado de uma ponta de cigarro usado por Roberta também confirmou que ela era Aparecida Fernanda, filha biológica de Francisca Maria da Silva.

Outra questão de interesse social no espaço da telenovela aconteceu no início da narrativa da telenovela, *Senhora do destino*, (2004/05), em dezembro de 1968, quando a nordestina e protagonista Maria do Carmo Ferreira da Silva parte com seus cinco filhos de Belém do São Francisco, no interior de Pernambuco, rumo ao Rio de Janeiro. Nessa cidade ela chega no dia da decretação do Ato Institucional - AI-5, época da ditadura militar, onde há um grande tumulto nas ruas do Centro, tomadas por manifestantes e policiais.

No espaço dos conflitos, criados para a telenovela, havia outros personagens construídos por Aguinaldo Silva e inspirados no mundo real. A personagem era a opositora ao regime militar. A criação de Josefa Magalhães Duarte Pinto teve como referência em três mulheres que eram donas de importantes jornais cariocas no período da ditadura: a Condessa Pereira Carneiro, do *Jornal do*

Brasil; Niomar Moniz Sodré, do *Correio da Manhã*; e Ondina Dantas, do *Diário de Notícias*. As três, de origem nordestina, assumiram o comando dos jornais por herança, após a morte de seus maridos.

¹⁷ **Questões de interesse social.** Na década de 2000, no Brasil, presenciamos o crescimento da Classe C que entra para a categoria de consumidores. Uma pesquisa realizada entre 2003 e 2009 aponta que 29 milhões de pessoas passaram a integrá-la. O crescimento possibilitou fazer com que os brasileiros adquirissem pacotes de viagem, produtos de beleza, roupas, diversão, alimentação, tevê paga, internet banda Larga, viagens de avião, etc. A indústria cultural passou a pensar em produções destinadas a essa nova camada de consumidores. A nova Classe C tem renda familiar entre 2 e 5 salários mínimos, antes o principal consumo dessa faixa era com itens básicos.

¹⁸ **Acontecimentos na realidade entre 2004 e 2005 paralelos à apresentação de *Senhora do destino*, (2004/05)**

O tempo e espaço dos fatos e acontecimentos no ano em que a telenovela estava sendo exibida correspondem ao período de fevereiro de 2004 a janeiro de 2005. Foram escolhidas 7 questões sociais que tiveram repercussão no Brasil e em outros países. 2004, foi um ano de boas notícias na economia, confusões no governo, vitórias, tragédia, seqüestros, terrorismo no mundo, etc. Em 2005, tivemos tragédias como o furacão Katrina que devastou a cidade americana de Nova Orleans; o Escândalo do Mensalão e a criação de várias CPIs, entre elas a dos Correios, a do Mensalão e a dos Bingos, etc. Nos anos de 2005 e 2004 alguns acontecimentos foram semelhantes, como exemplo, seqüestros e tragédias. A telenovela foi exibida em 28 de junho de 2004 a 13 de março de 2005, a partir do meio do ano de 2004, por isso, resolvemos escolher também questões sociais do ano de 2005.

O critério utilizado para a escolha das questões sociais mais relevantes do ano teve apoio na retrospectiva apresentada nos diversos meios de comunicação. Esses, no final de cada ano, divulgam os fatos e acontecimentos que obtiveram grande repercussão e que foram comuns a todos. De fevereiro de 2004 a janeiro de 2005 foram:

Questões de interesse social:

1) No mês de fevereiro de 2004, acontece o incêndio no prédio da Eletrobrás, no Rio de Janeiro. O Corpo de Bombeiros informou que havia 14 tonéis de óleo diesel no 21º andar do prédio. Dezenove pessoas ficaram feridas e 16 bombeiros que combatiam as chamas foram intoxicados pela fumaça. O incêndio durou 12 horas e destruiu seis andares do edifício da Eletrobrás, o fogo começou após um curto-circuito, ocorrido no 17º andar.

