

**JOSÉ ROBERTO NEFFA SADEK**

**Narrativas de ficção:  
interações entre filmes e telenovelas**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Estudo dos Meios e da Produção Mediática, Linha de Pesquisa Técnicas e Poéticas da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Comunicações, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Dora Mourão.**

**São Paulo  
2006**

Sadek, José Roberto  
Narrativas de ficção: interações entre filmes e telenovelas /José Roberto Neffa  
Sadek. -- São Paulo : J. R. Sadek, 2006.  
222 páginas.

Tese (Doutorado) - Departamento de Cinema, Rádio e TV/ Escola  
de Comunicações e Artes/USP, 2006.

Orientador: Profa. Dra. Maria Dora Mourão.

Bibliografia

1. dramaturgia – Brasil 2. cinema – Brasil 3. televisão 4. telenovelas- Brasil 5.  
linguagem cinematográfica 7 cinema contemporâneo – Brasil 7. narrativas de  
ficção.

**JOSÉ ROBERTO NEFFA SADEK**

**Narrativas de ficção:  
interações entre filmes e telenovelas**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Estudo dos Meios e da Produção Mediática, Linha de Pesquisa Técnicas e Poéticas da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Comunicações, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Dora Mourão.**

**São Paulo  
2006**

## Agradecimentos

Agradeço a:

minha orientadora Profa. Dra. Maria Dora Mourão;

Prof. Dr. Ismail Xavier e Prof. Dr. Roberto Moreira;

Ana Regina, Moema, Maria Eugênia, Rosana e Anthony;

minhas filhas Jana e Luna e minha companheira Maristela.

SADEK, José Roberto. **Narrativas de ficção: interações entre filmes e telenovelas.** 2006. 222 páginas. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

## **Resumo**

Os filmes de ficção e as telenovelas são modalidades mais recentes do antigo hábito de contar e ouvir histórias. O cinema clássico desenvolveu normas e estratégias para organizar as narrativas. A telenovela se aproveitou de várias delas, assimilando algumas e modificando outras. Um grupo de filmes contemporâneos brasileiros aceitou algumas das características desenvolvidas pelas telenovelas e, ao mesmo tempo, herdou outras diretamente do modelo do cinema clássico, compondo um nicho de filmes bem recebido pela crítica e pelo público.

Ao analisar obras do cinema clássico, telenovelas e filmes contemporâneos, as qualidades fundamentais do modo de contar histórias foram agrupadas em: organização da narrativa, personagens e protagonistas, e tempo e espaço.

**Expressões chave:** dramaturgia, cinema, televisão, telenovelas, linguagem cinematográfica, cinema contemporâneo brasileiro, narrativas de ficção.

SADEK, José Roberto. **Storytelling: interactions between films and soap operas**. 2006. 222 páginas. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

### **Abstract**

Fiction films and soap operas are modern versions of the ancient habit of hearing and telling stories. Classic cinema has developed norms and strategies to organize narratives. Soap opera took advantage of these characteristics, has assimilated some and changed others. A group of Brazilian contemporary films have accepted some of these changes developed by soap opera, and, at the same time, inherited others directly from the classic model of narration. These films form a specific group well accepted by critics and public.

Based on the analysis of classic movies, soap operas and contemporary Brazilian films, the narrative features were grouped as follow: narrative organization, characters and protagonists, and time and space.

**Key expressions:** drama, motion pictures, television, soap opera, film narration, contemporary Brazilian films, storytelling.

## Índice

<b>Introdução</b> .....	9
<i>Como, por que e onde pretendo chegar</i>	
<b>1 – A tradição de contar histórias</b> .....	16
<i>Filiação das ficções de cinema e de TV à antiga tradição de contar histórias</i>	
<b>2 – Luz, drama, ação!</b> .....	25
<i>Conceituação de drama e sua relação com a ação</i>	
<b>3 – Fundamentos de um discurso ficcional</b> .....	37
<i>Exposição de breves informações sobre a história do cinema clássico e da telenovela</i>	
3.1 uma palavra sobre o cinema clássico	
3.2 breve evolução do modelo clássico de narração	
3.3 paradigmas flexíveis	
3.4 a questão da verossimilhança	
3.5 lá vem a televisão	
3.6 histórias em capítulos	
3.7 a telenovela	
3.8 de 1990 em diante	
<b>4 – Organização da narrativa</b> .....	74
<i>Comparação da organização das narrativas nos filmes clássicos, telenovelas e filmes contemporâneos</i>	
4.1 estrutura narrativa	
4.2 capítulos	
4.3 inícios	
4.4 entremeios	
4.5 finais	
<b>5 – Protagonistas e personagens</b> .....	125
<i>Análise de número, tipo, consistência e motivação dos personagens nas histórias escolhidas</i>	
5.1 vários protagonistas	
5.2 uma palavra sobre motivação	
<b>6 – Tempo e espaço</b> .....	147
<i>Análise das alterações na construção do tempo e do espaço pelas histórias escolhidas</i>	
6.1 espaço da cena	
6.2 diferentes espaços	

6.3 tempo dos fatos

6.4 tempo entre fatos

6.5 sincronização das tramas

**Conclusão** ..... 184

**Bibliografia** ..... 192

**Apêndices** ..... 198

1- Informações sobre os principais filmes e telenovelas mencionados neste trabalho

2- Linhas de pesquisa não exploradas



## **Introdução**

*Como, por que e onde pretendo chegar*

Este trabalho entende que os discursos audiovisuais de ficção constituem novas modalidades de contar histórias. São novas versões de um hábito ancestral das sociedades humanas. Nesta tradição está o cinema clássico, que apresenta paradigmas claros de narrativa. O primeiro ângulo da investigação desta tese considera que as telenovelas brasileiras são histórias que se apropriaram das características narrativas do modelo clássico, desenvolvendo algumas, ignorando outras, chegando a uma nova formulação audiovisual. A segunda investigação, que complementa a primeira, trata de uma das vertentes do cinema contemporâneo, a qual, por sua vez, se apropria de algumas das características narrativas das telenovelas em alguns casos e, em outros, moderniza traços de linguagem do modelo clássico.

Num tom pessoal, relato nesta introdução o trajeto percorrido por esta tese, que nasceu de modo um pouco empírico.

Sempre fiquei impressionado com a fidelidade e o fervor quase religioso com que os espectadores seguem as telenovelas. No Brasil, mesmo o mais cético adversário da televisão já viu partes de telenovelas, ou pelo menos trechos de capítulos. Com receptores de TV instalados em quase todas as casas, salas e salões de espera, bares, quiosques, é praticamente impossível não ter visto por acaso a algumas cenas de telenovela.

Nessas olhadas fortuitas, ficava intrigado com o grau de envolvimento dos espectadores que, assistindo a algo parecido com filmes, não tinham por estes o mesmo interesse. Cada vez olhando com menos distração fragmentos de telenovelas, pareceu-me que essas narrativas eram adaptações simples do modelo de cinema clássico. Com o tempo vi que,

se por acaso fossem realmente adaptações, não eram tão simples como me pareceram no primeiro momento.

Enquanto isso, alguns filmes nacionais fizeram repentino sucesso. Eram eles *Central do Brasil*, de Walter Salles Junior, 1998, *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, 2002, e *Carandiru*, de Hector Babenco, 2003. Eles configuraram o que a mídia chamou de “renascimento do cinema brasileiro”, um exagero típico de manchetes de jornais. Os dois últimos filmes mencionados pareciam ter influência da linguagem de telenovelas ou, pelo menos, da TV, embora inicialmente não soubesse dizer como, nem exatamente em que situações. O primeiro era claramente um filme nos padrões do cinema clássico.

A estas observações somei minha atração pelos segredos das narrativas, pela manipulação da linguagem que se esconde atrás das tramas. Tenho interesse neste assunto desde a década de 1980, quando, entre outras disciplinas, estudei roteiro em minha estada na Universidade de Nova Iorque, atividade a que, por imposições profissionais, nunca pude me dedicar.

Lentamente e com considerável esforço, cheguei ao trajeto que percorro neste trabalho: a partir de algumas características narrativas do cinema clássico analiso as telenovelas, vejo como alguns padrões foram usados, modificados ou ignorados pela mídia eletrônica e, com essas constatações vou ao cinema contemporâneo, que, por sua vez, assimilou alguns traços desenvolvidos ou modificados pelas telenovelas, sem abandonar outros, originados do cinema clássico.

Tenho, portanto, três objetos de análise: o quadro de referência composto pelos filmes claramente do modelo clássico, as telenovelas e os filmes contemporâneos. Comparando a matéria-prima destes três grupos de narrativa, procuro entender quais qualidades cada produto usou e quais foram usadas pelos demais.

Ao contrário das telenovelas, o cinema clássico é bem conhecido e estudado, e tem bibliografia e várias teorias sólidas já construídas. Daí ser a referência primeira de análise.

Em relação às telenovelas, há estudos sobre o comportamento da audiência, sobre a influência da TV nos espectadores (considerada em geral nefasta). Há pesquisas com enfoque em sociologia, antropologia, comunicação, mas quase nada se fala de linguagem. E justamente este é o tema deste trabalho. Poderia propor analisar outras ficções da televisão, como minisséries ou episódios de um seriado, que têm formato mais aproximado ao dos filmes e, portanto, seriam mais facilmente comparáveis à referência do modelo clássico de narrativa. Minha opção pelas telenovelas vem da sua importância social, e não de sua facilidade como objeto de trabalho.

Na denominação “filmes contemporâneos” encontramos uma vasta gama de tipos, desde aqueles que expõem astros da TV com narrativas medíocres e infantilóides até filmes intelectualizados para poucos entendidos e dois ou três festivais. Entre estes dois extremos, há filmes que têm prazer em contar histórias e ao mesmo tempo em inovar. Quando falo aqui de cinema contemporâneo, refiro-me a esses últimos filmes.

Fui então à escolha do corpo de análise deste trabalho, a partir do qual montaria o caminho a percorrer. Certamente seriam produtos brasileiros. Como critério de escolha de filmes, adotei que deveriam ser qualificados pela crítica e pelo público, conjunção pouco comum. Para os filmes do primeiro grupo, o dos tipicamente clássicos, por uma questão de consistência deste estudo, deveriam ser anteriores à era das telenovelas. Lembro ter conhecido o filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, 1953, pelo Prof. Paulo Emílio Salles Gomes, que, no primeiro ano da Faculdade de Comunicações (1976), me tinha como único aluno completamente analfabeto em cinema e decidiu iniciar-me na história do cinema brasileiro fora das aulas, porque nelas, todos estudávamos pornochanchadas. *O Cangaceiro* era então o primeiro filme escolhido.

Considerando o tamanho da tarefa, resolvi que dois exemplos para cada grupo seriam suficientes, e o segundo exemplar deveria sair então de alguma comédia de Carlos Manga. Mas acidentalmente revi no cinema *O Grande Momento*, de Roberto Santos, 1959. Filmes devem ser vistos no cinema, e não na TV. Este acaso reacendeu minha antiga admiração pelo filme e, embora a película tenha todos os traços do neo-realismo, é feita conforme o modelo clássico, o que não exclui a primeira filiação. Escolhi assim o segundo exemplar.

Os filmes contemporâneos estavam escolhidos antes mesmo de saber como eu trabalharia: *Cidade de Deus* e *Carandiru*. Dentro da variada e eclética produção contemporânea, pertencem ao nicho que interessava a esta tese. Há ampla gama de filmes brasileiros sendo realizados com diferentes estratégias narrativas, e, no entanto, aqueles que mais atraem as platéias usam o modelo clássico, às vezes com elegância e eficiência, outras vezes com uma “incapacidade criativa de copiar” (Paulo Emílio). Os dois filmes escolhidos têm semelhanças e diferenças entre si. Ambos foram bem aceitos pelo público e, em geral, pela crítica. *Carandiru* tem algumas reservas pertinentes dos analistas. *Cidade de Deus* foi envolvido em polêmicas acadêmicas regionais, que se mostraram insustentáveis.

Restava então escolher as telenovelas. Seriam do horário nobre, por tradição chamado de “novela das 8”, embora sejam exibidas às 9 da noite. São dramas mais densos e mais elaborados. Meu pavor era grande: como analisar cerca de 200 capítulos gravados? Quanto tempo levaria para fazer isso? Meu interesse particular era pelo *Bem Amado*, telenovela de Dias Gomes, exibida em 1973, na qual o personagem tinha falas inesquecíveis, mas qualquer outro exemplar seria bem-vindo. Em seguida um choque: não há arquivos de telenovelas (e raros de televisão) nas emissoras: muitos pegaram fogo, outros apagaram as fitas, outros simplesmente ignoram o destino dessas peças, muitas escondidas nos anos da ditadura e jamais encontradas depois. A TV Globo, que também perdeu várias fitas, não copia telenovelas (são muitos capítulos e não há máquinas nem equipe para tal cortesia). Dela recebi

condensados de várias telenovelas, que nada mais são que a justaposição do primeiro com o último capítulo. Como veremos ao longo deste trabalho, os últimos são os capítulos mais atípicos e menos úteis para a análise proposta. Não se pode analisar uma telenovela sem que seja vista inteira, sem que se possa acompanhar seu desenvolvimento. O interesse pela telenovela vem justamente da convivência cotidiana com os personagens e as tramas, e do hábito de integrá-la à vida diária.

Ocorreu-me então o óbvio: se filme é para ser visto no cinema, telenovela é para ser vista na TV, enquanto é transmitida. O ritual diário, os comerciais, as reportagens sobre os atores e os personagens, os comentários casuais dos espectadores, tudo faz parte das telenovelas. A telenovela requeria um comportamento de análise pouco comum à rotina das pesquisas audiovisuais. Se o acaso me lembrou os filmes deste trabalho, a programação da TV Globo se encarregaria de me oferecer as telenovelas a serem analisadas. Aguardei o final de *Senhora do Destino* (que terminou numa sexta-feira, 4 de março de 2005), comprei fitas, regulei o gravador de VHS e esperei o começo da próxima telenovela, qualquer que fosse.

Era *América*, de Glória Peres, que, como se verá adiante, foi acidentada e, nas palavras de um jornalista especializado, “tosca”. Depois dela, *Belíssima*, de Silvio de Abreu, que apresentou tramas aristotélicas, com mães, pais e filhos se procurando, se evitando, se perdendo e se odiando. Nem por isso teve mais audiência que *América*.

Aqui me permito um parêntesis. A medida de audiência se refere a aparelhos ligados, não necessariamente sendo assistidos. O interesse pelas telenovelas tem um gráfico típico: começa alto, desce a um patamar um pouco menor e constante e cresce moderadamente no final. Os picos ou baixas de audiência não podem necessariamente ser atribuídos a fatores dramáticos internos às histórias contadas. A audiência de um dia específico pode ser herdada de programas anteriores ou pode ser de espera (ou recusa) pelo próximo, de modo que associar exclusivamente um capítulo a seu índice de audiência leva a falsas conclusões. É

mais recomendável olharmos as médias, e não os altos e baixos. E as duas telenovelas aqui mencionadas tiveram seus índices equivalentes, sendo vistas por cerca de 50% dos domicílios com TVs ligadas, o que é uma marca altíssima. Fecho o parêntesis.

Passei então à disciplina diária de ir para casa ver telenovelas. Logo este hábito se mostrou completamente anti-social e, ao olhar dos outros, meio ridículo. Saía de reuniões formais para “ver novelas”, e meus pares não continham seus risos irônicos e de descaso. Em conversas de elevadores ou em outros lugares públicos, quando demonstrava estar acompanhando as tramas da TV, era alvo de discretos sorrisos de menosprezo. Passei a ser motivo de chacotas e de comentários bizarros. Afinal, telenovela é tida como coisa de mulher por alguns e, por outros, como um produto inferior, embora seja a que mais atinge e se comunica com a população. Em outros momentos da história, bons produtos feitos para a plebe foram desconsiderados pela inteligência da época, inclusive os folhetins escritos em jornais no século XIX. São incontáveis os artistas reconhecidos após suas mortes.

Algumas vezes gravei os capítulos e os assisti em fita. É uma experiência muito diferente. Sem o tempo e as informações dos intervalos (na fita posso saltar os comerciais), a narrativa se mostra mais bruta e menos elaborada do que normalmente é percebida. Produtores, diretores e escritores certamente contam com a intromissão dos anúncios ao escreverem e prepararem suas tramas.

Sonhava com os personagens, como ocorre com os de filmes impressionantes. Anotava durante alguns capítulos, cochilava em outros. Os domingos eram dias diferentes, ficava na expectativa da solução do problema deixado no sábado, que seria mostrada na segunda-feira. Embora conhecesse o enredo com uma semana de antecedência (as sinopses são publicadas no site da telenovela), esperava o desenrolar dos suspenses com ansiedade. Foi inevitável incluí-las na mais antiga tradição de contar e ouvir histórias. É esta a relação do

espectador com a telenovela: o encontro diário com um contador de histórias, que nos dá referências e que nos identifica como seres do mesmo grupo.

Portanto, ative-me às histórias como foram contadas, como foram transmitidas. Não perguntei nada aos autores, escapei dos depoimentos de escritores e atores sobre seus trabalhos, não fiz entrevistas. Evitei ao máximo as informações de fora da diegese, embora isto não seja completamente possível.

Ao assistir às telenovelas pude organizar este trabalho. As características às quais dou relevo partiram da minha observação dos objetos de análise e, talvez por isso, nem todos os aspectos do cinema clássico tenham sido contemplados. Aqueles que mais saltaram à vista durante o exercício de ver telenovelas e rever os filmes remetem à organização da narrativa, com a estrutura dramática da história, as divisões em capítulos, aberturas, encadeamentos e finais; aos personagens, sua coerência, situação dos protagonistas, motivações e objetivos; e à construção do espaço e do tempo diegéticos, dentro de uma cena, nas várias cenas e nas diferentes tramas incluídas nos filmes e nas telenovelas.

No primeiro apêndice há uma ficha para cada obra audiovisual analisada aqui, com descrição dos personagens e das sinopses para que se possa lembrar ou ter uma rápida idéia de cada um deles. São informações sobre os filmes e telenovelas que servem de exemplo neste trabalho e que são mencionados o tempo todo. No segundo, aponto alternativas de pesquisa que não pude percorrer, para não sair do trilho previamente definido.

Nas próximas páginas vou comparando as três modalidades de narrativas (seis obras), percebendo como elas se interferem e o que trocam entre si. Evitei o mais que pude análises redundantes e cansativas para o leitor.

## **Capítulo 1: A tradição de contar histórias**

*Filiação das ficções de cinema e de TV à antiga tradição de contar histórias*

EXTERIOR, PÔR-DO-SOL. PAISAGEM PLANA COM MATOS BAIXOS E POUCAS ÁRVORES DISTANTES UMA DAS OUTRAS.

Em baixo de uma árvore, um pouco de alimento disposto desleixadamente no chão. NGÔ está em pé, agitado, falando. SISSI amamenta NBÚ. Alguns outros adultos estão sentados, ouvindo Ngô. Entre eles, AHI, UHÁ e HUNDÚ. Algumas crianças estão por perto, algumas sentadas também escutam Ngô, outras correm pelas cercanias da árvore. BÚ, AGI, GUÁ perto dos adultos, brincam com uma lagarta pequena.

NGÔ

*(que bate em seu peito)*

Ahiii ihih gunhi nhuu uamma huii huhuhu!

Ngô bate palmas três vezes. Ahi, que o escuta, geme de alegria. Uhá bate palmas e, em seguida, bate com as mãos no chão. Hundú fica impassível. À medida que Ngô continua, as crianças vão parando de brincar e se aproximam da roda de conversa. Algumas pegam um pouco do alimento enquanto escutam.

NGÔ

*(que dança em torno de seu próprio corpo)*

Huhuhu ihi uaa uaa vrumm hihih uhahu iqiqiqi  
umauaua. Aqi uuii hum... vudum ihi huua huhu  
qiqi. Ahahi.

Sissi sorri para Ngô, orgulhosa. Bú e Agi chegam perto de Uhá, alegres. Guá continua brincando com a lagarta. Hundú coça sua cabeça, pega um bastão de madeira e se afasta do grupo. Os adultos estão atentos. Ngô está feliz, todos o escutam, uns muito e outros não tão concentrados.



Esta cena fictícia, com personagens inventados, poderia ser a transcrição da primeira história contada por nossos ancestrais. Talvez esta história tenha sido repetida muitas vezes. Talvez repetida com algumas modificações.

Provavelmente esta cena não esteja longe do que realmente ocorreu. Talvez não fosse em baixo de uma árvore, mas na beira de um rio, ou numa caverna. Talvez não num pôr-do-sol; quem sabe no lugar da caça estendida no chão fosse uma fogueira. Talvez menos adultos e mais crianças.

É difícil precisar quando os grunhidos de alerta se articularam em histórias. É difícil saber se Ngô (nome também inventado) contava ou se encenava uma história. É difícil saber qual o assunto da história que ele contava. É também difícil saber em que situação aconteceu esta história.

A primeira narrativa ocorreu entre 300.000 e 200.000 a.C., milhares de anos antes do “Era uma vez...”. Hoje, muito depois de Ngô, sabemos um pouco mais porque contamos e ouvimos tantas histórias em tão diversas mídias.

Elas são produtos culturais, articulações de significados, expressos por um conjunto organizado de signos, arranjados num discurso. A existência dos relatos requer um mínimo grau de sofisticação e de manipulação da linguagem. Não há histórias primitivas, há histórias construídas, segundo Todorov (1979, p. 108). Portanto, não há autoria sem apropriação das regras de construção e de uso da linguagem, qualquer que seja a narrativa.

Uma história é um relato de ações, uma exposição de fatos e acontecimentos encadeados, relacionados entre si. É uma narrativa proposital, uma construção intencionalmente feita. Schank (2002, p. 288), como Aristóteles, explica que as histórias têm, em última análise, natureza didática, pois pretendem explicar ou convencer os ouvintes de alguma idéia, conceito ou verdade. O prazer de estarem juntos, de desfrutar a companhia dos

demais, de passar momentos comungando os mesmos sentimentos e os mesmos rituais também fazem das histórias momentos necessários e ansiados pelas tribos humanas.

As histórias, diz Pierre Levy (1993, p.77), foram responsáveis pela transmissão dos conhecimentos em algumas sociedades, especialmente nas orais, nas quais os registros eram armazenados apenas na memória de seus membros. A memória é construída e mantida com as histórias que os indivíduos de uma sociedade contam e escutam (Schank 2002, p. 294), pois esta é a única maneira de comunicar e transmitir de modo estruturado, acontecimentos, fatos e conhecimentos.

Por milhares de anos, a sabedoria de uma sociedade, seu desenvolvimento, suas aquisições, seus rituais foram repassados pelas narrativas orais. Talvez a melhor maneira de entender uma sociedade seja conhecer as histórias que ela conta sobre conflitos, soluções, costumes ou rituais (Graesser 2002, p. 229).

As histórias eram e são criadas a partir das experiências da sociedade, e também a partir de seus desejos, fantasias, anseios, temores, sabedorias e ignorâncias. Elas induzem à imitação de comportamentos, forma primal de educação, feita informal e instintivamente pelos membros do grupo. As imitações dos comportamentos e das histórias levam à disseminação dos conhecimentos e das estratégias de sobrevivência e progresso. Segundo Aristóteles (filósofo grego, 384-322 a.C.), aprender é um dos maiores interesses dos humanos, e esta aprendizagem se fazia, no começo das civilizações e ainda hoje, pela imitação. A imitação a partir das histórias – e jamais Aristóteles poderia imaginar – está por trás dos acalorados debates atuais sobre a violência na TV e nos videogames. Se eles não incitassem jovens à imitação, sua violência seria inócua. No entanto, os debates permanecem entre, principalmente, duas posições: uma entende que cenas violentas são inócuas para os espectadores e que a violência vem da organização e da desarmonia da sociedade. A outra entende que a origem da violência está nos desacertos econômicos e sociais, mas que a

frequência com que estas cenas são mostradas incita e leva a mais violência. Vários especialistas envolvidos nesta discussão concordam que a repetição promove familiaridade e reproduz os comportamentos já vistos. A reiteração (e a imitação a que ela convida) é uma das técnicas mais conhecidas da comunicação de massa, e os publicitários a utilizam freqüentemente. Suas estratégias de veiculação quase sempre incluem a repetição dos anúncios e, em geral, numa situação que identifique o produto com o espectador. Ora, se a sociedade de fato é desequilibrada, produz e gera violência cada vez mais, estas cenas violentas exibidas pelas mídias, assim como todas as demais, tendem a ser repetidas, principalmente se têm algum tipo de identificação com o espectador, que fica encorajado a também repetir estas ações. O merchandising nas telenovelas é mais uma comprovação deste ponto de vista: personagens elogiam e usam produtos em cena e, por terem identificação com o público, os anunciantes esperam que os consumidores repitam esta mesma atitude. Os resultados são ótimos para os anunciantes. A polêmica sobre violência e mídia está aberta e segue por outros caminhos que não neste trabalho.

Sendo as histórias, as encenações e as imitações tão fundamentais para a espécie humana, não é de estranhar que elas estejam colocadas naquele grupo de ações destinadas a preservar e evoluir a espécie humana. Pelas histórias, uma tribo ou povo pode garantir a sobrevivência das suas crias, pode conservar seus conhecimentos culturais e, principalmente, manter os conhecimentos relativos à sua preservação. Com os séculos, inexoravelmente o conceito de sobrevivência se altera e o modo de transmissão passa a ser não apenas oral, embora, com tantos milhares de anos desta tradição, esta ainda seja a mais importante, principalmente entre as pessoas com menor cultura, que se sentem mais confortáveis com as modalidades mais ancestrais de transmissão de conhecimentos. Daí a existência e a valorização das rodas de conversas, das cantigas populares e das trocas informais.

Difícil dizer se a primeira história foi contada ou encenada, se foi apenas um relato ou se foi uma construção teatral, dramática. É difícil precisar se a encenação era parte da história, se era automática ou intuitiva, se era feita apenas para facilitar a comunicação. Provavelmente no início da tradição oral, a narração e a encenação faziam parte do mesmo todo. Talvez tenha sido uma narrativa de formato anterior à divisão que fazemos hoje entre contar e encenar. Com a especialização das ações e dos conhecimentos, o relato oral se separou da encenação.

Difícil também é saber se as primeiras histórias eram sagradas ou profanas, se eram de e para o sagrado, ou se os hominídeos ainda não tinham clareza sobre a diferença entre o que é de Deus e o que é do Homem. Provavelmente as primeiras histórias também foram ouvidas num contexto em que o sagrado ainda não se distinguia do profano.

O fato é que os dramas encenados, que são formas de contar histórias, também têm em sua origem as mesmas funções sociais que as histórias, os mesmos interesses de instruir ou aculturar seus membros. Esslin (1978, p.23), mais contundente, afirma que estas instruções são lavagens cerebrais que ajudam os indivíduos a internalizarem seus papéis sociais. Benéficas, a serviço de forças mal-intencionadas ou ambas, as histórias foram e são contadas desde que o homem articulou signos e assim continuam até hoje.

Com o tempo, as evoluções social e tecnológica produziram maior densidade demográfica e maiores agrupamentos humanos. As histórias, além de serem contadas e encenadas presencialmente, passam também a ser registradas. As primeiras pinturas rupestres de que se tem notícia, estão na Europa e datam de cerca de 30.000 a.C. Eram tentativas de registrar e organizar de modo não oral os rituais e os conhecimentos que as histórias tratavam de manter e disseminar, para o bem (e o mal) da sociedade.

Mais tarde as histórias passaram também a ser representadas, chegaram a mais ouvintes, eram mais facilmente absorvidas e vinham acompanhadas por forte carga emocional

(Levy, 1993, p.83), componente fundamental para a assimilação dela – história – e dos conhecimentos que ela transmitia, além de ficarem mais agradáveis para ser ouvidas. E vistas.

A sistematização da escrita não ocorreu rapidamente. As primeiras escrituras na Suméria datam de cerca de 3.500 a.C. Os primeiros hieróglifos hititas são de 1.500 a.C., e o primeiro alfabeto é de 1.400 a.C. Com a escrita, as histórias puderam ser armazenadas, e com elas o conhecimento desenvolvido também pôde ser guardado, disseminado discretamente e organizadamente e, séculos depois, com Gutenberg, difundido de modo amplo.

Cresce a população, crescem as cidades, desenvolve-se cada vez mais a tecnologia, especializa-se o trabalho, e as histórias encontram outros suportes para ser contadas e transmitidas. Com este aumento de espaços, de pessoas e de aglomerações, a tradição de contar histórias precisou ser adaptada. Em vez de um hominídeo falando para um punhado de gente, passamos a ter uma história sendo contada para muitas pessoas, depois para milhares e depois para milhões. Fomos da roda de conversa para o palco, depois para o livro, o rádio, o cinema e a televisão.

As encenações públicas são o primeiro movimento compatível com a ampliação de audiência. Alguns falando para muitos. Escritores, encenadores, atores, todos envolvidos na mesma contação de histórias para uma multidão de espectadores/ouvintes, alguns atentos, outros distraídos, comendo, se divertindo, até mesmo ignorando o que as histórias contavam.

Foi também assim que as primeiras sessões de cinema ocorreram. Aqueles filmes curtos eram exibidos em feiras abertas e teatros de variedades para quem os quisesse assistir. Com o tempo, estas sessões se organizaram e passaram a espaços específicos para as projeções, com horários e rituais particulares. A audiência ficou mais concentrada, os relatos passaram a narrativas cada vez mais elaboradas e longas. Os filmes constituíram uma modalidade inédita de contar histórias: poderiam ser apresentadas para milhares de pessoas e

inúmeras vezes para vários grupos distintos. É relevante mencionar a qualidade destas histórias, sua carga emocional, sua intensidade e o estado quase onírico em que o espectador era colocado.

Mais tarde, o cinema desenvolveu formulações extremamente eficazes para contar histórias para muitas e variadas pessoas e, principalmente, para garantir que essa diversidade de espectadores pudesse entender bem o que se passava na tela. O esforço de compreensão que se exigia da audiência era menor, e a importância dos contadores de história aumentou com seu grau de manipulação e de decisão sobre estes relatos. Xavier (2003, p. 36) esclarece que os autores fazem até as escolhas dos pontos de vista em nome da platéia, o que dá aos autores o poder de guiar o olhar e a imaginação dos espectadores. O teor das histórias, os personagens, sua articulação, ritmo, andamento, tudo isso também fica para os realizadores, invisíveis e poderosos.

Com o cinema, pela primeira vez chegamos a uma forma de contar histórias que parece mais real que a realidade. O público espectador poderia ver e viver os relatos com o mesmo grau de realismo que a própria vida oferece. As fotografias e os filmes apresentam imagens tão (ou mais) reais que aquilo que se vê no mundo em que vivemos.

Em pouco tempo, muitos daqueles que apareciam nas telas foram elevados a patamares superiores de existência, como se estivessem em níveis intermediários entre os humanos e os deuses, quem sabe bem mais perto dos deuses. Seu comportamento fora das telas passa também a ser copiado por legiões de fãs, sem que necessariamente o prazer aristotélico pelo aprendizado possa ser atestado por estas atitudes imitativas, que parecem mais relacionadas ao desejo de identificação. O estilo de vida destes seres superiores (os atores, estrelas do cinema) e suas excentricidades são copiados por boa parte da embevecida massa espectadora.

Tivemos as histórias orais, as encenações (teatros, óperas) e o cinema. Em todos eles a audiência se desloca até o espaço do ritual de contar e ouvir histórias. Com o rádio e a televisão, outra característica se acrescenta à longa tradição de contar histórias: elas são levadas (transmitidas) até os indivíduos, que compõem um grupo de espectadores dispersos. É uma audiência não aglomerada, mas muito mais numerosa do que jamais foi possível conseguir na história da humanidade. E as histórias estão lá no espaço a elas destinado (o aparelho de rádio ou de TV), mesmo que o espectador não esteja, ou que o monitor esteja desligado momentaneamente. Pela primeira vez as histórias estão disponíveis, independentemente do interesse do espectador. Elas podem ser entendidas por milhões de pessoas distantes entre si, unidas sincronicamente pela mesma história, sem estarem unidas fisicamente. A televisão, remarca Thompson (2003, p. 79), oferece vários tipos de dramas a numerosos espectadores, permite que platéias exercitem sua compreensão em proporção que nenhum filme, teatro ou mesmo rádio tenham conseguido anteriormente. Como no cinema, os autores de TV têm o poder e a responsabilidade de decidir quais histórias a audiência vai receber (Schank 2002, p. 310). O grau de manipulação desta massa de espectadores é grande, a decisão do que contar e de como contar é tomada por poucos, que podem ter as mais diversas intenções e ideologias.

Os atores, agora simulacros de deuses, têm o poder de estar ao mesmo tempo em milhares de lugares, falando a espectadores dispersos geograficamente. Esta onipresença da história e dos personagens é inédita na longa tradição das histórias. Comunicar-se com tanta gente diferente ao mesmo tempo demanda muita clareza destas narrativas, para garantir seu entendimento e não frustrar parcela da audiência, que, como quando em volta da caça, quer escutar, aprender, desfrutar e se divertir com os relatos.

O momento seguinte desta fantástica aventura de contar histórias começa nos últimos anos da década de 1960, com a rede universal de computadores. Nela, depois de alguns

aprimoramentos que ocorreram de 1970 a 1990, todos podem contar e ser audiência ao mesmo tempo. Um novo estágio na tradição das histórias se apresenta: as histórias interativas, nas quais cada um muda o que quer, como quer, interagindo com uma abstrata rede de conhecimentos e histórias disponível para todos e alimentada por todos. Como esta modalidade recente ainda está em fase de constituição, não a abordaremos nestas páginas.

À medida que mais uma mídia se acrescenta à veiculação das histórias, as anteriores não se extinguem. Todas as formas de contar e de ouvir histórias se mantêm vivas, de maneira que sempre acrescentamos novas tecnologias, novas formas e novas estratégias de contar histórias sem excluir ou descontinuar as anteriores.

Parece que o tempo depurou os tipos de histórias mais apropriadas a cada mídia que se cria, enquanto, por outro lado, as modalidades mais antigas, talvez até antropológicas, se mantêm com profundas raízes na audiência, caso principalmente dos relatos orais. Com a chegada da rede mundial de computadores (www) este equilíbrio dinâmico pode ser alterado, mas é necessário mais tempo para esta constatação.

A sociedade não prescinde do hábito de viver e reviver as histórias, e tem nelas sua principal fonte de conhecimentos e de diversão. Da indústria (cinema) à eletrônica (televisão), a forma de contar histórias se modificou. Evoluiu, adaptou-se ao rápido e constante desenvolvimento tecnológico e à mudança de compreensão da massa espectadora. Não se trata mais de um indivíduo ou um grupo de pessoas que escutam. Trata-se de uma platéia composta por milhões de seres diferentes, com diversos níveis de repertório, interesses e graus de entendimento do que vêem, ouvem e sentem.



## **Capítulo 2: Luz, drama, ação!**

*Conceituação de drama e sua relação com a ação*

De Aristóteles à inteligência artificial, sempre se falou das histórias, de sua necessidade, de sua importância, de seu papel no desenvolvimento da humanidade e no seu lazer. Desde contos que mães contam para seus filhos antes de dormir, passando por fábulas metafóricas de cunho filosófico, até as cenas que seguem ao comando “luz, câmera, ação!” dos diretores de cena, tudo são histórias. Mas o que é que milhões de pessoas contam há tantos séculos?

Uma história é o relato de uma cadeia de eventos situados no tempo e no espaço, ligados entre si e articulados por relações de causa e efeito, diz a pesquisadora Thompson (2001, p. 10), que, pela ênfase na relação causa-efeito, não esconde pensar no cinema clássico ao falar de histórias. Por outro lado, Shank (2002, p. 289), estudioso ligado à cognição e à pesquisa da inteligência artificial, diz que uma história é um relato coerente e estruturado de uma experiência real ou imaginária. Nos dois casos, a história é uma forma de contar e encadear fatos, ou, como prefere Todorov (1979, p. 127), de revivê-los.