2) No mês de fevereiro de 2004, a disputa judicial pelo menino gaúcho Iruan Ergui Wu, de oito anos, terminou depois que a polícia invadiu a casa da família dos seus tios, em Taiwan e levou o garoto à força. Iruan estava retido em Taiwan havia dois anos e dez meses. Ele foi levado pelo pai, o

marinheiro Teng-Shu Wu, que morreu logo depois. Desde então os parentes se recusavam a devolver o garoto para a avó materna, a brasileira Rosa Leocádia Silva Ergui, que tem a guarda legal de Iruan desde a morte da mãe do menino, há seis anos.

3) No mês de março de 2004, atentados mudam a política na Espanha. Quatro explosões simultâneas em três estações de trem em Madri mataram 191 pessoas e deixaram mais de 1,6 mil feridas. Os ataques reivindicados por grupos islâmicos mudaram o rumo das eleições legislativas realizadas três dias depois com a vitória do candidato de esquerda José Luis Rodríguez Zapatero.

4) No mês de setembro de 2004, várias pessoas são seqüestradas em Beslan. Mais de 330 pessoas foram mortas em uma escola tomada por rebeldes chechenos, na Rússia. Aproximadamente 30 terroristas invadiram o ginásio da Escola Número 1 de Beslan, onde pais e alunos comemoravam o primeiro dia do ano letivo russo. Durante três dias, 1.200 pessoas, a maioria crianças, professores e pais foram submetidos a um regime de tensão.

5) No mês de outubro de 2004, estudo mostra que o Brasil tem mais mendigos do que a Argentina, Uruguai e Paraguai. O Brasil possuía 47,4 milhões de habitantes que não ganhavam o suficiente para comer, parcela que passou de 26,23 por cento da população em 2002 para 27,26 por cento em 2003, o primeiro ano do governo Luiz Inácio Lula da Silva. O cálculo inédito foi resultado de uma pesquisa do Centro de Políticas Sociais da Fundação Getúlio Vargas – CPS-FGV. Essa parcela da população não tinha dinheiro sequer para comprar uma cesta básica de alimentos que garantia o consumo diário de 2.888 calorias, segundo o nível recomendado pela Organização Mundial de Saúde – OMS.

6) No mês de dezembro de 2004, a mãe do atacante Robinho, do Santos, foi seqüestrada na cidade de Praia Grande, na Baixada Santista, em São Paulo. Marina Lima de Souza, de 43 anos, estava em um churrasco, na Vila São Jorge, quando dois homens armados invadiram o local e a levaram como refém.

7) No mês de janeiro de 2005, o engenheiro João José de Vasconcellos Júnior, funcionário da construtora Odebrecht foi seqüestrado no Iraque. A ação foi reivindicada pelos grupos Brigadas Mujahidin e Exército de Ansar al Sunna em um vídeo onde a carteira de mergulhador do brasileiro era mostrada. O Brasil e a Odebrecht enviaram missões de ajuda e busca ao Iraque.

¹⁹ **Questões de interesse social.** No mês de outubro de 2004, estudo mostra que o Brasil tem mais mendigos do que a Argentina, Uruguai e Paraguai. O Brasil possuía 47,4 milhões de habitantes que não ganhavam o suficiente para comer, parcela que passou de 26,23 por cento da população em 2002 para 27,26 por cento em 2003, o primeiro ano do governo Luiz Inácio Lula da Silva. O cálculo inédito

foi resultado de uma pesquisa do Centro de Políticas Sociais da Fundação Getúlio Vargas - CPS-FGV. Essa parcela da população não tinha dinheiro sequer para comprar uma cesta básica de alimentos que garantia o consumo diário de 2.888 calorias, segundo o nível recomendado pela Organização Mundial de Saúde - OMS.19.

²⁰ **Questões de interesse social.** No mês de fevereiro de 2004, a disputa judicial pelo menino gaúcho Iruan Ergui Wu, de oito anos, terminou depois que a polícia invadiu a casa da família dos seus tios, em Taiwan e levou o garoto à força. Iruan estava retido em Taiwan havia dois anos e dez meses. Ele foi levado pelo pai, o marinheiro Teng-Shu Wu, que morreu logo depois. Desde então os parentes se recusavam a devolver o garoto para a avó materna, a brasileira Rosa Leocádia Silva Ergui, que tem a guarda legal de Iruan desde a morte da mãe do menino, há seis anos.