A formulação das histórias segue alguns princípios básicos. O mais importante deles é o de que é necessário haver um conjunto de forças em confronto, ou apresentar um conflito entre alguns dos personagens que precisa ser resolvido. De uma outra maneira, pode-se dizer que numa história sempre há um desequilíbrio ou um desarranjo, e que, a partir desta instabilidade, procura-se estabelecer outro equilíbrio. Para causar o desequilíbrio e para se encontrar nova harmonia, há conflitos de interesses, e esses choques são o combustível que move os enredos.

Desde os primeiros grunhidos articulados, um dos mais recorrentes e apaixonantes temas das histórias e de seus conflitos é o amor (Bordwell 1985, p.16 e Tomachevski 1968, p. 171). Da *Odisséia*<sup>1</sup> a *Uma Linda Mulher* (no original *Pretty Woman*)<sup>2</sup>, de *Bambi*<sup>3</sup> às telenovelas das 21 horas, o amor é o tema principal das histórias. O desejo e o amor constituem os principais elementos de disputa, desespero e felicidade, e raras são as histórias que não têm o amor como tema principal. Quando não é o tema central, os autores arranjam uma maneira de tê-lo como tema secundário, ou de entremeá-lo com as disputas sobre outros assuntos. O poder (e o dinheiro) é o tema seguinte na preferência dos contadores de histórias.

A construção das histórias, em geral, obedece a orientações precisas. Todorov (1979, p. 106) considera que a verossimilhança, a unidade de estilos, a prioridade do sério, a não-contradição e a não-repetição são leis invioláveis ao se contar uma história.

Para compor uma história, Souriau (1993, p. 58) contabiliza seis funções principais: a força vetorial temática, o valor para o qual se orienta esta força, um árbitro, um obtentor do bem disputado, um antagonista e um cúmplice. Propp, na *Morfologia do Conto Maravilhoso*, um dos mais importantes, complexos e fundamentados estudos sobre narrativas, configura 31 funções possíveis para integrar uma narrativa. Ele chegou a esta conclusão de modo empírico, analisando contos de fadas do folclore russo. No entanto, pela qualidade, originalidade e excelência, seu trabalho é frequentemente utilizado como modelo de análise para outras narrativas. Segundo esse estudioso, todas as narrativas apresentam algumas destas funções – não necessariamente todas – na ordem indicada por ele. Estas funções ocorrem

---

<sup>1</sup> Poema escrito por Homero, provavelmente no século VII a. C. Narra as histórias de Ulisses que é afastado de casa pelo deus Poseidon, fala de suas peripécias e de seu regresso, ajudado pelo deus Zeus.

<sup>2</sup> Comédia norte-americana de 1990, dirigida por Gary Marshall, com Richard Gere e Julia Roberts. É a história de um executivo que descobre o prazer pela vida com uma acompanhante de aluguel. É um conto de fadas dos tempos modernos, exibido pelos cinemas e TVs do mundo inteiro, bateu recordes de bilheteria e ocupou a fantasia de milhões de pessoas no planeta.

<sup>3</sup> Animação infantil de 1942, dos estúdios Disney. Conta a história de um veado cujo pai é assassinado pelos caçadores e tem que sobreviver aos problemas causados pelos homens.

independentemente de quem as protagoniza. No conhecido conto *Chapeuzinho Vermelho*<sup>4</sup>, por exemplo, o arдил (função 4) é preparado pelo Lobo Mau, que sofrerá o castigo (função 30) imposto pelo caçador. No filme *Peter Pan*<sup>5</sup>, o grupo de crianças é posto à prova (função 12), mas o combate ou enfrentamento (função 16) é realizado entre Peter Pan e Capitão Gancho, e o salvamento (função 22) é feito por Sininho, arrependida de estar contra Peter Pan, que ela tanto ama.

Tudo o que se fala para as histórias em geral serve para o drama encenado em particular. Mas o teatro e o cinema acrescentaram especificidades às recomendações gerais.

Para esses dramas, os fundamentos propostos por Aristóteles serviam de referência: unidade de ação, de espaço e de tempo. Em sua *Poética*, o filósofo grego talvez tenha sido dogmático, parcial quem sabe, polêmico com certeza, mas o fato é que suas idéias e seu padrão de qualidade foram e são referência na construção das narrativas encenadas há cerca de 2.300 anos. Não foi arbitrário, desenvolveu sua *Poética* com base na realidade artística conhecida no seu tempo, a época do classicismo grego. O entendimento de suas orientações gerou, séculos depois, peças cuja duração cênica era praticamente igual ao tempo real, num mesmo cenário, tratando apenas de um único conflito. Uma boa peça obedeceria necessariamente à formulação aristotélica. Mas, com outras leituras e outras influências, novas interpretações foram feitas, relativizando ou reinterpretando estes fundamentos. Talvez a unidade de espaço possa ser estendida a uma casa, a uma cidade, ou a um planeta. Talvez o tempo possa ser o de uma seqüência de fatos, de uma guerra, ou mesmo de uma vida. No cinema, a unidade dos três elementos foi utilizada dentro de uma mesma seqüência, definindo-a, e não no filme inteiro (Bordwell 1985, p. 61). E a unidade de ação, que pode ser subdividida em ações menores subordinadas à principal (Pallottini 1983, p. 54), foi respeitada

---

<sup>4</sup> Conto escrito no começo do século XIX pelos alemães irmãos Grimm.

<sup>5</sup> Personagem de J.M Barrie. O filme foi produzido pelos estúdios Disney em 1953 e tornou-se um clássico do cinema de animação infantil.

pelas histórias, até que chegasse à TV, que, como se verá mais adiante, “revisitou” a lei da unidade de ação.

O teatro e o cinema sempre contaram suas histórias observando a unidade da ação dramática, princípio fundamental que compõe o conflito central e o drama. Pallottini (1983, p. 13) entende que duas das três unidades de Aristóteles foram postas de lado, e não reinterpretadas. Ignoradas ou reinterpretadas, entre as unidades aristotélicas, a do espaço e a do tempo foram utilizadas somente em partes das histórias e não em sua totalidade. Apenas a unidade de ação se manteve nas narrativas encenadas. Até a chegada das telenovelas.

Na tradição de contar histórias, as narrativas faladas e escritas podem apresentar pouca ação, usando em seus relatos as impressões interiores, as fantasias da imaginação, o estado de espírito dos narradores e dos personagens. No entanto, com a presença de atores, ou de seres que narram e representam as histórias, a ação passa a ser ingrediente fundamental na narrativa. Mesmo quando a história traz seres imaginários, monstros, sapos falantes ou príncipes encantados, estes seres precisam de ação para enunciar suas histórias. A revelação dos estados interiores, tão cara à literatura, no caso dos dramas encenados (teatro, cinema, televisão) deve transparecer nas ações dos personagens. O que eles fazem deve revelar seu estado de espírito, seu interior. Ações e palavras devem estar bem articuladas. Shakespeare, usando Hamlet, um de seus personagens considerados exemplares, e que por isso paira pela história dos dramas, orienta seus atores diegéticos a adequarem as palavras às ações, e vice-versa<sup>6</sup>.

Cria-se um drama quando há desarmonia. Este desequilíbrio é causado por uma ação. A procura de um novo equilíbrio também se faz com ações. O desenvolvimento da história

---

<sup>6</sup> Na peça teatral *Hamlet*, de Shakespeare, escrita em 1602, na cena 2 do terceiro ato, o personagem Hamlet orienta os atores de um circo que passa pelo castelo os quais encenarão a seu tio, atual rei, e à rainha, sua mãe, um texto escrito por ele – Hamlet: “acomoda o gesto à palavra e a palavra ao gesto...” ou, em inglês, “suite the action to the word, the word to the action...”.

decorre das ações. Não há história, não há drama sem ação. Drama é ação, o drama não conta uma ação, o drama é a ação, conclui categoricamente Ball (1999, p. 23).

A ação decorre de uma força interior que move o protagonista a agir na história e a empurrá-la adiante. A vontade humana, fonte das ações e, neste caso, a vontade do personagem, muda o estado atual e propõe novos passos no enredo. Uma ação tem sempre um propósito determinado, uma razão de ser fundamentada, que no contexto do drama colidirá com outra, similarmente fundamentada e consistente, mas com intenção oposta. Brooks explica que, no melodrama, e é este o caso das telenovelas, num dado conflito, um dos beligerantes deverá ser vencido pelo opositor, e deverá ser excluído da comunidade ou da história.

Uma ação modifica a situação presente e leva a um segundo momento, que requer outra ação, e assim segue a história até sua conclusão, encadeando ação que leva a outra ação até o desenlace final.

Sem ação não há drama, sem conflito não há história. O trinômio drama-conflito-ação parece ser indissociável.

O cinema se apoiou na indissociabilidade deste trinômio. Um dos critérios de produção e de crítica de um filme é a unidade do conflito dirigida à resolução do desequilíbrio. Conflitos secundários ocorrem, mas, como foi dito, são secundários, periféricos ao andamento central. Servem como moldura ou contraponto ao drama principal e ainda assim têm propósitos claros. Em *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1959), por exemplo, os constantes conflitos entre Zeca e sua irmã Nair ajudam no entendimento da vida familiar, mas não são conflitos essenciais para o andamento da trama. Ou as ações relativas ao romance latente entre Nair e Vitória (amigo de Zeca, responsável pela bicicletaria) também ajudam o filme, é um drama secundário e indica que outros romances naquela pequena comunidade

podem existir, generalizando assim a situação vivida por Zeca e sua noiva, e por Nair e Vitório.

Ação que não muda o drama ou que não apresenta outro fato a ele relacionado é irrelevante e deve ser excluída da história. No teatro, a abundância de fatos, por si só, não produz drama. Alguns filmes contemporâneos que seguem o modelo clássico, especialmente os de luta e de aventura, têm muita movimentação sem ação dramática, ocupam a atenção do espectador, sem nada acrescentar ao drama, e, apesar disso, as cenas são mantidas e apresentadas ao público. Uma rápida comparação entre o primeiro filme do agente secreto britânico 007, *Dr. No* de 1962, com Sean Connery no papel principal, e o último lançado, *Um novo dia para morrer (Die Another Day)*, de 2002, com Daniel Craig como protagonista, mostra que a movimentação cresceu muito, dá a impressão de que há mais ação, mas, na essência, o drama é bem similar. Apenas as cenas de fuga e de luta foram esticadas. Uma fuga, que se fazia com um único truque de efeitos especiais, agora leva longos minutos, carregados de efeitos espetaculares. Cumprem a mesma função.

Filmes bem considerados pelos estudiosos, em geral, não apresentam cenas sem sentido dramático. Os preciosos minutos de imagem na tela devem ser usados para compor a história com cenas relevantes para a compreensão e desenvolvimento do drama. Os bons filmes (entre eles os citados neste trabalho) não apresentam cenas sem função. Se há ações que não parecem fundamentais para o desenvolvimento do drama, elas serão importantes para que o espectador entenda o contexto e conheça os personagens. É o caso da abertura de *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), na qual se pode conhecer o caráter e o modo de agir do bando do Coronel Galdino Ferreira, o temido e quase imortal cangaceiro da região. O bando invade e saqueia uma cidade do interior do Nordeste brasileiro com rudeza e crueldade. A cidade vítima e o saque em si não são dramaticamente relevantes, não geram conseqüências nem são causas de qualquer desenvolvimento subsequente. No entanto, a partir destes fatos o

espectador passa a conhecer Galdino e sua turma, sabe como eles agem e durante o filme este conhecimento será fundamental para o entendimento da história.

No caso das telenovelas, nem sempre as cenas têm função dramática. Como não há uma direção definida para o desenvolvimento do drama, já que a telenovela é escrita ao mesmo tempo em que é transmitida, muitas histórias internas evoluem também sem direção objetiva, num zigzague cheio de idas e vindas, embora linear no tempo. É o caso, por exemplo, do romance entre Glauco, empresário bem-sucedido e mulherengo, e Nina, advogada e amante dele, na telenovela *América* (de Glória Peres, 2005-2006, 203 capítulos). Há muitos pequenos encontros e desencontros entre eles, até o momento em que Lurdinha, uma pós-adolescente sensual, depois de todas as manobras sedutoras possíveis, finalmente o beija. Em seguida cai no gosto da audiência e a telenovela se vê forçada a aumentar seu papel. Os autores dão um ponto final na relação entre Glauco e Nina (e com a esposa Haydée também) e passam a trabalhar na formação do par definitivo Glauco-Lurdinha, que tem como obstáculos o preconceito de idade e o fato de que ele é casado. A relação Helô-Neto também é cheia de separações e aproximações até o final. *Belíssima* (telenovela de Silvio de Abreu, 2006, 209 capítulos), embora escrita por outro time de autores, também mostra casos de idas e vindas. Por exemplo, Safira, a fogosa filha de Murat e Katina, e Fred (seu ex-marido e pai de um de seus filhos). Ele, apaixonado, tenta reconquistá-la, e ela, com outros interesses amorosos (Takae, depois Pascoal), controla-o, mantendo-o ora mais perto ora mais afastado. Sempre há algum motivo, mas não há direção clara da evolução desta relação até o capítulo 124, quando Safira pede dinheiro emprestado a Fred para pagar a hipoteca da casa de Murat. Fred então propõe a reconciliação e ela se vê obrigada a aceitar. Mas o par desejado pela audiência (e talvez pelo autor) não é Fred-Safira, mas Pascoal-Safira, e, a estas alturas, Vitória já tinha se distanciado de Pascoal. Para evitar o casamento de Fred com Safira, arma-se um plano de comédia: a esnobe mãe dele, Dona Ester, que é contra a união, contrata comédicos e

estereotipados bandidos que a seqüestram na ida para o casamento. Ao conduzi-la ao cativoiro são interceptados pelos mais cômicos ainda Jamanta e Pascoal fantasiados de bandidos. Eles salvam a vítima, trazem todos para a festa, que aguarda a noiva, e desmascaram a mãe de Fred. Com o escândalo, Safira sente-se livre da pressão de Fred e do filho deles, desiste do casamento e pode voltar-se a Pascoal. Mesmo passo de espera ocorre na relação do avô de Toninho, Bento, com o pai de André, Quiqui. Um ameaça o outro, um provoca o outro, e Diva oscila a favor de um depois do outro. Tampouco há evolução desta trama, até que Quiqui é preso e morto (capítulo 184) e Bento fica sem lugar relevante na história.

Mesmo não evoluindo, estas tramas mantêm o interesse do espectador porque nelas sempre ocorrem fatos que ocupam a tela e os personagens, e que criam situações aparentemente dramáticas, que são dispensáveis ao enredo e ao núcleo dramático por serem redundantes, inócuas e sem conseqüências. No entanto, nas telenovelas, elas surtem efeito, o que indica a formulação de outro conceito para este tipo de drama, segundo o qual a evolução da trama é menos importante do que a movimentação dos personagens, mesmo que seja com fatos pouco relevantes. A “avalanche de fatos” é mais importante que a qualidade dramática deles. A platéia brasileira se habituou a este intenso número de ações. Talvez sinal da vida mais corrida, talvez pela menor disponibilidade de prestar atenção, talvez porque tenhamos uma mudança de sensibilidade. A avalanche de fatos é uma das características das narrativas mais modernas e, principalmente, é uma qualidade que proporciona ao público o interesse pela história a que se assiste.

Nos dramas encenados uma ação só é dramaticamente útil quando leva a alguma conseqüência, quando conduz a outra ação ou conflito. Ações que não pertencem a algum tipo de encadeamento não são necessárias e, conseqüentemente, são desprezadas. No entanto, nas



telenovelas, as ações sem drama são editadas e exibidas ao público, sem que isso signifique queda de audiência ou reclamações dos espectadores.

As telenovelas também apresentam outro tipo de alteração em relação aos conceitos clássicos. Há ações que projetam conflitos dramáticos que não ocorrem depois, há cenas cômicas que existem somente para dar leveza à narrativa e à programação, há outras apenas para merchandising (social ou comercial). Por exemplo, na telenovela *América*, Geninho tira fotos com seu celular de seu patrão Laerte na cama com Detinha, uma das brejeiras afilhadas de Neuta (capítulo 136), mas nada decorre desta ação, nem mesmo uma esperada chantagem do empregado contra o patrão. Ou quando Laerte conhece May (capítulo 189), tenta seduzi-la várias vezes (capítulos 190, 191, 192 e seguintes) e depois vai a Miami transar com ela (capítulo 198), deixando-a completamente louca. A seqüência não apresenta qualquer desdobramento, mas seria natural e aceitável que ela ficasse apaixonada por ele e deixasse seu noivo Ed. Se há algum propósito nestas seqüências, talvez seja o de submeter uma americana civilizada (May se acha um americana civilizada) aos modos trogloditas (o que May acha de Laerte) de um brasileiro sexy (o que Miss Jane acha de Laerte). Mesmo se esta for a intenção, será ainda um subtexto bem periférico às tramas centrais. Também sem função e sem consequência dramática é o casamento de Gil com Santiago (capítulo 71), um milionário que aparece (capítulo 55) e desaparece também rapidamente (capítulo 75) quando Gil o abandona. Aliás, Gil é um personagem que perde a importância e que fica vegetando (dramaticamente e em termos de ação relevante) desde seu não-casamento com Tião até o final da telenovela. Há o caso da ternura de Mariano com Odaléia (capítulo 29), em que ela não consegue corresponder ao seu afeto na mesma intensidade, embora tenha sido amparada e salva por ele quando a casa dela deveria ser derrubada. Também deste desequilíbrio nada decorre. E, assim, há uma infinidade de ações ou pequenos encadeamentos com função pouco esclarecida e que nada acrescentam aos dramas principais. *Belíssima* também apresenta muitas cenas desta

natureza: o inexplicado assassinato do médico Natanael, o telefone celular de Pedro com André, o jogo duplo de Gigi, o repentino desaparecimento da máfia grega, a gravidez e o aborto de Érica, a sede de vingança de Érica contra André, a descoberta da traição de Karen a Rebeca. São muitas das situações que poderiam ter desdobramentos dramáticos que não geram qualquer ação.

São exemplos de situações que não se relacionam com nenhum dos conflitos importantes da telenovela, que poderiam ter sido excluídos sem perda de sentido do conjunto narrado. Num filme, certamente seriam cortadas na montagem final. Nas versões de exportação das telenovelas, o número de capítulos é reduzido e, nestes casos, muitas destas cenas são excluídas sem prejuízo da história.

As paradas para merchandising são outro exemplo de ações sem necessidade (dramática, claro). Em *América*, no escritório de Vera e Nina, mesclada aos diálogos mais relevantes, há propaganda de telefones celulares (da operadora Claro), de cosméticos (da marca Natura) com tanta frequência que se parece a uma loja de promoções. “Seu” Gomes, que se consagrou com um refrão repetido por todas as cidades do Brasil (“copiou Farinha?”), também faz suas paradas para propagandear um banco (Itaú) e chegou a repetir algumas vezes o slogan do banco “feito pra você”. *Belíssima*, às vezes com mais elegância, também faz propaganda de patrocinadores: lojas Renner, Lingerie Valisére, Itaú Cultural, Vinheria Percussi, produtos de alisar cabelo entre outros, estão colocados nos diálogos e nas ações, mas, mesmo com um pouco mais de organicidade às tramas que em *América*, atrapalham a cadeia dramática e não seriam utilizadas nos outros tipos de dramas encenados. Há cenas escritas apenas com a intenção de mostrar belas atrizes em sensuais roupas íntimas. Este recurso tem sido usado cada vez com mais intensidade e frequência para arcar com os altos custos das telenovelas. É uma prática recente, que começou a ser usada no fim da década de

1970. Não há qualquer comentário ou lembrança de merchandising nas telenovelas *Roque Santeiro* (escrita por Dias Gomes, 1975) ou em *O Bem Amado* (também de Dias Gomes, 1973), ou mesmo nas anteriores, nenhum vestígio de propagandas dentro das tramas.

Há também paradas no drama para recados para a audiência, seja da emissora (quando a telenovela “anuncia” diegeticamente programas do próprio canal), seja comentários do interesse dos autores. Neste último caso, Silvio de Abreu, autor de *Belíssima*, não resiste e, no capítulo 53, exibido em 6 de janeiro de 2006, oferece um diálogo memorável entre Bia Falcão e sua secretária, Ivete. Bia ao chegar à sua empresa, *Belíssima*, pergunta a ela se há recados. Ivete recita a lista de nomes, e se oferece para “estar ligando” para eles. Bia, irritada, proíbe-a de falar daquela maneira. A secretária retruca dizendo que “hoje todos falam assim”. Bia taxativa diz “não quero ninguém falando no modo gerundiano”, e a proíbe definitivamente de usar tal construção em gerúndio, desagradável hábito que se generaliza. Claro, todos ficamos gratos a Silvio de Abreu e a Bia Falcão. É bem verdade que no capítulo seguinte a dupla comete um deslize, no diálogo entre Bia e Katina, no qual Bia diz que “eu sou uma mulher que cumpro o que promete”. Considerando o favor coletivo de proibir a epidemia de gerúndios desnecessários, podemos aceitar esta segunda fala, talvez não escrita com o engano, mas interpretada com a equivocada conjugação verbal costumeira. Embora seja para o bem público proibir o gerundismo, nada acrescenta às inúmeras tramas em que Bia se envolve. Este tipo de cena parece cada vez mais incorporado a esta modalidade de contar histórias.

As telenovelas apresentam ações mornas, sem relevância para as tramas centrais, que mesmo assim permanecem na montagem final, por motivos já mencionados. Numa peça de teatro ou num filme estas cenas seriam inadmissíveis e deporiam contra a qualidade da história. Para desagrado das platéias cinéfilas, nas últimas décadas o cinema interessado apenas na bilheteria incorporou as intermináveis cenas de perseguição, cheias de efeitos

especiais, explosões e personagens imortais (no sentido de que não morrem por nada deste mundo, e não no sentido de serem antológicos), com o objetivo de manter o espectador atento e interessado na história. Nas telenovelas, cenas sem comprometimento com o drama são aceitas e muitas vezes desejadas pelos espectadores. Esta é uma entre muitas alterações que a telenovela propõe para a história do drama.

Estes parâmetros estéticos são bem recebidos pela audiência televisiva. Sabemos que os espectadores aceitam programas de péssima qualidade estética e ética, mas as telenovelas (que têm bom padrão, cumpre dizer) não se deixaram influenciar pelos demais programas de TV. As telenovelas, que têm nível bem acima daqueles programas sofríveis, são igualmente bem aceitas pelos espectadores, apresentam elevado índice de audiência e batem recordes atrás de recordes de público que as assiste. Este fato não pode ser ignorado, trata-se de um novo tipo de discurso, repleto de ações com ou sem sentido dramático, numa nova mídia. Talvez a opinião da platéia possa validar suas qualidades dramáticas, com bases diferentes daquelas usadas pelo modelo clássico e pelo teatro, mas com raízes populares e ampla aceitação pela massa.

### **Capítulo 3: Fundamentos de um discurso ficcional**

#### *Exposição de breves informações sobre a história do cinema clássico e da telenovela*

Assim como as histórias orais, o cinema também começou com grunhidos até chegar à narração articulada. As primeiras fotografias em movimento estão longe das hipnotizantes histórias que hoje vemos no cinema e na TV.

Como todos os discursos, o cinematográfico também foi construído ao longo do tempo, apresenta grande diversidade de estilos e distintos graus de clareza. As imagens são consideradas objetivas, podem representar fielmente a realidade, mas o arranjo que se faz com elas têm diferentes intenções e variados graus de verossimilhança na trama, no espaço e no tempo. Também como os demais discursos, e mais especialmente os artísticos, o cinema permite muitas interpretações. Com o crescimento demográfico e, conseqüentemente, o aumento do número de espectadores, o cinema clássico desenvolveu características específicas para contar histórias, preocupado em minimizar a ambigüidade no entendimento, evitando diferentes compreensões em platéias grandes e de vários graus de formação cultural.

O modelo clássico de narração cinematográfica foi depurado por dezenas de anos para contar histórias com clareza e emoção, ao gosto de platéias grandes, diversificadas, heterogêneas no repertório, de quase todas as classes sociais, idades variadas, sexos distintos, interesses muitas vezes incompatíveis entre si e possibilidade de identificação bastante diversa. Décadas depois, a ficção pela TV se aproveitou destas qualidades narrativas para garantir que a audiência dispersa e pouco atenta pudesse também entender as tramas. E o modelo clássico, com algumas adaptações naturais, ainda mantém o paradigma para as histórias audiovisuais.

### **3.1 Uma palavra sobre o cinema clássico**

O chamado “cinema clássico” é um modelo de contar histórias com imagens, é produto de um conjunto de orientações para a realização de filmes com o predomínio da clareza e do realismo, nesta ordem, explica Thompson (1985, p. 226). São premissas adaptáveis a diferentes situações dramáticas, personagens e gêneros cinematográficos. Resultam de um modo de produção industrial, preocupado em comunicar para grandes platéias, em oferecer entretenimento e, conseqüentemente, obter faturamento econômico. Um dos trabalhos fundamentais de referência para o entendimento do cinema clássico foi escrito por um trio de pesquisadores norte-americanos – Bordwell, Thompson e Staiger – que publicou um livro exaustivo e completo chamado *The Classical Hollywood Cinema*, que trata do conceito, da história e das características do paradigma clássico de narração cinematográfica, do sistema de produção e daquilo que circunda o fazer cinematográfico.

É importante aqui fazer uma distinção semântica: o termo “clássico” remete à produção realizada na antiguidade greco-romana. Na linguagem usual, “clássico” significa produto exemplar, brilhante, apurado, paradigmático, tão importante que se torna uma referência. Um filme “clássico” é um filme que não se pode perder, que foi fundamental para a evolução da história do cinema, um filme que influenciou os seguintes e que serve de fonte para próximos trabalhos. No nosso caso, no entanto, “cinema clássico” tem outro significado e não corresponde necessariamente a um cinema ou filme imprescindível: “cinema clássico” é o cinema feito com regras e intenções claras, produzido industrialmente à moda dos grandes estúdios hollywoodianos. Esse modelo se firmou bem antes dos anos 1950, é dirigido a grandes audiências, prima pela clareza, realismo e verossimilhança, e permanece formatando

novos filmes até hoje. Nem todas as películas do chamado “cinema clássico” são filmes clássicos. Por outro lado, nenhum filme é o filme clássico ideal, posto que todos são alternativas de formalização das normas, ou, como prefere Bordwell (1985, p. 5), cada filme é um equilíbrio instável das normas clássicas.

Este modelo tem como principal objetivo fazer o espectador entender bem e com facilidade uma história verossímil. A verossimilhança é característica essencial para o cinema clássico, mas há muitos tipos de histórias que prescindem dela, como os contos de fadas, os mitos, as histórias para crianças, entre outros. Ainda de acordo com Bordwell, este paradigma clássico controla a realidade, não deixa falhas nem hiatos<sup>7</sup> que fariam o espectador questionar o filme e conseqüentemente se afastar dele, como quem acorda de um sonho. Ao despertar, ou ao se lembrar que se encontra numa sala de cinema, o espectador passa a pensar na história e a procurar coerências e similaridades com a realidade, desconectando-se do filme e rompendo a magia de imersão na história. Este descolamento do filme, como bem coloca Dayan (1976, p. 447), aumenta a possibilidade de questionamento do código interno e da ideologia subjacente, os quais deveriam estar bem camuflados. Para o cinema clássico os distanciamentos não são bem-vindos, ao passo que para os cinemas mais intelectualizados ou experimentais, distanciamentos são qualidades desejáveis. Para o cinema clássico, desconfiar da história ou de sua aparência de realidade significa falha grave da narrativa, por que parte do princípio de que não se duvidará, em momento algum, das bases da história. O afastamento do universo diegético permite ao espectador procurar novas referências que podem ser fatais ao plano secreto e subjacente de mantê-lo intensamente envolvido e imerso na história.

Controlar o universo diegético facilita a compreensão do relato. Não se pode complicar uma narrativa destinada a grandes platéias, composta por pessoas com diferentes repertórios e distintos graus de concentração. Para assegurar uma fácil compreensão, uma boa

---

<sup>7</sup> A famosa frase é normalmente resumida como “no gaps, no questions”.  
“Because we see no gaps, we never question the narration, hence never question its source.”

dose de redundância é recomendada pelas normas clássicas. Também é recomendado parecer verdade. Partir da realidade conhecida pelo espectador é um bom começo. E a continuação é dar a impressão de que as regras que regem a realidade do espectador são as mesmas que regem o universo diegético. O cinema clássico estabelece configurações básicas para evitar qualquer distúrbio à platéia. A TV, quando transmite sua ficção em capítulos, se vale da presença do televisor no ambiente cotidiano, de seu mimetismo e integração com a realidade, para mostrar a diegese sem questioná-la, para evitar o distanciamento do espectador e a conseqüente troca de canais. Desse modo garante aos anunciantes que a audiência lá permanece.

O que leva uma história adiante e o que ajuda o espectador a não desgrudar os olhos da tela nem deixar a sala de projeção antes do final do filme é a relação de causa e efeito entre uma cena e a próxima, e, assim sucessivamente, formando uma cadeia até o fim do filme. Esta relação dramática é também responsável pelo prazer de desfrutar a história, de entendê-la e de nela ficar interessado e mergulhado.

Tecnicamente, dois dos elementos essenciais para o sucesso do modelo são a decupagem bem trabalhada e detalhada, e a montagem, que manipula e dá sentido à decupagem. A boa decupagem desconstrói os espaços, e a correta montagem organiza o entendimento dos espaços e do tempo diegéticos.

Para o cinema clássico o drama se apresenta com clareza, os personagens têm psicologia, o espaço e o tempo são bem articulados, a narrativa é envolvente, a relação de causa e efeito move a história, e ao espectador fica apenas a diversão de aventar e testar hipóteses sobre o que vai acontecer. Ele jamais deve questionar ou desconfiar do que já aconteceu. E, se alguns elementos conflitarem entre si, a decisão dos realizadores sempre será pela clareza (Thompson, 1985, p. 226), em nome da qual todas as alterações do padrão podem



ser aceitas. Para Bazin (1967, p. 26), o cinema impõe uma interpretação ao espectador e Thompson (1985, p. 173) complementa que a história contada pelo cinema não é mostrada ao espectador, ela é dada a ele com todas as facilidades possíveis. Tudo se faz para o conforto, entendimento e entretenimento do espectador. Para chegar a isso, todos os recursos são utilizados.

A eficiência do cinema clássico é tão grande que foi assimilado, copiado e adaptado por cinematografias de vários países, e é aceito por bilhões de pessoas que no mundo inteiro vão ao cinema ou assistem a filmes de ficção pela TV. O modelo narrativo clássico é, curiosamente, a referência contra a qual e a partir da qual as outras cinematografias se constituem.

Como o cinema clássico se formatou nos Estados Unidos, é comum o comentário de que ele veicula a ideologia, o modo de viver e de ver o mundo imaginado pelos norte-americanos. Mas, como Schatz (1981, p. 261) bem coloca, aqueles que veiculam esta ideologia são os gêneros cinematográficos mais comuns ao cinema clássico produzidos nos Estados Unidos. Estes gêneros colaboram para a formação de uma moderna mitologia norte-americana. Não se pode confundir os gêneros cinematográficos, que a transmitem esta ideologia, com o modelo clássico, o qual, se difunde alguma ideologia, não é necessariamente esta mencionada. Pode-se dizer que o cinema clássico tem uma ideologia, mais profunda e menos explícita, aquela em que há domínio do discurso pelo emissor/autor, aquela em que o autor pode ser considerado autoritário, pois faz ver o que ele escolhe, e na qual há a inclusão imersiva e involuntária do espectador na diegese. Esta ideologia não é a da sociedade norte-americana, é a do modelo que manipula, que obriga a ver e que, talvez contraditoriamente, emociona e apaixona.

### **3.2 Breve evolução do modelo clássico de narração**

O momento crucial para a formação do cinema clássico, que separou os grunhidos do discurso, foi o dos closes, do campo/contra-campo e da montagem paralela. Embora closes, planos americanos, cortes tenham sido feitos antes, foi o norte-americano D.W. Griffith quem deu sentido a tudo isso numa história. Ele foi capaz de: fazer closes dos atores quando outros filmavam-nos de corpo inteiro; de filmar sorrisos e choros em faces enormes na tela, quando os demais temiam os enquadramentos que cortavam partes do corpo; criar espaços envolventes, quando eram apenas descritos; dar closes significantes em mãos, armas e outros detalhes relevantes para a história; dar dimensão ao tempo, com cenas intercaladas, quando na época, em geral, completavam as ações iniciadas antes de mudarem de ambiente. Principalmente, decupou as cenas premeditando a montagem, que deixa de ser casual ou aleatória e passa a integrar um processo de construção narrativa mais complexo. Griffith integrou o filme de ficção à tradição de contar histórias, consolidou a agradável dialética entre a situação (plano geral) e o detalhe que significa (close) e deu os passos fundamentais para a criação de um espaço tridimensional. Tudo isso mudou a história do cinema, no tempo em que mal se sabia o que era um cinema.

Hollywood foi o principal centro de produção industrial cinematográfica e sede dos estúdios norte-americanos, os quais muito investiram em filmes, criaram e fizeram crescer o cinema clássico.

Entre os anos de 1909 e 1917, segundo Thompson (1985, p. 157), o sistema clássico de narrativa já tinha suas bases definidas, já se constituía, com razoável segurança, num novo paradigma de contar histórias, com regras claras que permitiam aos autores se dedicarem a

tramas mais complexas, longas e com maior número de personagens. Estes paradigmas podiam ser assimilados e utilizados por outros cineastas.

Na década de 1920, o modelo evoluía lentamente com os desenvolvimentos tecnológicos que auxiliavam na narração. Porém, com esta mesma tecnologia, veio uma terrível ameaça: o som no cinema. Como sempre ocorre com as novidades, esta parecia destruidora, capaz de atirar por terra tudo o que estava feito. No entanto, o som foi assimilado em pouco tempo (Xavier,1977, p. 27) e logo ajudou as histórias a ficarem mais envolventes: os letreiros passaram a ser desnecessários; os ruídos constituíram informações com significado; os diálogos podiam ser falados, colaborando com o ritmo dos filmes; e, principalmente, poder ouvir o som daquilo que se via era muito mais convincente e efetivo. Todas as qualidades fundamentais do cinema clássico foram mantidas e aprofundadas com o cinema sonoro: a clareza da narrativa, a verossimilhança, o controle da realidade, a construção do espaço e do tempo e a relação de causa e efeito.

Assim como ocorreu com o som, muitas novidades tecnológicas foram assimiladas ou desenvolvidas e ajudaram o cinema clássico a melhor seduzir a platéia (Scorsese, 2004, p. 77). O modelo clássico é extremamente receptivo ao uso de novos recursos tecnológicos e mostra-se capaz de adaptações para se aproveitar destas evoluções.

As décadas de 1930 e 1940 são consideradas os anos de ouro (Thompson usa “golden age”) do estilo clássico. Até os anos 1950, este cinema influenciava a produção cinematográfica de vários países, dominava a grande indústria de filmes e a produção dos grandes estúdios. Os seriados e os filmes para TV eram produzidos segundo os códigos do cinema clássico, desde a decupagem até a constituição dos protagonistas, observando a complexidade dos meios e o tempo de duração dos produtos. Até os anos 60, pouca coisa foi alterada no modelo característico do cinema clássico (Thompson, 2003, p. 19).

Dos anos 1930 aos 1950, os grandes estúdios no Brasil, seguindo o modelo dos americanos e com técnicos e artistas também americanos, produziam à moda de Hollywood. Como nos Estados Unidos, o cinema clássico no Brasil favoreceu e se alimentou do “star system”<sup>8</sup>, mais tarde bastante aprimorado e desenvolvido pela TV e suas mídias associadas.

Com a falência dos estúdios brasileiros, a diminuição da produção, o desenvolvimento do Cinema Novo, o cinema de autor, o crescimento da TV, o persistente estrangulamento do ciclo de realização de um filme até chegar à exibição, passou-se a uma fase em que o público não assistia nem consumia filmes brasileiros, que por acaso não usavam as estratégias narrativas clássicas. “Chatos”, “incompreensíveis”, “malfeitos”, eram as críticas dos espectadores. E a comparação era com o cinema clássico.