²¹ **Acontecimentos na realidade entre 2004 e 2005 paralelos à apresentação de *Senhora do destino*, (2004/05).** As informações foram obtidas nos endereços seguintes:

Fonte: <http://noticias.uol.com.br/ultnot/lusa/2005/12/22/ult611u69511.jhtm>

Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u91049.shtml>

O tempo e espaço dos fatos e acontecimentos no ano em que a telenovela estava sendo exibida correspondem ao período de fevereiro de 2004 a janeiro de 2005. Foram escolhidas 7 questões sociais que tiveram repercussão no Brasil e em outros países. 2004 foi um ano de boas notícias na economia, confusões no governo, vitórias, tragédia, seqüestros, terrorismo no mundo, etc. Em 2005, tivemos tragédias como o furacão Katrina que devastou a cidade americana de Nova Orleans; o Escândalo do Mensalão e a criação de várias CPIs, entre elas a dos Correios, a do Mensalão e a dos Bingos, etc. Nos anos de 2005 e 2004 alguns acontecimentos foram semelhantes, como exemplo, seqüestros e tragédias. A telenovela foi exibida em 28 de junho de 2004 a 13 de março de 2005, quase no meio do ano de 2004, por isso, resolvemos escolher também questões sociais do ano de 2005.

O método utilizado para a escolha das questões sociais mais relevantes do ano foi a retrospectiva apresentada nos diversos meios de comunicação. Esses, no final de cada ano, divulgam os fatos e acontecimentos que obtiveram grande repercussão e que foram comuns a todos. De fevereiro de 2004 a janeiro de 2005 são as seguintes:

Questões de interesse social:

1) No mês de fevereiro de 2004, acontece o incêndio no prédio da Eletrobrás, no Rio de Janeiro. O Corpo de Bombeiros informou que havia 14 tonéis de óleo diesel no 21º andar do prédio. Dezenove pessoas ficaram feridas e 16 bombeiros que combatiam as chamas foram intoxicados pela fumaça. O

incêndio durou 12 horas e destruiu seis andares do edifício da Eletrobrás, o fogo começou após um curto-circuito, ocorrido no 17º andar.

2) No mês de fevereiro de 2004, a disputa judicial pelo menino gaúcho Iruan Ergui Wu, de oito anos, terminou depois que a polícia invadiu a casa da família dos seus tios, em Taiwan e levou o garoto à força. Iruan estava retido em Taiwan havia dois anos e dez meses. Ele foi levado pelo pai, o marinheiro Teng-Shu Wu, que morreu logo depois. Desde então os parentes se recusavam a devolver o garoto para a avó materna, a brasileira Rosa Leocádia Silva Ergui, que tem a guarda legal de Iruan desde a morte da mãe do menino, há seis anos.

3) No mês de março de 2004, atentados mudam a política na Espanha. Quatro explosões simultâneas em três estações de trem em Madri mataram 191 pessoas e deixaram mais de 1,6 mil feridas. Os ataques reivindicados por grupos islâmicos mudaram o rumo das eleições legislativas realizadas três dias depois com a vitória do candidato de esquerda de José Luis Rodríguez Zapatero.

4) No mês de setembro de 2004, várias pessoas são seqüestradas em Beslan. Mais de 330 pessoas foram mortas em uma escola tomada por rebeldes chechenos, na Rússia. Aproximadamente 30 terroristas invadiram o ginásio da Escola Número 1 de Beslan, onde pais e alunos comemoravam o primeiro dia do ano letivo russo. Durante três dias, 1.200 pessoas, a maioria crianças, professores e pais foram submetidos a um regime de tensão.