---

<sup>8</sup> “Star System” é uma expressão que indica o modelo clássico de narração somado à estrutura de idealização dos atores, como reportagens, aparição em festas, fotos em revistas, entrevistas em rádios, presença em programas de TV, venda de objetos com seus nomes, lançamento de marcas com suas características, casamentos, separações, escândalos, enfim, tudo o que circunda e circula em volta das grandes estrelas e expoentes das telas, e que faz parte do sistema de produção deste mesmo cinema.

### **3.3 Paradigmas flexíveis**

O modelo clássico é paradigmático para a audiência, que se acostumou aos seus códigos, decupagens e montagens. As histórias bem entendidas e que emocionam as grandes audiências são narradas de acordo com estas normas, são compreendidas pela platéia e têm a fidelidade dos espectadores.

A indústria cinematográfica é comercialmente rígida e agressiva, e enfrenta novos desafios e novas complicações trazidos pela reprodutibilidade desenfreada e descontrolada e pelos aparatos caseiros de exibição. Independentemente deste contexto, o estilo clássico já se mostrava flexível no começo do século passado. As diretrizes e os parâmetros estabelecidos eram adaptáveis às mudanças do interesse das platéias e às alterações derivadas da tecnologia, dos tempos e dos ídolos. A evolução do sistema clássico assimilou, por exemplo, características desenvolvidas pelos trabalhos experimentais (Bordwell, 1985, p. 72) e autorais muitas vezes feitos para confrontar ou propor alternativas ao sistema clássico. Em outras palavras, um sistema dominante, seguro e bem estruturado pode assimilar seus contraditórios, acomodá-los em sua intimidade, deles receber contribuições, ser alterado parcialmente e ainda assim seguir dominante, reformulado ou modernizado. Fosse ele frágil, estas contestações seriam rechaçadas e colocariam em risco o próprio sistema. Isso não aconteceu com o cinema clássico.

Mais adiante, com a televisão, e mais especificamente com a ficção na TV, outras contribuições foram acrescentadas ao sistema clássico, desta vez não mais de um outro tipo de cinema que o afrontasse, mas da TV, uma mídia que se serviu do cinema clássico, evoluiu e que mantém intercâmbio e sinergia com sua própria matriz.

As normas estéticas mudaram, incorporando evoluções: os filmes experimentais, o cinema sonoro, a falta de concentração dos espectadores, a existência da TV, do controle remoto e do computador, o grande avanço tecnológico nos efeitos especiais e a criação de ambientes virtuais. A essência do modelo permanece a mesma. Alguns números ilustram a alteração ocorrida ao longo dos tempos: segundo Thompson (2001, p. 17), um filme da “golden age” (anos 1930 e 1940) apresentava cerca de 600 planos, enquanto os dramas mais modernos têm de 800 a 1.000, planos e os filmes de aventura chegam a 2.000 planos. Corta-se mais, dá-se a impressão de que há mais ação, numa estratégia bem conhecida e desenvolvida pela televisão.

Com este aumento de planos, e conseqüente diminuição de sua duração, surgem filmes criticados por terem histórias mais rasas, com menor profundidade dos personagens e maior número de atividades de lutas e perseguições. São cenas que dão a impressão de movimento, embora apenas ocupem o tempo e chamem a atenção da platéia usando malabarismos de filmagem e demonstração de efeitos especiais. Tudo para prender o espectador na tela e na história. A função show, do espetáculo, predomina sobre o andamento dramático, o que seria reprovado por Aristóteles, para quem chegar aos sentimentos por meio de espetáculos é menos artístico. Mais movimentação não significa mais ação dramática.

Estas mudanças refletem uma alteração no comportamento e na percepção da platéia, que se habituou ao ritmo da TV, do zapping, do computador, da navegação pela internet e da frenética clicagem. O público se concentra por menos tempo, é mais inquieto, mais impaciente, não suporta silêncios e reflexões. A este novo espectador o paradigma clássico também se moldou.

A TV, por seu lado, também evoluiu e se adaptou à mudança do gosto popular, reinventou e regenerou fórmulas consagradas e recebeu bem as grandes mudanças tecnológicas. Muitas e fundamentais foram as alterações assimiladas pela TV: os

equipamentos portáteis, o videoteipe, as cores, as transmissões por satélite, os sistemas digitais entre tantos outros.

O fato de o modelo clássico ser flexível e adaptável não muda sua consistência, não o desqualifica nem o desfigura. Ao contrário, mostra vitalidade e agilidade para manter seu objetivo essencial e para conviver com e construir novas mídias.

### **3.4 A questão da verossimilhança**

Um dos apoios fundamentais do cinema clássico é a verossimilhança. Como a palavra sugere, verossimilhança significa parecer verdade, ser similar à verdade (vera, vero = coisa verdadeira; símile, símil = qualidade do que é semelhante, similar). Verossímil é a versão do fato ou da verdade que parece mais convincente, e não necessariamente aquela mais aproximada da realidade.

Um filme deve oferecer ao espectador enredos, situações e ações que pareçam reais, para que este mesmo espectador não tenha dúvidas, não se afaste do filme e, neste estado de crença, não questione a diegese. É possível parecer verdadeiro sem o ser, e pode-se ser real e não o parecer. As ficções não estão preocupadas com a verdade filosófica, jurídica, temporal, material ou existencial. Às histórias basta parecer real. Para Barthes (1968, p. 96), o que é secundário, o que parece irrelevante para a narrativa, como pequenos objetos no cenário, cenas que indicam ações ou relações suprimíveis, ajudam a construir esta impressão de realidade. Para o espectador, verossimilhança é a qualidade que o levará a imergir na história sem a insegurança ou a desconfiança de que está sendo enganado ou trapaceado. Este pacto de verdade (aparente) entre filme e espectador é parte do acordo tácito implícito na relação filme-plateia. *O Cangaceiro*, *O Grande Momento*, *Carandiru* e *Cidade de Deus* mostram personagens e situações fictícios, embora sejam críveis para a audiência.

Há situações que aparecem verdadeiras e possíveis, e nelas há as que são prováveis e as que são improváveis. Entre muitos outros exemplos, o longo devaneio de Tião (personagem da novela *América*) entre a vida e a morte, que durou nove capítulos, é uma construção ficcional, é possível acontecer a alguém, mas é altamente improvável. O assassinato de Bené (personagem do filme *Cidade de Deus*) foi uma fatalidade, possível, mas não tão improvável assim. Já o assassinato em massa protagonizado por Dadinho no começo do filme (*Cidade de*



*Deus*) talvez seja possível, mas extremamente improvável. É difícil crer que um garoto de 10 anos tenha assassinado dezenas de pessoas num motel, com a mesma arma, durante tanto tempo, sem ter sido sequer interpelado por alguém, sem ter faltado munição. No entanto, no filme é uma seqüência verossímil, tem a aparência de verdadeira.

Acidentes, situações de tensão, momentos em que se experimentam limites também oscilam entre o provável e o aceitável. Muitos filmes partem da aceitação de uma convenção de realidade e a utilizam a favor das histórias, como é o caso dos filmes de suspense e dos policiais, que, por definição, partem do verossímil e apresentam o que não se espera, o que não parece provável, embora seja possível.

O verossímil é produto de normas ou convenções culturais e arbitrárias (Metz, 1977, p.235), que são histórica e socialmente lógicas, compreensíveis, aceitas e acatam um acordo interno ao grupo, desenvolvido em sua história particular. A convenção sobre o que parece real pode variar com o momento histórico, muda de cultura para cultura, e pode depender de contratos sociais, nos quais a sociedade estabelece suas regras de convivência. Ações aceitáveis num contexto não necessariamente o são em outro grupo social. Convenções aceitas no Nordeste do filme *O Cangaceiro* podem não ser aceitas na metrópole da novela *Belíssima*, tampouco os hábitos do Rio de Janeiro, Zona Sul, da novela *América*, são os mesmos da periferia paulista do filme *O Grande Momento*.

Situações verossímeis variam de gênero para gênero ficcional. Cenas compatíveis com uma comédia serão indiscutivelmente rejeitadas numa tragédia. Soluções quase mágicas são apropriadas a filmes policiais, e seriam rejeitadas num romance. Situações existenciais ou freudianas que levam o espectador às lágrimas num romance seriam inaceitáveis numa comédia. Os filmes, mas principalmente as telenovelas, não se enquadram em gêneros puros, o que dificulta o desenho da linha entre o aceitável e o inverossímil. A festa do casamento de Zeca (*O Grande Momento*) é típica de comédia, embora o filme seja um romance dramático.

Em *América*, personagens como Carreirinha, as “breteiras” afilhadas de Neuta e Irene são personagens cômicos. O romance de Neuta com Dinho, muitas cenas de “Seu” Gomes e Farinha também são de comédia, mas a novela é um drama, segundo sua própria autora. A novela *Belíssima* tem Jamanta, Pascoal, Safira, Regina da Glória, Bento, muitas vezes Murat, Mary Montila, Guida Guevara como personagens hilariantes, enquanto Bia, Nikos, Alberto, Ornella, Dona Ester, Cemil, Mônica, seu Quiqui, Júlia, Vitória são personagens sérios, sisudos. E freqüentemente todos estão na mesma cena, ou seja, contracenam cômicos e dramáticos.

Os protocolos também contribuem para maior ou menor verossimilhança da narrativa. Protocolo é um termo familiar aos programadores e usuários de videogames e significa ações ou seqüências de ações conhecidas, que são repetidas muitas vezes, mecanicamente, por serem freqüentes e comuns. São completamente previsíveis. E, justamente por serem tão familiares, repetitivas e previsíveis, podem ser omitidas pelas histórias sem que seu conteúdo seja perdido pelos espectadores. São seqüências plausíveis, aceitáveis, que garantem à história vínculos com a realidade conhecida, não diegética, e, portanto, aumentam sua credibilidade. Protocolos de situações corriqueiras induzem a confirmações de supostas verdades. Servem então a uma das características inegociáveis do cinema clássico: parecer verdade, convencer que é verdadeiro. O espectador, com situações verossímeis (Schank, p. 303), reafirma sua identidade, definida por suas memórias e por sua história pessoal, e encontra em seu repertório existencial situações relacionadas ou similares àquelas contadas, o que lhe assegura bom entendimento do que é relatado.

Provavelmente o mais importante recurso de criação da verossimilhança não é freqüentemente lembrado: a relação decupagem-montagem nos moldes adotados pelo modelo clássico de narrativa, que induz à inclusão do espectador na cena, que dá a ele a impressão de estar dentro da história, participando dela pelo lado de dentro, e não como um observador

afastado. O espectador desfruta de um espaço tridimensional, real, com o privilégio de estar sempre no melhor ângulo. A parceria da decupagem com a montagem é a responsável pela criação deste espaço inclusivo. Se o espectador está na cena, assiste a tudo, é natural que ele creia em tudo o que vê, pois assim é na sua vida. No cotidiano, uma pessoa tende a acreditar no que vê com mais facilidade do que naquilo que ouve. Pois bem, estando uma pessoa num lugar, vendo tudo o que se passa, numa posição privilegiada, assistindo aos detalhes, posicionando-se no melhor ângulo, ouvindo até mesmo os sussurros, vendo mínimos gestos, percebendo ações até fora do foco de atenção (que a câmera gentilmente pode mostrar em close), é natural, é quase imperativo que ela acredite no que presencia. Tudo é real, verossímil. Mesmo se a cena for num planeta distante com seres imaginários, se lá está o espectador, a diegese é real. A verossimilhança tem na decupagem clássica e na montagem seus maiores aliados. Qualquer coisa estapafúrdia parece real quando nos inclui na cena, quando podemos ver o disparate, quando ele passa diante de nossos olhos.

Tanto os filmes de ficção quanto as telenovelas usam com maestria este método verossímil de organizar as cenas, dando ao espectador a confortável sensação de que o mundo que ele presencia na história é de fato como a cena mostra ser, e que a tela é parte integrante da realidade conhecida e experimentada. O binômio decupagem-montagem se aplica à ficção, mas não é pertinente ao documentário. Parece que ver o relato de uma realidade, caso do documentário, não é tão verossímil quanto viver e presenciar esta realidade, como propõe a ficção. O documentário trata de idéias, conceitos, fatos, versões, pensamentos, e é menos contagiante que a imersão em outra realidade, como faz a boa ficção.

Creemos no que vemos, no que presenciamos, por mais amalucado que possa parecer aos olhos de um observador afastado. Talvez por isso filmes de alguns gêneros (terror, western, ficção científica) sejam tão verossímeis. Do ponto de vista das histórias audiovisuais,

a adoção deste paradigma clássico garante ao espectador não apenas presenciar a realidade, mas estar na realidade. Nada mais verossímil.

### **3.5 Lá vem a televisão**

O modelo clássico evoluía, convivendo com vanguardas e cinemas de autor, absorvia parte das inovações de linguagem, enquanto um obscuro aparato que também mostrava imagens começava a funcionar na década de 1930: a televisão. Com vocação educacional no início, rapidamente rumou para a diversidade de programas e a administração mais comercial.

A nobreza dos propósitos da nascente televisão lembra a dos documentários da fase de Flaherty<sup>9</sup>, em que os feitos heróicos deveriam ser celebrados e mostrados aos demais humanos.

A história da TV é pouco documentada e comentada. Dentro da pequena quantidade de estudos, a maior parte se preocupa com teorias, aspectos ideológicos, sociais, e com o sistema de comunicação entre emissor e receptor, mas raros tratam da matéria concreta da TV, ou seja, seus programas. Como argumenta Machado (2000, p. 16), fala-se de televisão sem saber exatamente do que se fala, pois o termo permite uma abordagem diferente para cada autor, que vai desde um aparato tecnológico eletrodoméstico até um endemoniado espalhador de hábitos não recomendados.

A escassez e a abstração dos estudos talvez venham da pouca seriedade com que se trata a TV. Talvez porque, consumindo programas numa voracidade inédita, concentra as atenções apenas na próxima atração ou na próxima transmissão a ser feita, ou porque, sendo um fenômeno popular e tido como menor, não se pudesse imaginar, até as últimas décadas do século XX, que ela seria a mídia arrebatadora<sup>10</sup> em que se transformou depois. No Brasil, um

---

<sup>9</sup> Cineasta norte-americano (1884-1951) que se consagrou com os documentários *Nanook* (1920-1921) e *Man of Aran* (1933-1934), entre outras obras pioneiras e exemplares.

<sup>10</sup> O crescimento do número de aparelhos de TV no Brasil é vertiginoso:

país de clima quente, no qual os alimentos parecem se mal conservados, desde a década de 1980, quando o IBGE começou a fazer esta medição, constatou-se que há mais aparelhos de TV que geladeiras<sup>11</sup>. E são encontradas em todos os lugares: rodoviárias, bares, aeroportos, quiosques, pontos de táxi, carros, banheiros e, naturalmente, nas salas e quartos dos mais de 40 milhões de domicílios do país. Dados do ano de 2005 revelam que as TVs ficam ligadas mais de oito horas por dia, todos os dias nos lares brasileiros, segundo o Ibope<sup>12</sup>.

No começo da televisão havia programas com pessoas falando em transmissões ao vivo, um pouco de esportes e teleteatro filmado. Os equipamentos eram pesados e de pouca mobilidade, como também eram os do cinema nos primeiros anos. Em geral as pessoas que falavam ficavam ou atuavam num cenário simples, de modo parecido com o que se fazia na filmagem de uma cena nos primórdios do cinema, antes de Griffith. Em pouco tempo, na produção de TV se instala uma evidente diferença com o cinema. A tecnologia televisiva incluiu maior número de câmeras transmitindo ao mesmo tempo, e permitiu visualizar o corte entre as câmeras imediatamente, no exato momento da transmissão. Com o uso do videoteipe,

Ano	1950	1960	1970	1980	1990	2000
Aparelhos de TV	200	598.000	4.584.000	18.300.000	29.983.000	58.283.000

Fonte: Associação Nacional de Fabricantes de Produtos Eletrônicos

<sup>11</sup> Como se pode ver na tabela do IBGE a seguir, há mais TVs que rádios ou geladeiras. Rádios e geladeiras praticamente estão na mesma porcentagem de domicílios.

	1980	1990	1996	2000
<b>População Total</b>	119.002.706	146.825.475	157.070.163	169.799.170
<b>Existência de alguns bens duráveis (%)</b>				
Geladeira	85,1	86,7	87,3	87,4
Freezer	18,8	18,5	17,7	17,1
Rádio	88	87,9	87,8	87,8
Televisão	89,1	90	90,1	90,3

<sup>12</sup> A Eurodata Worldwide mediu o tempo que os habitantes de cada país assistem TV. No Brasil, a pesquisa ficou a cargo do Ibope. Os números anunciados pela imprensa diferem entre si, e parecem contraditórios. O Ibope confirma que as TVs brasileiras ficaram ligadas 8 horas, 41 minutos e 29 segundos, diariamente, durante o ano de 2005. Isso não significa que esteja sendo assistida, mas é um forte indicador da presença da TV na sociedade brasileira.

este processo ficou mais apurado, mas ainda assim manteve sua estrutura básica de imediatez. A instantaneidade do fazer televisivo minimizava o planejamento dos planos, a decupagem das cenas e a montagem. O cinema, que também usou várias câmeras, precisava revelar e copiar o negativo para dias depois ver o resultado do trabalho e montar a cena. O processo de construção da imagem cinematográfica, portanto, requeria maior reflexão e planejamento, pois um erro poderia ser percebido somente quando a equipe estivesse, por exemplo, em outra cidade. Neste caso, a montagem seria prejudicada ou, em alguns casos, impossível.

O Brasil foi um dos cinco primeiros países a ter televisão. Na década de 1950 a TV chegou ao Brasil, num ato tão ousado como sem planejamento. A primeira transmissão oficial de TV no país ocorreu no dia 18 de setembro de 1950, com não mais de 200<sup>13</sup> aparelhos televisores contrabandeados (Mattos, S., 2002, p. 80) na última hora a mando de Assis Chateaubriand<sup>14</sup>, para que se pudesse receber a primeira programação televisiva do Brasil.

---

<sup>13</sup> Pesquisadores como Maria Elvira Federico e Sergio Mattos falam em 200 aparelhos. Lima Duarte, participante direto da transmissão, fala em 20:

“Ah, foi um problema! Aconteceu que os engenheiros norte-americanos vieram aqui instalar a televisão e, quando terminaram seu trabalho e viram que todos os equipamentos estavam funcionando, largaram tudo aí e foram embora. Então, os engenheiros e técnicos brasileiros foram até o Chateaubriand e disseram: “A televisão brasileira está pronta, doutor Assis”. “Está pronta? Ótimo!”, ele responde, e, mais do que depressa, ordenou: “Coloquem isso aí no ar, vamos! Coloquem isso aí no ar!”. “Mas, doutor Assis”, eles argumentaram, “é preciso ter receptor, ter aparelho receptor para assistir à televisão. E não temos receptores! ”Então, esperem um pouquinho aí!”, disse Chateaubriand. O que é que em seguida ele fez? Pegou um Costelation da Panair, foi até os Estados Unidos, comprou uns 20 receptores de TV e, de volta ao Brasil, mandou instalar esses aparelhos em diversos pontos da cidade: um no Viaduto do Chá; outro no Estádio do Pacaembu, outro no Cine Metro, na Avenida São João; mais um na Rua Sete de Abril, na sede dos Diários Associados; e assim por diante. Foi só depois disso que aconteceu a inauguração oficial da televisão, com a transmissão de um pequeno *show*, uma espécie de *happening*, que entrou no ar às 7 horas da noite e terminou mais ou menos às 9 horas. Foi uma verdadeira festa. Depois, fomos todos jantar num restaurante para comemorar. Estávamos maravilhados! Durante o jantar, num determinado momento, Cassiano Gabus Mendes chegou até mim e disse: “Ei, Lima! E amanhã, hein?”. Era verdade, não tínhamos nada para colocar no ar no dia seguinte. Por isso, saímos correndo logo cedo, visitando os consulados à cata de filmes 16 mm. Assim, nos primeiros dias, a televisão acabou tendo uma programação sofisticadíssima: filmes do Marshall Mac Luhan fazendo experiências num celulóide; filmes sobre a desintegração das amebas na Polinésia; vários outros filmes sobre biologia. Na falta de programas definidos, passávamos esses filmes várias vezes, à noite, nas poucas horas que a televisão ficava no ar”.

Apenas um reparo, no texto há um engano, os filmes eram do pioneiro em cinema de animação Norman Mac Laren, e não do comunicólogo Marshall Mc Luhan.

MATTOS, David José Lessa. Entrevista com Lima Duarte, *Pioneiros do Rádio e da TV no Brasil*, págs. 122 e 123.

<sup>14</sup> Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968), paraibano, jornalista, político, embaixador. Fundou o Museu de Arte de São Paulo, e com métodos pouco recomendáveis conseguiu da burguesia doações para o montar o acervo de pinturas, um dos maiores do Hemisfério Sul. Fundou também a TV Tupi, que fez a primeira transmissão do país. Seu império de comunicações, os Diários Associados, chegou a ter 36 jornais, 18

No final dos anos 1960, a ditadura militar no Brasil percebeu o potencial e o alcance da TV e, conhecendo a independência de Chateaubriand, achou por bem facilitar contratos que favoreciam à TV Globo, para que pudesse fazer frente a uma possível ameaça do imprevisível proprietário dos Diários Associados. A improvisação, que foi marca da TV brasileira nos primeiros anos, dá espaço para a profissionalização dos quadros da TV Globo, começando uma nova etapa na história da televisão brasileira.

O cinema nacional, mesmo com o exemplo bastante profissional de Hollywood, também se caracterizou pelo improviso e pelo heroísmo, tal como o começo da TV.

As primeiras equipes a trabalhar em TV vieram diretamente do rádio. Pode-se creditar também a esta gênese a pouca importância dada à imagem. Os egressos do rádio conheciam bem a programação radiofônica e rapidamente adaptaram seus conhecimentos à produção televisiva, fazendo programas seriados, teleteatros e mais tarde telenovelas, como relata o ator e pioneiro da TV Lima Duarte (Mattos,D. 2004, p. 126).

Na década de 1960, o Brasil já tinha importado de Cuba a primeira dramaturga capaz de escrever telenovelas. Ainda naquela época a TV Globo passou a fazer a programação em faixas de horários e a ter ficções diariamente na tela, propiciando à audiência o hábito de seguir cotidianamente os mesmos personagens em romances, aventuras e desventuras.

Nas décadas seguintes, uma vasta gama de tipos de programas foi desenvolvida, principalmente telenovelas, jornalismo e anúncios de produtos, sem esquecer dos musicais e programas de conversa com celebridades, que alimentavam os sonhos e interesses dos fãs curiosos.

As empresas se profissionalizaram e industrializaram seus modos de produção. Televisão no Brasil vira negócio sério, envolvendo muito dinheiro.

---

revistas, 36 rádios e 18 emissoras de TV em todo o país. Suas palavras “comprar com dinheiro, qualquer português compra. A competência está em comprar sem dinheiro” resumem seu método de conseguir negociar, que, somado à manipulação de seus veículos de comunicação, tornavam-no temido e, quando não satisfeito, uma ameaça imprevisível.



A história da TV brasileira pode ser associada à relação entre Estado, emissoras e público como propõe Hamburguer (2005, p. 27), pode ser organizada em fases estéticas, como na história da arte, conforme Moreira (2000, p. 60) sugere, ou pode ser apresentada em seis fases, conforme o critério “sócio-econômico-político e cultural” desenvolvido por Mattos, S. (2002, p. 78). Pouco afeita a temas acadêmicos, a TV evoluiu, ganhou espaço no precioso tempo dos brasileiros e tomou conta da atenção dos espectadores.

No século XXI é difícil imaginar a TV sem rede de canais coligados, sem transmissões a partir de quase todos os lugares do mundo, sem o videoteipe, sem os replays, sem uma infinidade de canais diferentes e especializados, sem anúncios comerciais e, principalmente, sem o controle remoto, protagonista do fenômeno zapping (troca rápida de canais a qualquer ou nenhum pretexto), que muito influenciou a evolução da linguagem da televisão. Se antes a TV disputava a atenção do espectador com as outras atividades domésticas, com o controle remoto ela passa também a disputar consigo mesma. Cada usuário pode mudar de canal quando quiser, sem se levantar da cadeira e, com isso, a qualquer momento de distração ou aborrecimento, aperta os botões e muda de estação. Assim, a televisão compete, por um lado, com as outras fontes de movimento e de ação do mundo real e, por outro lado, compete consigo pela variedade de ofertas de canais. Este fenômeno impõe um ritmo acelerado às narrativas para dar a impressão de que há novidades a cada instante e evitar troca de canais. Influencia, portanto, na forma como estas mesmas narrativas são arquitetadas, gerando, no caso das telenovelas, uma variedade de histórias sob o mesmo título, permitindo ao espectador assistir no mesmo canal a muitas tramas diferentes, que normalmente corresponderiam a canais diferentes. Uma solução inteligente para evitar a evasão de espectadores, que o cinema

contemporâneo procura assimilar. Sob este ângulo, pode-se dizer que a telenovela é um zapping feito pela direção da TV para a comodidade do espectador.

Hoje a TV transmite ao vivo de vários lugares do mundo ao mesmo tempo, visita espaços e fantasias jamais vistas, interfere nos comportamentos, lança modas e vende indiscriminadamente e com sucesso qualquer produto, de sabonetes a políticos.

O fluxo televisivo incorpora os comerciais, presentes em elevado número e com sofisticada qualidade de produção. O espectador aparentemente os diferencia dos programas, ajudados pelas vinhetas de separação. Percebe que os anúncios permeiam todo o fluxo de imagens, ao passo que os programas começam e acabam, ao contrário das propagandas que são constantes e permanentes.

A TV levou histórias a um número de espectadores sem precedente na história da humanidade, permitiu que enormes contingentes populacionais pudessem experimentar grande variedade de situações dramáticas e ajudou-os a exercitar a compreensão narrativa. Facultou a todos saber de acontecimentos em qualquer lugar do planeta, da galáxia e da imaginação.

No começo da história das histórias, numa aldeia qualquer, um homínídeo contava histórias para um grupo em volta da caça ou da fogueira, e ao redor do próprio contador. Com a TV, este longo costume permanece, une enorme contingente de população dispersa geograficamente, que escuta um mesmo contador de histórias contando a mesma história, como se estivesse numa aldeia, aglomerado em volta do narrador. E isso se repete pelo mundo inteiro. Talvez seja a este ancestral hábito das aldeias atualizado pela TV que Mc Luhan tenha chamado de “aldeia global”.

### **3.6 Histórias em capítulos**

Quem contou a primeira história em capítulos? Se mal sabemos quem e quando se contou a primeira história, mais difícil ainda é assegurar quando foi dividida em capítulos. E, provavelmente, esta divisão não se chamava capítulo.

Há quem diga que a origem da história em capítulos se confunde com a história do homem (Alencar, 2002, p. 41). É mais provável que as histórias parceladas tenham tomado forma quando já se podia articular pensamentos mais longos e elaborados, e quando os enredos permitiam que neles se fizessem pausas por qualquer motivo. Provavelmente tudo isso aconteceu antes da escrita, mas certamente muito depois da fala. Se um registro literário é necessário, provavelmente Sherazade foi a primeira contadora de histórias em capítulos, nas míticas<sup>15</sup> e intermináveis *Mil e Uma Noites*, quando, para adiar sua execução, todas as noites contava histórias ao sultão Shahriar e parava num momento de tensão ou suspense, de modo que, para continuar no dia seguinte, deveria permanecer viva. Com este artifício adiava a própria morte e, após 1.001 noites, cerca de 200 “capítulos” e dois filhos, se viu livre da ameaça.

Como se pode constatar em Meyer (2005), os folhetins eram histórias contadas em partes, em geral diariamente publicadas em jornais. Eram histórias populares fundamentais para a venda dos jornais. Curiosamente, eram tão importantes para a venda dos jornais como as telenovelas são importantes para a sobrevivência de algumas TVs. O Brasil, que recebeu sua primeira prensa somente em 1808, com a vinda de D. João VI, tinha naquele momento apenas 3% da população alfabetizada. Lentamente os brasileiros foram aprendendo a ler e, ao mesmo tempo, os jornais foram aparecendo, folhetins incluídos, por razões econômicas e pela

colonização cultural francesa, que fazia traduzir as histórias rocambolescas publicadas na França. Associar a difusão dos folhetins com a alfabetização da população brasileira é inevitável. São contemporâneos e, ainda que sem comprovação documental, é possível deduzir que o Brasil se alfabetizou enquanto lia folhetins. O encanto pelas histórias parceladas veio das elites cultas (que liam os jornais) e contaminou o restante da população que se alfabetizava. Até cerca de 1930, quando o rádio e o cinema há tempos faziam dramas em episódios e capítulos, ainda se lia muito folhetim no país. Então, desde os relatos orais, passando pela leitura em voz alta até chegar à televisão, não houve interrupção no hábito de receber histórias em parcelas no Brasil.

Por volta de 1913 o cinema já produzia histórias em capítulos para se adaptar às mudanças do mercado audiovisual. Salas em que o espectador permanecia em pé requeriam filmes curtos e apresentavam continuidade na semana seguinte. Décadas depois, os mesmos heróis freqüentavam semanalmente as telas, fazendo a alegria da garotada (e dos adultos também) sentada confortavelmente nas salas de cinema. Dos seriados do cinema derivaram os de TV, e do cinema veio o modelo básico que influenciou a televisão e que é usado até hoje, conforme Machado (2000, p. 86) esclarece.

O cinema começou com os seriados e, num caso de parceria previsto já nos anos 50 por Orain (1951), a TV se apropriou deles como sua principal formatação de programas. É compreensível, pois a TV transmite ininterruptamente, e para um consumo elevado de produtos similares é necessário haver uma produção também intensa. E uma produção intensa de produtos semelhantes a baixo custo é o que a indústria propõe. Por exemplo, uma fábrica de automóveis apronta seus carros continuamente na linha de montagem. Eles são de cores diferentes, de modelos parecidos, mas saem da mesma linha de produção. Na TV, uma

---

<sup>15</sup> Malba Tahan, na introdução a uma das edições, aponta para as origens do livro, que se perdem, antes do século X, entre a Pérsia e a Índia, até chegar aos árabes.

produção em série apresenta programas da mesma linha, com os mesmos cenários, mesmos atores, com histórias parecidas. Há um evidente ganho de escala.

Um filme, assim como um livro, é único, é uma unidade que se auto-sustenta e que é consumida de modo independente dos demais. O mesmo produto, a mesma produção é veiculada por meses ou anos. A TV, ao contrário, é um fluxo contínuo de transmissão, independentemente do tipo de programas que veicula. É natural, portanto, que a TV seja mais afeita ao modo de produção industrial. E os seriados são, por excelência, os programas mais adequados a este modelo, e os que melhor se adaptaram à indústria cultural.

Por outro lado, a serialização ajuda a TV a manter seu público. O espectador, disperso e inquieto, tem sua atenção solicitada pela TV, que concorre com os demais atrativos do ambiente e da vida real. O seriado permite ao público acompanhar a história mesmo entre lapsos de atenção, e a se familiarizar com os personagens de modo a continuar a conviver com eles, mesmo quando perde um capítulo ou parte dele.

A serialização diária tem também a qualidade de requerer do espectador a suave disciplina de assistir voluntariamente à mesma história todos os dias à mesma hora, o que conseqüentemente organiza seu cotidiano, dando-lhe uma referência fixa, quase como se fosse um fenômeno natural que se repete todos os dias à mesma hora.

A produção seriada ocorre em três modalidades distintas, como bem explica Pallottini (1998): minissérie, seriado e telenovela. A minissérie é uma história fechada, dividida em capítulos, previamente definida e com seu desenvolvimento e final decididos antes da produção. O seriado é uma seqüência de histórias com os mesmos personagens e lugares, mas, no entanto, cada episódio tem seu problema, desenvolvimento e desenlace. O episódio seguinte começa como se o anterior não tivesse ocorrido. A telenovela, e aqui altero um pouco o que diz a pesquisadora mencionada, é uma história também dividida em capítulos, cujo sentido geral é previsto inicialmente, mas cujo desenrolar e desenlace não são

previamente decididos. Durante seu desenvolvimento pode receber novos personagens e novos direcionamentos para as várias tramas.

### **3.7 A telenovela**

O cinema começou mudo e com a chegada do som teve um dos principais desafios a vencer. A TV, que já começou sonora, não teve este problema. Ao contrário, desde o início era muito mais áudio que visual, e assim se mantém até a chegada da alta definição, das telas grandes e das múltiplas imagens interativas, que poderão, num futuro próximo, mudar a predominância da narração sonora.

A telenovela parece ser herdeira dos folhetins, que encantam os leitores desde o século XIX, conforme Meyer. Outra estudiosa, Costa, reconhece nas telenovelas a mesma estrutura, parcelamento e repetição dos arabescos, ornamentos de origem árabe em geral bidimensionais, e por isso, considera a telenovela uma narrativa árabe-folhetinesca pela evidente proximidade com a estratégia usada nas *Mil e Uma Noites*.

As telenovelas que vemos, apesar do requinte de cenários, locações e figurinos, são narradas basicamente com diálogos, portanto verbais, mas com uma vantagem arrebatadora sobre o rádio: na TV, assiste-se ao que se ouve ou a quem se ouve, o som tem forma visual e o dono da voz tem forma física. Mantém assim uma relação íntima e talvez inconsciente com a tradição oral que predominou no Brasil desde a pré-história, continuada depois pelos portugueses analfabetos que para cá vieram. A característica sonora da TV foi reforçada pelos pioneiros das telenovelas: a turma do rádio. Compulsoriamente deslocados para as telenovelas, estes profissionais precisaram rapidamente inventar ou adotar uma forma visual ou modelo de encenação. O Brasil estava já acostumado ao paradigma clássico que era visto no cinema e que era transmitido pela TV nos seriados e filmes feitos para o cinema. No estúdio de televisão, várias câmeras estavam disponíveis, e o corte era feito imediatamente. Mesmo sem ter este propósito claramente, a construção do modelo clássico foi naturalmente

adotada pelas telenovelas. As decupagens, facilitadas pelo posicionamento de várias câmeras, seguiam confortavelmente o consagrado paradigma clássico. Do ponto de vista da TV, era uma economia e comodidade utilizar um código bem aceito pelos espectadores em vez de tentar inventar algo cujo resultado seria imprevisível, e para cuja pesquisa não estavam preparados. Nem interessados. As equipes, de parcos conhecimentos audiovisuais, pouco se importavam com o fato de aderirem ao sistema norte-americano de contar histórias. Bastava, e já era muito, que as histórias fossem vistas e bem contadas.

Meio sem querer, meio sem ter outra alternativa, as telenovelas adotaram o modelo clássico de narração, especialmente nas decupagens e montagens (construções de espaço e de tempo). Outros componentes da história, como a estrutura do drama, seus personagens e todas as questões das unidades aristotélicas, foram alterados conforme as circunstâncias.

A primeira telenovela nacional, *Sua Vida Me Pertence*, 1951, TV Tupi, não era diária, era transmitida somente duas vezes por semana, com capítulos de 15 minutos de duração. Nela, o ator principal, Walter Foster, foi também escritor e diretor. Seu par foi Vida Alves, e a telenovela tem, entre outras macas históricas, o primeiro beijo na TV brasileira. Com o uso do videoteipe generalizado na década de 60, o parcelamento das histórias ficou operacionalmente mais viável. Depois, a TV Excelsior importou da Argentina o modelo de telenovela diária, e em 1963 vai ao ar *25499 Ocupado* (na Argentina o nome era *0597 Dá Ocupado*), primeira telenovela exibida todos os dias. As telenovelas passaram a trabalhar com a reação da audiência, alongando ou encurtando as histórias conforme o interesse do público e dos anunciantes. *Redenção*, da TV Excelsior, 1957 a 1958, ultrapassou as medidas do bom senso e chegou a ter 596 capítulos de romance, diálogos e lágrimas.

A TV Globo foi fundada em 1964, ano que a TV Tupi apresenta o dramalhão protagonizado pelo Dr. Alberto Limonta, *Direito de Nascer*, telenovela adaptada da similar



radiofônica cubana de autoria de Felix Caignet, também cubano, com expressivas marcas de audiência.