5) No mês de outubro de 2004, estudo mostra que o Brasil tem mais mendigos do que a Argentina, Uruguai e Paraguai. O Brasil possuía 47,4 milhões de habitantes que não ganhavam o suficiente para comer, parcela que passou de 26,23 por cento da população em 2002 para 27,26 por cento em 2003, o primeiro ano do governo Luiz Inácio Lula da Silva. O cálculo inédito foi resultado de uma pesquisa do Centro de Políticas Sociais da Fundação Getúlio Vargas – CPS-FGV. Essa parcela da população não tinha dinheiro sequer para comprar uma cesta básica de alimentos que garantia o consumo diário de 2.888 calorias, segundo o nível recomendado pela Organização Mundial de Saúde – OMS.

6) No mês de dezembro de 2004, a mãe do atacante Robinho, do Santos, foi seqüestrada na cidade de Praia Grande, na Baixada Santista, em São Paulo. Marina Lima de Souza, de 43 anos, estava em um churrasco, na Vila São Jorge, quando dois homens armados invadiram o local e a levaram como refém.

7) No mês de janeiro de 2005, o engenheiro João José de Vasconcellos Júnior, funcionário da construtora Odebrecht foi seqüestrado no Iraque. A ação foi reivindicada pelos grupos Brigadas

Mujahidin e Exército de Ansar al Sunna em um vídeo onde a carteira de mergulhador do brasileiro era mostrada. O Brasil e a Odebrecht enviaram missões de ajuda e busca ao Iraque.

²² **O espaço real paralelo à *Celebridade* em 2003:** O ano de 2003 foi a época em que a telenovela *Celebridade*, (2003/04) estreou. Ocorreram grandes mudanças e transformações no Brasil e no mundo. Guerras, manifestações, conflitos, quebra de recorde no esporte, a prisão de Saddam Hussein, epidemias novas apareceram, o mundo se voltou contra os Estados Unidos, mortes inesperadas de ídolos do cinema, Gregory Peck e Katharine Hepburn; morte de Roberto Marinho empresário brasileiro do maior grupo de comunicação, rádio e televisão; desastres ocasionados pela natureza por chuvas no Brasil e terremotos em diferentes países; a posse de Luiz Inácio Lula da Silva para presidente da República do Brasil; o Governo brasileiro obtém o apoio do Congresso e aprova a reforma da Previdência; a Operação Anaconda da Polícia Federal brasileira desvenda o esquema de corrupção e de contravenção; pessoas de nível superior de diversos campos do conhecimento se submetem a trabalhar de gari em busca de posição e de estabilidade, mesmo com baixo salário. Foram citados aqui somente os fatos e os acontecimentos do ano de 2003. Os fatos e acontecimentos dos primeiros meses de 2004 estão na análise do estilo de Aguinaldo Silva, *Senhora do destino*, (2004/05), começou em junho. Portanto, as questões sociais do primeiro semestre de 2004 valem para as duas telenovelas, *Celebridade*, (2003/04) e *Senhora do destino*, (2004/05).

²³ Para a compreensão das proposições da tese foi escolhido o autor Gilberto Braga. Ele é mais uma opção para se entender o estilo de vilania dos autores de telenovela, por ser um dos autores mais representativos do horário das 21h da tevê Globo e por fazer parte do seletivo grupo de autores. A construção narrativa da telenovela *Celebridade*, (2003/2004), apresenta os personagens Laura Prudente da Costa e Renato Mendes como vilões. Conforme já foi dito, o estudo utilizou como referência a década de 2000 a 2010. Essa telenovela foi escolhida porque foi a única trama da década escrita por Gilberto Braga como sendo o autor principal. Braga escreveu outras tramas nessa década, mas em co-autoria com o autor Ricardo Linhares. Esta única trama escrita por Braga como autor principal permitiu observar o seu estilo e retratar a vilania em dupla de personagens. Apenas a título de complementação, referimo-nos à telenovela *Insensato coração*, (2011), escrita em co-autoria com Ricardo Linhares e exibida no ano de 2011 para demonstrar outras maneiras para se compreender o estilo de Braga. O estilo de Braga é constatado, também, mesmo ele escrevendo com Ricardo Linhares, como por exemplo, nas ações das cenas, nos diálogos, nas locações, nas classes sociais onde estão as marcas da forma específica de Braga.

²⁴ Laura Prudente da Costa e Renato Mendes foram escolhidos para se fazer a análise de acordo com as noções de estilo e de construção de personagem segundo Mikhail Bakhtin. Eles foram construídos por Gilberto Braga, o autor principal da telenovela e um dos mais representativos do grupo seletivo de

autores no horário nobre da tevê. Os dois vilões na época de exibição da telenovela tiveram repercussão na mídia e no público em geral. Através da escolha deles foi possível entender o estilo de Gilberto Braga ao construir a vilania e de suas percepções e visões de mundo e das vozes sociais que contribuíram no seu processo de criação dos personagens. A análise da vilania nos dois personagens construídos por Gilberto Braga teve como referência a proposta o estudo da pesquisadora Maria Lourdes Motter que desenvolveu um artigo sobre *As telenovelas brasileiras: heróis e vilões* (*Revista Latinoamericana de Ciencias de La comunicación*, ano 1, nº1, Jul/Dic, 2004). O conteúdo do texto traz as categorias de personagens de como o herói e o vilão são analisados para avaliar o grau de protagonismo de cada um e identificar, nas telenovelas no ar no primeiro semestre de 2004, a possível inclinação tendencial para a simplificação narrativa: a repetição de fórmulas, estratégias e esquemas maniqueístas e dos elementos do folhetim clássico.

Foi utilizado do texto da pesquisadora somente no que diz respeito a construção de vilania dos personagens Renato Mendes e de Laura Prudente da Costa. Vale ressaltar que o texto de análise parte do texto de Motter e desenvolve outras perspectivas. De acordo com a teoria bakhtiniana um discurso, pela sua natureza social, retoma sempre outros. Retomamos passagens de textos que nos possibilitaram compreender outras propostas do estudo sobre o ponto de vista de estilo do autor Gilberto Braga.

²⁵ Destacamos algumas questões de interesse social que foram marcantes em diversos meios de comunicação. Acreditamos que dentre essas oito questões seguintes algumas delas talvez tenham influenciado Braga e, por isso, contribuído na sua concepção de vilania dos dois vilões, Laura e Renato Mendes.

Questões de interesse social:

01) Em Janeiro de 2003. Luiz Inácio Lula da Silva tomou posse como Presidente da República, Pernambucano de Garanhuns, ex-operário e retirante nordestino. Lula se elegeu a presidência da república pelo Partido dos Trabalhadores por quatro vezes até ser eleito, em novembro de 2002, com cerca de 53 milhões de votos, 61,3 do eleitorado brasileiro. Lula foi saudado como sendo uma das melhores expectativas pela esquerda brasileira e estrangeira.

02) Em Junho de 2003. Gregory Peck, um dos maiores e mais populares atores americanos morreu com 87 anos de idade na cidade de, *Los Angeles*, atuou em mais de 52 filmes, teve cinco indicações ao Oscar de melhor Ator, mas ganhou somente um prêmio em 1962; A atriz Katharine Hepburn morreu com 96 anos de idade nos EUA, teve nove indicações ao Oscar e quatro prêmios de melhor Atriz; Durante o ano de 2003, outras personalidades do campo artístico e da literatura morreram, como s

cantoras Nina Simone, Nora Ney e Celly Campello; os atores Rogério Cardoso, José Lewgoy; o comediante Bob Hope; a escritora Rachel de Queiroz e o dramaturgo Mauro Rasi, entre outros nomes.

03) Em julho de 2003. Aproximadamente 130 mil pessoas se inscreveram para o concurso de gari da prefeitura do Rio de Janeiro. Em 11 dias de inscrições ocorreu uma grande procura pela vaga. Foram 6 mil vagas oferecidas para a formação do banco de reservas da Companhia Municipal de Limpeza Urbana-Comlurb. O salário de gari a época foi de R\$280,15 para uma jornada de trabalho de 44 horas semanais, acrescidos de mais R\$ 108,39 de adicional de insalubridade e R\$41,46 de complementação do piso elementar, além de plano de saúde, tíquete alimentação ou refeição no valor mensal de R\$180 e vale-transporte. Inscritos havia candidatos graduados em engenharia, administração, psicologia, entre outras áreas.