Em 1967 ocorre um curioso fato que preconiza o futuro da autoria das telenovelas: *Anastácia, Uma Mulher Sem Destino*, de Emiliano Queiroz, TV Globo, se prolongava e não sabiam mais como continuá-la. A direção da emissora contratou a novelista Janete Clair, então na TV Tupi, para resolver o problema. Na época a autora tinha pouca experiência dramática, era casada com Dias Gomes, ajudava-o nos principais trabalhos e escrevia as telenovelas mais leves. Para os rumos da telenovela, provocou um terremoto na ilha em que se passava a história que matou a maioria dos personagens. Recomeçou então a trama praticamente do início. Paralelamente, a TV Globo importou Glória Magadan, cubana, para escrever dramalhões para o horário nobre, superproduções que ocorriam em lugares distantes geográfica e culturalmente. Repetia aqui o que os demais países latino-americanos também faziam na mesma época.

O estilo dos dramas longínquos de Glória Magadan foi abalado pela TV Tupi, já em processo de declínio, com *Beto Rockefeller*, de Bráulio Pedroso, 1968-1969. Considerada a primeira telenovela moderna, com tema atual, referenciada diretamente no universo dos espectadores, com características tipicamente brasileiras, *Beto Rockefeller* abriu as portas para o desenvolvimento da reconhecida qualidade das telenovelas brasileiras. É a história de um jovem vendedor de sapatos de uma loja num bairro popular que penetra no mundo dos ricos. Espectadores ricos e pobres ficaram encantados com suas inocentes manobras para permanecer no mundo que não era seu. Da maneira de falar ao modo de agir dos personagens, esta telenovela mudou os paradigmas televisivos de contar histórias. Por curiosidade, as telenovelas dos demais países latino-americanos continuam ainda hoje com os textos inspirados no melodrama abandonado pela produção brasileira com *Beto Rockefeller*.

Com a estratégia de faixas de audiência já estabelecida, as telenovelas passaram a se especializar em horários, atendendo a diferentes públicos disponíveis nas salas das residências brasileiras. Na TV Globo, as telenovelas das 19 horas eram dirigidas a público infantil e jovem; o horário das 20 horas era dirigido à reunião da família em torno da TV, após assistirem ao Jornal Nacional, e o horário das 22 horas era reservado a tramas e temas mais adultos. Com o tempo, entraram também as faixas das 18 horas com temas históricos, a das 17h30 com temas juvenis, e o horário das 20 e das 22 horas foram fundidos num único, consagrado como “novela das 8”, que é transmitida aproximadamente, e dependendo do dia, às 21 horas.

As telenovelas se tornam um dos principais programas da TV, em torno dos quais toda a programação gravita. Por causa das telenovelas, as TVs organizam seus investimentos e a partir delas disputam a audiência com os concorrentes.

A cor, que chegou às telenovelas em 1973, pouco alterou as narrativas. Uma leve valorização das imagens pode ser observada na primeira telenovela colorida, *O Bem Amado*, de Dias Gomes, 1973, TV Globo, até chegar ao requinte de *Pantanal*, de Benedito Ruy Barbosa, TV Manchete, 1990, gravada com a estratégia e os cuidados de cinema. Valorizou-se um pouco mais a imagem, mas a narrativa continuou basicamente dialogada, verbal. O mérito de *O Bem Amado* não é restrito ao seu colorido, mas principalmente a seu texto, situações e personagens, reconhecidos entre os mais inspirados e criativos da dramaturgia brasileira. A bem-humorada e crítica história é baseada numa peça teatral de mesmo nome, também de Dias Gomes. A trama se passa na fictícia e metafórica cidade de Sucupira, na qual seu prefeito, Odorico Paraguaçu (interpretado por Paulo Gracindo), conduz o município, sua política e a vida comunitária à moda dos tradicionais coronéis nordestinos. Seu principal problema é a inauguração do cemitério, ensaiado há anos, mas... lá ninguém morre. E o

prefeito faz discursos, manipula o vernáculo com criatividade e habilidade ímpares, inventa expressões e neologismos hilariantes e pertinentes.

Ao longo da história das telenovelas alguns arranjos na estratégia de programação foram necessários, como a recolocação de tramas com temas históricos que haviam sido banidas, a introdução de uma faixa adolescente no fim da tarde e a fusão das duas faixas da noite, como já mencionado. Adaptações e novas combinações fazem parte da atenta direção das emissoras e, como se pode imaginar, algumas alterações de linguagem são conseqüências naturais. Para a exportação, por exemplo, há uma redução de cerca de 30% dos capítulos, mudança importante na estrutura das telenovelas, que a partir das décadas de 1970-1980 passam a ser escritas considerando esta possibilidade.

A percepção que se pode ter hoje é que acidentalmente alguns aspectos do drama conhecido (teatro e cinema) foram desenvolvidos pela TV à medida que as histórias, a audiência e os anunciantes os requeriam, sem que houvesse qualquer obediência a esta ou àquela estrutura, estilo ou teoria. A falta de compromisso com a tradição permitiu que a telenovela desenvolvesse por conta própria características inéditas às formas de drama conhecidas e aceitas. Por outro lado, o compromisso com o espectador sempre foi decisivo e fundamental em todas as etapas, evoluções e desenvolvimentos da narração televisiva. Mudanças foram feitas em relação ao modelo do cinema clássico e em relação ao próprio modelo de telenovelas.

Assim como o cinema clássico alterou suas características devido a influências recebidas de outras mídias e como resultado da evolução dos espectadores, as primeiras telenovelas nacionais eram muito diferentes das seguintes e, nestes 40 anos muitas características foram alteradas, desenvolvidas ou abandonadas, a bem de contar a história e manter o espectador interessado.

Dentro da própria modalidade telenovelas há especificidades e variações. As telenovelas mais recentes apresentam uma combinação de situações e personagens mais compatível com o voyeurismo do espectador, fazendo mudanças de cenas como se fosse um zapping, só que sem mudar de canal. Apresentam simultaneamente personagens, cenas e situações trágicas, cômicas, sensuais, violentas, sociais, intimistas e psicológicas, sempre encadeadas de modo pouco claro à luz da história dos dramas ou do cinema clássico. *América* e *Belíssima*, como outros, são bons exemplos.

Como no cinema, cada autor de telenovela também tem suas características e interesses específicos. Glória Peres (autora de *América*) procura sempre situações e soluções sobrenaturais (Tião e Sol têm uma relação de outras vidas; Tião vê e fala com o fantasma do pai; um médium anuncia o futuro ao peão; o boi Bandido “fala” com Tião, que o entende), defende causas sociais (os cegos, os imigrantes ilegais) e tem menos apreço pela tradição dramática. Silvio de Abreu (autor de *Belíssima*) também trata de temas sociais (tráfico de mulheres, autonomia dos jovens), faz citações cinematográficas (seu personagem Gigi é apaixonado por cinema e cita filmes e situações com frequência), vai da erudição ao teatro popularesco (Guida Guevara e Mary Montila são duas ex-vedetes de teatro de revista) e se apóia na aristotélica articulação das tramas, fonte de que Shakespeare também se alimentou: personagens que procuram seus pais (Vitória, Pascoal, Maria João), pais que procuram filhos (Murat, Nikos), mães que escondem filhos (Katina, Bia), filhas que não conhecem o pai (Érica, Maria João), filhos de pais trocados (Cemil, Vitória), filhos abandonados pelos pais (Soraya, Mateus, Maria João, Jamanta, Vitória, Pascoal), mãe e filha que querem se destruir (Bia, Vitória). São dois autores bem diferentes entre si.

No contexto brasileiro, pode-se dizer, nas palavras de Dias Gomes<sup>16</sup>, que a telenovela ocupou o espaço que o teatro popular nunca conseguiu ocupar. Sob o ângulo da comunicação de massa, pode-se também dizer que o principal compromisso das telenovelas é contar bem a história e manter o espectador fidelizado ao canal. Os anunciantes, óbvio, agradecem.

---

<sup>16</sup> “Dessas primeiras experiências de teledramaturgia brasileira resultou a telenovela de hoje, que é bem brasileira, que possui personalidade, características e linguagem próprias, e que se diferencia bastante dos outros gêneros de escrita, principalmente dos folhetins cubanos, mexicanos e venezuelanos. Desses folhetins vieram as primeiras telenovelas do rádio brasileiro e, depois, as primeiras telenovelas de nossa televisão. Hoje, a telenovela brasileira constitui um gênero muito particular de teatro popular ou de teleteatro popular.”

MATTOS, David. *Entrevista de Dias Gomes*, in *Pioneiros do Rádio e da TV no Brasil*, pág. 77.

e

“Conforme ouvi de Dias Gomes, ‘a telenovela que encontrou um lugar junto ao povo, que o teatro popular não ocupou, porque nunca existiu, nem o melhor cinema brasileiro, por seu hermetismo’.”

ALENCAR, Mauro. *A Hollywood Brasileira: Panorama da Telenovela no Brasil*, pág. 126.

### **3.8 De 1990 em diante**

Durante o crescimento e hegemonia da TV, coincidentemente, o cinema brasileiro perdeu seus espectadores. Nada há que indique que o crescimento da TV tenha causado decréscimo do cinema, embora seja freqüente dizer que a TV tenha roubado a platéia do cinema. Em outros países, o cinema também vem perdendo espectadores, mesmo onde o crescimento da TV não é tão agressivo como no Brasil. Aqui os dois fenômenos ocorreram, e não se pode atribuir apenas à TV a falta de qualidade e de espectadores do cinema brasileiro. Outros aspectos como produção intermitente, a permanente dificuldade de distribuição, que se traduz em falta de acesso às telas, o distanciamento histórico do cinema com a TV, que significa menor acesso a recursos e menor escoamento da produção, colaboram para a diminuição de público.

Nos anos 90 o tradicional paradigma clássico é recuperado pelo cinema brasileiro, como parte da estratégia para reencontrar o público perdido durante a segunda metade do século passado. Os espectadores que migraram para a TV ou que apenas ficaram descontentes com os filmes nacionais, foram acostumados por décadas ao modelo clássico, independentemente de o receberem pela TV ou pelo cinema (com filmes estrangeiros, principalmente americanos). Esta familiaridade se refletia nos índices de audiência e as magras bilheterias traduziam o desinteresse pelos filmes nacionais.

Neste mesmo período, em outras partes do mundo, especialmente nos Estados Unidos, os grandes estúdios, que jamais se afastaram do estilo clássico, engajam-se na produção de blockbusters, com dramas mais ingênuos, personagens de psicologia mais rasa e recursos tecnológicos de ponta. Algumas destas características também foram assimiladas pela ficção televisiva.

Nas décadas finais do século XX a TV floresceu e a produção de telenovelas amadureceu. O mundo inteiro passou a comprar e a consumir telenovelas brasileiras. Platéias de todos os continentes, de inúmeras nacionalidades e línguas, são encantadas por elas.

Os escritores passaram a escrever em grupo, com base em pesquisas de tema, opinião e interesse da audiência, metodologia usada principalmente pela TV Globo e introduzida por José Bonifácio Sobrinho, chamado Boni, o responsável pelo padrão de qualidade da mesma TV. Começaram também a surgir casos de marketing social, dando ao telespectador informações sobre temas caros à sociedade e ao mesmo tempo mobilizando os cidadãos para algumas causas: transfusão de sangue, transplantes de órgãos, AIDS, vendas de órgãos, tráfico de mulheres, reabilitação social dos deficientes. Vários foram os assuntos socialmente incluídos pelas telenovelas que coincidiram com o interesse do público, que aceitava a mobilização proposta e aderiu aos movimentos. Por exemplo, a telenovela *América*, de 2005, apresentou Jatobá, um personagem cego, com muita importância na trama, e que mobilizou toda a sociedade para a causa dos cegos. *Belíssima*, 2005-2006, em um de seus vários assuntos, tratou do tráfico de mulheres, pela personagem Taís.

O merchandising comercial se torna uma das principais fontes de renda das telenovelas, respondendo por cerca de metade do seu custo (Alencar, 2002, p. 101). Por isso, personagens param suas falas para comentar um produto, a trama cria cenas exclusivamente para atender ao interesse dos anunciantes, como os diálogos feitos especialmente para anunciar telefones celulares (*América*), ou cenas específicas para mostrar lingerie (*Belíssima*), como foi mais detalhado no capítulo 2.

O cinema, por seu lado, sem uma política clara, sobrevivia apenas com subsídios do Estado, por meio dos programas de fomento e de renúncia fiscal, inicialmente destinados a criar mercado e a ajudar produtores a colocar seus filmes no mercado. Mais tarde comprovou-se que este objetivo não foi alcançado. Discute-se hoje se é possível um cinema não ser

subsidiado pelo poder público, mas certamente o propósito de criar incentivos temporários malogrou. Criou-se e fechou-se a Embrafilme, criou-se e fechou-se o Concine e atualmente há a Ancine, mas boa fração do cinema brasileiro nem sequer é distribuída, enquanto as telenovelas chegam a todas as casas todos os dias e batem recordes de audiência permanentemente. É relevante lembrar que existem menos de 2.000 salas de cinema no país, enquanto, no ano 2000, 90,3% dos cerca de 40 milhões de domicílios tinham TV, sem mencionar as instaladas em espaços públicos, como bares, rodoviárias etc. Hoje, se existe uma indústria audiovisual no Brasil, ela não depende das ficções de cinema: ela vem das telenovelas, dos trabalhos de publicidade, de vídeos institucionais, de programas de TV e de documentários produzidos para as TVs a cabo internacionais.

Na passagem para o século XXI, produtores independentes bem formados e com ótima prática cinematográfica conseguida em trabalhos de propaganda e filmes sem sucesso comercial, lograram elevar o cinema brasileiro a patamares ainda não vistos nas últimas décadas. Boa parte desses filmes, como *Central do Brasil*, *Carandiru*, *Cidade de Deus*, foi bem aceita pela audiência brasileira e pela crítica. Tratavam de cenários e temas tipicamente brasileiros. *Central do Brasil* é um exemplar típico de cinema clássico. *Carandiru* e *Cidade de Deus*, embora adotem o modelo clássico, apresentam influências diretas da TV em suas estruturas narrativas, como se verá mais adiante (tipo de protagonistas, pluralidade de tramas, conceito de tempo, entre outras).

A sinergia entre TV e cinema aumenta e filmes de sucesso passam a ser séries de televisão (*Carandiru*, *Cidade de Deus*). E, séries e programas televisivos passam a filmes para o cinema (*Os Normais*, *A Grande Família*, *Casseta e Planeta*, a série de filmes com Xuxa e a série com Os Trapalhões, entre outros).

Se os incautos acusavam a TV de acabar com o cinema ou de roubar os espectadores das salas, agora podem dizer, e com bases concretas, que a TV ajudou o cinema brasileiro a se



levantar e a se comunicar com sua platéia. Os filmes usam atores consagrados pela TV; o ritmo mais rápido usado pela TV é assimilado pelo cinema; as emissoras, especialmente a TV Globo, entram no mercado como produtora e distribuidora de cinema nacional; e permanece um saudável intercâmbio de técnicos e tecnologias entre cinema e TV, que já vem de algumas décadas.

## **Capítulo 4: Organização da narrativa**

Entre os vários tipos de estudos sobre o cinema clássico, poucos foram voltados à produção. O trabalho técnico e artístico era ensinado e aprendido principalmente pela antiga fórmula de mestre-aprendiz. Um especialista formava seu assistente, que dele aprendia conceitos e segredos até um dia se tornar também um profissional competente e respeitado. Na área de roteiros, entretanto, esta metodologia não funcionava. Pela natureza do objeto – roteiro – eram escritos e reescritos várias vezes, passavam por mãos especializadas e de palpiteiros de toda ordem até chegar ao set de filmagem. Ao analisar vários deles, constatou-se que havia repetições freqüentes de determinados padrões aceitos pelas platéias e, como consequência, os estudiosos e profissionais dos grandes estúdios elaboraram manuais de como escrever roteiros. Os manuais de fotografia, por exemplo, são menos incisivos e menos permeáveis a leigos do que os de roteiros. As orientações sobre a composição da narrativa se consolidaram e se constituíram em estruturas sobre as quais os autores poderiam e deveriam ser criativos.

Esta organização da narrativa foi adotada pelas telenovelas, com várias adaptações, descartes e desenvolvimentos, os quais, por sua vez, foram assimilados pelo cinema contemporâneo, também de modo relativo e criterioso. Trata-se de um trajeto cheio de eliminações e contribuições, desde o cinema clássico até o contemporâneo.

## **4.1 Estrutura narrativa**

O filme do cinema clássico é um produto de alto custo e de realização industrial, cujo projeto é idealizado por produtores e gerentes dos estúdios. Para minimizar erros e evitar prejuízos, alguns manuais foram escritos com base na experiência, particularmente para orientar os roteiristas. Se por um lado não havia ensinamento acadêmico ou de qualquer outra espécie sobre o assunto, por outro lado não existem tantas situações dramáticas diferentes (Carrière, 1995, p. 99) nem número tão grande de ações possíveis, como ensina Propp (1984, p. 26). Portanto, os manuais apenas organizam o repertório e a estrutura dramática disponíveis, com o objetivo explícito de ajudar a fazer filmes para grandes audiências com repertório diverso.

Destes manuais, dois predominaram nos estúdios norte-americanos. Ambos partem de princípios diferentes, porém não são contraditórios entre si. Os dois tratam não só da estrutura dramática, mas consideram também um conjunto de fatores envolvidos no ato de contar histórias. Um deles é o *Screenplay: the Foundation of Screenwriting*, de Syd Field, e o outro é *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, de Christopher Vogler. O primeiro organiza o filme a partir da divisão teatral em atos, pontos de clímax e resolução. O segundo parte da leitura mitológica da trajetória do herói que vence o inimigo e chega à recompensa.

Ambos são criticados por serem fórmulas de fazer filmes. No entanto, as orientações dadas por eles foram obtidas a partir de exaustivas análises de filmes já feitos, e... funcionam bem para a audiência. São sínteses fundamentadas em análises de repetições de ocorrências em vários filmes estudados. Os autores chegaram a paradigmas, a estruturas permanentes, não rigorosas nem fixas, que indicam situações constantes.