04) Em Agosto de 2003. Aconteceram os Jogos Pan-Americanos disputados em Santo Domingo, na República Dominicana. O Brasil disputou os jogos com uma delegação de 721 pessoas. Conquistaram um total de 129 medalhas e ficaram entre as quatro maiores do esporte das Américas, Estados Unidos, Cuba e Canadá.

05) Em Agosto de 2003. O empresário Roberto Marinho e, membro da Academia Brasileira de Letras morreu com 98 anos de idade na cidade do Rio de Janeiro. Marinho era o proprietário de um patrimônio pessoal avaliado em mais de 1 bilhão de dólares que tinha como faturamento por ano cerca de 5,7 bilhões de dólares, incluindo a mais importante emissora de televisão da América Latina. Roberto Marinho assumiu o vespertino *O Globo* em 1925, aos 20 anos, depois da morte de seu pai. A partir de então, estabilizou o jornal e expandiu as organizações com a Rádio Globo, aos 60 anos de idade, fundou a TV Globo.

06) Em outubro de 2003. A Operação Anaconda, da Polícia Federal descobriu um suposto esquema de corrupção, formação de quadrilha, venda de sentenças e proteção à contrabandistas. Mais de 1,5 mil quilos de material e US\$ 550 mil foram apreendidos. A Operação Anaconda foi deflagrada com base em uma rede de grampos telefônicos, montada com autorização judicial, que teria captado negócios e acordos entre juízes, advogados, delegados e agentes federais. Oito acusados foram condenados.

07) Em outubro de 2003. A China impressionou o mundo e era vista como a próxima potência de acordo com a opinião de especialistas. Esses disseram que futuramente a China seria a mais rica do que a Inglaterra em 2005 e do que a Alemanha em 2007. A China à época era o país mais populoso do planeta, com um bilhão e trezentos milhões de habitantes e o quarto maior em extensão territorial, com 9,5 milhões de km². O seu PIB, somado ao território de Hong Kong, estava nivelado ao do Japão e que tinha previsão de crescimento para alcançar os EUA em menos de duas décadas.

08) Em dezembro de 2003. O presidente Luiz Inácio Lula da Silva é matéria da revista *The Economist* britânica que comentou a lição de democracia dada pelo Brasil, por eleger um ex-metalúrgico a presidente da República. No plano interno, a gestão de Lula foi melhor do que se esperava. Na economia, realizou algumas mudanças. Na política, o governo propôs reformas e avançou nas áreas, previdenciária e tributária. Foi a primeira vez que um presidente brasileiro se expôs tanto ao mundo. Em menos de um ano de governo, Lula saiu 18 vezes do Brasil e visitou 27 países. Lula terminou o ano avaliado pelos brasileiros nas pesquisas bem acima da nota recebida por seu governo.

²⁶ Entrevista de Gilberto Braga concedida à *Folha de São Paulo*, 07/03/1999.

²⁷ Darlene (Deborah Secco) e Jaqueline Joy (Juliana Paes), manicures do salão de Salvador (Roberto Bomfim), viviam em busca da fama. Elas tentavam de tudo para conseguir uma notinha nas revistas e colunas sociais, as duas personagens tinham bom humor e provocavam muitos risos por suas loucuras e pelo desejo de se tornarem celebridades. No final, ambas não conseguem a fama. Darlene desiste e se casa com Vladimir. Jaqueline fica com o fotógrafo Bruno (Sérgio Menezes).

²⁸ Segundo Muniz Sodré, o pastiche foi uma prática amplamente disseminada na indústria cultural. Neste caso, não é exatamente o estilo que se imita, mas o conteúdo fabulatório: o tema original modula-se em outros, análogos, de modo que não se configure nenhum plágio.

²⁹ **Em janeiro de 2003.** Luiz Inácio Lula da Silva tomou posse como Presidente da República, pernambucano de Garanhuns, ex-operário e retirante nordestino. Lula se candidatou à presidência da república pelo Partido dos Trabalhadores por quatro vezes até ser eleito, em novembro de 2002, com cerca de 53 milhões de votos, 61,3 do eleitorado brasileiro. Lula foi saudado como sendo uma das melhores expectativas pela esquerda brasileira e estrangeira.

³⁰ **Em outubro de 2003.** A China impressionou o mundo e era vista como a próxima potência de acordo com a opinião de especialistas. Esses disseram que futuramente a China seria mais rica do que a Inglaterra em 2005 e do que a Alemanha em 2007. A China, à época, era o país mais populoso do planeta, com um bilhão e trezentos milhões de habitantes e o quarto maior em extensão territorial, com 9,5 milhões de km². O seu PIB, somado ao território de Hong Kong, estava nivelado ao do Japão e que tinha previsão de crescimento para alcançar os EUA em menos de duas décadas.

³¹ **Em dezembro de 2003.** O presidente Luiz Inácio Lula da Silva é matéria da revista *The Economist* britânica que comentou a lição de democracia dada pelo Brasil, por eleger um ex-metalúrgico a presidente da República. No plano interno, a gestão de Lula foi melhor do que se esperava. Na

economia, realizou algumas mudanças. Na política, o governo propôs reformas e avançou nas áreas previdenciária e tributária. Foi a primeira vez que um presidente brasileiro se expôs tanto ao mundo. Em menos de um ano de governo, Lula saiu 18 vezes do Brasil e visitou 27 países. Lula terminou o ano avaliado pelos brasileiros nas pesquisas bem acima da nota recebida por seu governo.

³² Não é nosso propósito fazer uma análise das ações de vilania e do objetivo deste personagem.

³³ **Em julho de 2003.** Aproximadamente 130 mil pessoas se inscreveram para o concurso de gari da prefeitura do Rio de Janeiro. Em 11 dias de inscrições ocorreu uma grande procura pela vaga. Foram 6 mil vagas oferecidas para a formação do banco de reservas da Companhia Municipal de Limpeza Urbana-Comlurb. O salário de gari a época era de R\$280,15 para uma jornada de trabalho de 44 horas semanais, acrescidos de mais R\$ 108,39 de adicional de insalubridade e R\$41,46 de complementação do piso elementar, além de plano de saúde, tíquete alimentação ou refeição no valor mensal de R\$180 e vale-transporte. Entre os inscritos havia candidatos graduados em engenharia, administração, psicologia, entre outras áreas.

³⁴ **Em outubro de 2003.** NOTA em lugar correspondente A Operação Anaconda, da Polícia Federal descobriu um suposto esquema de corrupção, formação de quadrilha, venda de sentenças e proteção a contrabandistas. Mais de 1,5 mil quilos de material e US\$ 550 mil foram apreendidos. A Operação Anaconda foi deflagrada com base em uma rede de grampos telefônicos, montada com autorização judicial, que teria captado negócios e acertos entre juízes, advogados, delegados e agentes federais. Oito acusados foram condenados.

³⁵ **Em agosto de 2003.** O empresário Roberto Marinho e, membro da Academia Brasileira de Letras morreu com 98 anos de idade na cidade do Rio de Janeiro. Marinho era o proprietário de um patrimônio pessoal avaliado em mais de 1 bilhão de dólares que tinha como faturamento por ano cerca de 5,7 bilhões de dólares, incluindo a mais importante emissora de televisão da América Latina. Roberto Marinho assumiu o vespertino *O Globo* em 1925, aos 20 anos, depois da morte de seu pai. A partir de então, estabilizou o jornal e expandiu as organizações com a Rádio Globo. Aos 60 anos de idade, fundou a TV Globo.

³⁶ Cristiano foi um jornalista que começou a beber após a morte de sua esposa. Para se recuperar do alcoolismo ele teve ajuda do filho Zeca e da sua namorada Noêmia. Com ajuda dos dois, Cristiano passa a frequentar um grupo de alcoólatras anônimos e se recupera. Cristiano enfrenta na justiça Renato, irmão de sua falecida mulher, que disputa com ele a guarda de Zeca. Renato queria administrar a herança que foi deixada pela mãe de Zeca.