O drama é um desenrolar contínuo e linear de um problema apresentado no início do filme, que termina com uma solução, qualquer que seja, a qual resolve o problema inicial.

Como já foi dito, o amor é preferencialmente o tema principal. Se há outro drama, ele é coadjuvante ao central, ele serve de apoio ou, eventualmente, de metáfora ao tema principal. As informações principais devem ser repetidas para evitar que algum espectador mais distraído fique sem entender a história. Bordwell (1985, p. 31) chega a falar em repetir três vezes de distintas maneiras e Thompson (2003, p. 27) adiciona que um personagem fala do fato antes dele ocorrer, em seguida ocorre o fato, e depois alguém comenta sobre o fato ocorrido.

Field descreve detalhadamente e graficamente como se comporta um filme clássico. Divide-o em três atos: o de abertura e apresentação do drama, o de desenvolvimento dos conflitos, e o terceiro, que resolve a desarmonia e recobra um equilíbrio diferente daquele do começo. Descreve cada ato com precisão. Em cada ato, indica pontos de inflexão da história.

A estrutura sintetizada por Vogler tem como fonte o livro de Campbell *The Hero of a Thousand Faces*, cuja primeira edição é de 1949, que trata da trajetória do herói. Descreve variantes de percursos semelhantes percorridos por heróis mitológicos.

Conforme este paradigma, a história começa com o herói, que não manifesta interesse pela desarmonia inicial, não quer se envolver no conflito, vê-se compelido a enfrentar os desafios e chegar à solução do problema. No final, recebe alguma recompensa. Estas etapas, estes degraus não ocorrem todos obrigatoriamente, mas o caminho a ser percorrido pelo herói necessariamente é o indicado, e a história pode omitir ou eliminar etapas. Vogler também divide o filme em três atos, de tamanhos semelhantes aos indicados pelo paradigma de Field. O herói vive num mundo normal, ordinário, e sua jornada o levará a um mundo extraordinário, especial. São 12 os passos a serem seguidos pelo herói, que não devem ser entendidos de modo literal:

- 1 – introdução ao mundo ordinário;
- 2 – chamado para a aventura;

- 3 – relutância ou recusa ao chamado;
- 4 – um mentor o encoraja;
- 5 – atravessa a primeira porta e entra no mundo especial;
- 6 – enfrenta testes, inimigos e encontra aliados (neste mundo especial);
- 7 – atravessa a segunda porta, aproxima-se do centro do problema, ou do fundo da caverna;
- 8 – passa por uma provação;
- 9 – recebe a recompensa;
- 10 – caminha de volta ao mundo ordinário;
- 11 – atravessa a terceira porta e experimenta a ressurreição;
- 12 – volta com o elixir ou com a recompensa.

Também neste caso, o trajeto é consequência do desequilíbrio inicial a ser resolvido, e caminha inexoravelmente para o final, para a resolução do problema, de modo linear e contínuo.

Há outros modelos ou estruturas de organização dos filmes - entre eles a de Schatz (1981, p. 30) -, que têm variações entre si, mas que não diferem essencialmente uma da outra. A indústria produtora consagrou e preferiu os trabalhos de Field e de Vogler.

São dois modelos bem fundamentados com detalhes precisos, consistentes e não excludentes. Ambos, seguindo Aristóteles, consideram um drama único, um protagonista também único e uma história, em última análise, linear. Neles, entre outros aspectos que serão analisados mais adiante, há respeito à unidade de ação aristotélica, há linearidade de desenvolvimento, há começo, meio e fim da história. Mesmo quando a trama é apresentada em forma não-linear, fragmentada, ou mesmo caótica, ela é remontada pelo espectador em ordem cronológica, de modo ser reproduzida ou recontada começando pelos fatos iniciais e seguindo na seqüência em que a história na verdade ocorreu.

Os produtores não se preocupam com os modelos, com as decisões sobre qual dos paradigmas devem adotar. Tampouco dão importância às críticas de que a existência de um paradigma possa impedir a criatividade. Para eles basta saber o mais importante: histórias contadas segundo estes paradigmas são entendidas pelo público, são queridas, são reproduzidas pelos espectadores em conversas informais, enchem as salas de espetáculos (e os índices das TVs), enfim, são bem recebidas pela audiência, que permanece atenta do início ao fim do filme. O que mais poderiam querer de uma história?

O filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, por exemplo, realizado pela Vera Cruz, estúdio brasileiro que mais se assemelhou à estrutura dos estúdios hollywoodianos, conta uma história linear, cronológica, contínua, com começo, meio e fim. Além disso, atende aos parâmetros usados pelos estúdios norte-americanos, tais como apresentar um protagonista, seu rival, indicar o rumo da trama e chegar a um final coerente e verossímil. Nem por isso deixa de ser um filme bem brasileiro, considerado pela crítica especializada como um filme essencial.

Outro exemplo de filme linear, cronológico, contínuo e que coincide com os paradigmas acima comentados é *O Grande Momento*, de Roberto Santos, obra produzida nos estúdios Maristela, num esquema quase doméstico, típico do cinema independente e sem recursos. O filme parece ser ligado ao neo-realismo italiano pela estética e temática, que apresenta pessoas comuns em momentos comuns e conta uma história comum. Nas mãos talentosas do diretor, chega à poesia simples e comovente do cotidiano de gente sem expressão. *O Grande Momento*, um drama de fácil compreensão, também está dividido em atos ou partes. Há a apresentação do drama do protagonista Zeca, com ações curtas e diálogos claros entre seu pai, Atílio, e sua mãe, Elvira. Segue desenvolvendo o problema de Zeca, suas relações com a família, com os amigos e os colegas para arranjar dinheiro, e suas peripécias para conseguir recursos (no trabalho, na venda da bicicleta) e pagar pelos serviços dos

fornecedores (fotógrafo, alfaiate). Chega à terceira parte com a festa de casamento, com todas as trapalhadas, brigas de famílias, desencontros e alegrias. O epílogo mostra Zeca de ressaca, as famílias de acordo entre si e a lua-de-mel que não ocorre. Esta é praticamente uma divisão e estrutura clássicas.

Pode-se dizer que os dois filmes são aristotélicos, no sentido de que contam uma única história e têm, portanto, uma unidade dramática, de ação. Há ações menores, parciais, que compõem a ação principal. Essencialmente há um problema a ser resolvido, um único drama, em volta do qual a trama se desenvolve. O que move os protagonistas também é apenas um motivo e um objetivo.

As telenovelas, que se alfabetizaram visualmente com o cinema clássico, não mantiveram a unidade de ação aristotélica. E, as de tempo e de espaço, se o cinema não as considerou, nem de longe foram cogitadas pela TV. A estrutura das telenovelas é bem mais complexa do que parece e pouco se relaciona com a do cinema.

Uma telenovela tem várias tramas em sua imbricada estrutura. Aristóteles ao explicar epopéia, já falava em apresentar partes simultaneamente; os folhetins do século XIX, conforme Meyer (2005), também apresentavam trama “em gavetas”, portanto, ter várias tramas não é inédito. Nas telenovelas esta característica foi desenvolvida e aprimorada como nunca na história das histórias. Cada trama apresenta continuidade e linearidade, mas o fato de que algumas partes obedecem a certos princípios não significa que o todo obedeça aos mesmos princípios. São muitas tramas concomitantes, que interferem umas nas outras, de modo que não se pode falar em continuidade de ação na telenovela como um todo. Nem de linearidade. Pode-se falar de continuidade numa trama específica que envolve alguns personagens.

Genericamente, uma telenovela apresenta vários personagens envolvidos em várias tramas que evoluem ao mesmo tempo. No entanto, esta evolução não é controlável, pois as tramas mais agradáveis aos espectadores são priorizadas e mais cuidadas que as demais.

A estrutura de uma telenovela é a de um feixe de tramas que se desenvolvem paralelamente e cada linha deste feixe apresenta características próprias. Estas linhas podem ser agrupadas e correspondem a núcleos dramáticos. Em vários momentos um feixe e/ou um núcleo toca outros, mesmo se mantendo independentes. Cada linha corresponde a um drama específico, e cada grupo de linhas com traços comuns compõe um núcleo ou feixe. O número de tramas ocorre quase na proporção de um para cada personagem. As tramas e os núcleos ficam mais ou menos aparentes conforme o interesse dos espectadores pelas histórias.

A telenovela *América* (203 capítulos), por exemplo, apresenta vários núcleos dramáticos, e pode-se dizer que se organizam como um mosaico de dramas justapostos e que se relacionam de formas variadas (e às vezes nem se relacionam). Como os personagens viajam muito, se deslocam e aparecem em vários outros lugares que não os de origem, o melhor modo de organizar os dramas é de acordo com a geografia diegética, isto é, conforme os cenários onde há ação. Temos, portanto, como principais núcleos dramáticos de *América*:

- ✓ Boiadeiros rica: casa de Neuta, casa de Laerte;
- ✓ Boiadeiros pobre: casa de Tião;
- ✓ Rio de Janeiro/Zona Sul: casa de Glauco, empresa e Glauco, casa de Laerte, escritório das advogadas Nina e Vera, casa de Vera;
- ✓ Rio de Janeiro/Vila Isabel: mercearia do Seu Gomes, casa de Sol, casa de Feitosa, casa de Islene, casa de Jatobá;
- ✓ Miami rica, legal: casa de May, casa de Ed, casa de Miss Jane;
- ✓ Miami ilegal: pensão de Consuelo, boate de Sol, casa das amigas de Sol.



Vários outros cenários são freqüentados pelos personagens, mas não são relevantes a ponto de sediar feixes dramáticos importantes ou permanentes. Por isso são espaços adjacentes aos principais. É o caso da passagem ilegal na fronteira entre México e EUA, da praia que Jatobá, Stallone e Radar freqüentam, do programa de TV sobre deficientes, dos restaurantes que Glauco freqüenta, das muitas arenas de rodeios, da praça central de Boiadeiros, da casa de Gil etc.

Mesmo que a escolha de núcleos tenha certo grau de arbitrariedade, o fato é que há vários núcleos de ação, cada um com muitas linhas e alguns personagens atuando em vários deles.

No Rio de Janeiro/Vila Isabel temos algumas linhas dramáticas indicadas a seguir. Todos os demais núcleos podem ser objeto de análises e divisões como esta, que fica como exemplo:

✓ o casamento do filho – no capítulo 7, Seu Gomes quer casar seu filho Ariovaldo, narrador de rodeios, com Creusa, a filha de um militar, que se veste com o recato de uma freira. Mais adiante o espectador ficará sabendo que a beata adora sexo, quando ela seduz Tião e deita-se com ele várias vezes. Muitos capítulos mais tarde (capítulo 165), após se casar com Feitosa, Creusa passará a sair à noite para seduzir outros homens, aleatoriamente, sem os problemas da *Belle de Jour*, 1966, antológico filme de Buñuel. E o filho de Gomes, Ariovaldo, casa-se com Deinha (capítulo 191), uma moça de Boiadeiros, amiga íntima da locutora Gil, rival do próprio Ariovaldo;

✓ o reconhecimento do filho – Farinha é um garoto que gravita em volta da venda de Seu Gomes. No capítulo 100, sua mãe, Dalva, volta do exterior e quer que Gomes assuma a paternidade do filho. Chantageado pela mãe do garoto, ele procura esconder ou protelar a

revelação à sua esposa, Dona Graça, por temer sua reação. Mas, é de se esperar, Seu Gomes acaba por assumir a paternidade;

✓ a bela ingênua mal encaminhada – no começo da telenovela, capítulo 9, Mari, a filha de Mariano e Odaléia, trabalha como balconista na mercearia de Seu Gomes. É seduzida pelo inescrupuloso Alex, que apenas quer o endereço de sua irmã Sol em Miami (motivo, aliás, muito inconsistente, e que poderia ser resolvido de modo mais eficiente e rápido por Alex). Cega de paixão e deslumbramento, Mari deixa o emprego no armazém de Seu Gomes para trabalhar com Alex e, sem saber, faz contrabando de caixas de drogas disfarçadas de latas de doces (outro assunto muito mal resolvido e sem qualquer base na realidade). Odaléia jamais aceitou o rapaz e sempre desconfiou de algo. Tempos depois, capítulo 135, ela começa a namorar Helinho, para gosto da mãe e do pai, mas testemunha a favor de Alex (capítulo 181) que está preso (testemunho que também parece mal resolvido dramaticamente). Helinho (Rio/Zona Sul) se afasta dela. No final, voltam a namorar;

✓ as filhas problema – Mariano e Odaléia têm duas filhas, Sol e Mari. As duas dão trabalho e são pouco convencionais. Os pais passam a telenovela inteira afastando as maledicências da vizinhança e tentando ampará-las e orientá-las. O casal não tem papel ativo na telenovela, mas são os apoios sempre necessários aos dramas vividos pelas filhas. No capítulo 19, Mariano passa mal e vai para o hospital. Lá é mal atendido, o que causa revolta em Sol. Para piorar a situação, vai precisar passar por uma operação complicada e de remédios caros. A principal razão disso é dar a Sol uma motivação mais convincente para ir aos Estados Unidos. O motivo anteriormente apresentado para sua ida era a perseguição de um sonho infantil. Sol era obcecada por um souvenir de rodoviária, uma bola de vidro com a Estátua da Liberdade na qual cai neve. O motivo para deixar o Brasil era frágil, e os motivos para ficar no país eram

fortes, entre eles a paixão por Tião, o grande amor de sua vida. Hospitalizar o pai e requerer dele um tratamento caro era a solução dos autores para que Sol pudesse justificar sua partida. Ela foi e voltou duas vezes, sempre dando trabalho para os solidários (mas não bobos) pais. E Mari também demandou esforços dos pais para mantê-la com um pouco de dignidade, enquanto se iludia com o traficante Alex;

✓ a mãe que cerceia a filha cega – Islene tem uma filha cega, chamada Flor, que vive em casa e quase nunca sai. Até que aparece Jatobá (capítulo 27), também cego, mas independente, e começa a interferir na vida da mãe e da filha. Atua até convencer Islene de que Flor pode ter uma vida bem melhor que a que tem no momento. Flor fica mais feliz, Islene aceita que estava errada e que é melhor para sua filha que vá à escola e que se ocupe de afazeres apropriados para a idade e para deficiente visuais;

✓ o romance impossível – talvez o par mais atraente da telenovela seja Islene, uma loira deslumbrante, desamorada, independente, mãe de uma filha cega, vendedora de cosméticos em domicílio, que gosta de dançar, e Feitosa, um negro simpático e doce, conciliador, motorista da madame (Haydée) e depois sócio de Mariano (capítulo 93) num transporte de animais domésticos de gente rica. A mãe dele, dona Diva, ciumenta e fofqueira, é responsável por muitas das intrigas cômicas e trágicas da telenovela. O par se apaixona, mas Diva não aceita a relação deles. Escreve uma carta anônima acusando Islene de um romance com Jatobá, Feitosa sente-se traído, casa-se com Creusa e, quando a pudica é desmascarada (capítulo 198), Feitosa entra em crise catatônica, até que Islene venha salvá-lo;

✓ o filho indesejado – a balconista que substituiu Mari na mercearia do Seu Gomes chama-se Rosa, que gosta de bailes funk. Por acaso conhece Radar, um adolescente surfista, filho de

Vera, de quem Rosa fica grávida. Radar e Rosa mal se suportam, e não pretendem abrir mão do surfe e do baile funk para cuidar de um recém-nascido. No final, Vera e Jatobá, formalmente casados, decidem cuidar da criança liberando os adolescentes da tarefa.

Neste núcleo há outros personagens e problemas menores, que recheiam e dão sabor à telenovela, mas os principais dramas deste núcleo são os mencionados. Cada um dos dramas apresenta um desenvolvimento específico, que talvez possa ser reconhecido pelos motivos ou funções de Propp. Acidentalmente algumas histórias dentro da telenovela podem respeitar o programa que Vogler propõe para o herói, mas nem todas, ou quase nenhuma trama poderia tê-la como paradigma de estruturação. A formulação de Field tampouco se aplica às linhas dramáticas da telenovela. São, é verdade, desenvolvidas para formatos curtos e contínuos (um longa-metragem), mas nem sequer podem ser adaptados às linhas dramáticas individualmente, que são cheias de idas e vindas conforme a conveniência do momento, e não apresentam divisões ou estágios nem organização clara das etapas dramáticas.

As configurações que funcionam na literatura e nos filmes não necessariamente funcionam nas tramas que compõem as telenovelas.

A linha de construção de uma telenovela não se encaixa em paradigmas nem nos métodos já consagrados. O fato de trabalhar com muitos personagens principais afasta qualquer solução dramática indicada pelos outros dramas encenados, que são projetados para um protagonista (ou um grupo unido no papel principal) com trajeto preestabelecido. Por ser escrita e desenvolvida conforme os índices de audiência, a telenovela exclui qualquer projeto dramático feito a priori, que é o caso do teatro e do cinema, sempre desenvolvidos conhecendo-se o final, e muitas vezes construídos a partir do final.

A estrutura das telenovelas mudou com o passar do tempo, com a tecnologia e o com o vertiginoso aumento dos aparelhos de TV nas casas e na sociedade brasileira. Ela

também varia de uma telenovela para outra, ainda quando realizadas no mesmo ano. *Belíssima* (209 capítulos), diferente de *América*, começa apoiada nas mazelas de Bia Falcão (interpretada por Fernanda Montenegro). Silvio de Abreu, seu autor, consegue fazer com que todos os personagens sejam direta ou indiretamente afetados por Bia, que está no centro da trama. Num primeiro círculo estão aqueles atingidos diretamente por suas ações. Num segundo círculo, mais afastado, estão os personagens afetados pelos anteriores, ou atingidos indiretamente por Bia. Não há personagem que esteja fora destes dois círculos, que têm como o mesmo centro Bia Falcão. Nesta parte da trama, Bia Falcão é uma protagonista clássica.

Com sua morte (capítulo 64), esta estrutura se mantém por algum tempo, mas, um morto não consegue ser o centro das atenções por tantos meses. André, um vilão camaleônico tutelado pelo telefone celular, não consegue a mesma proeza de Bia. Tampouco seu/sua misterioso/a tutor/a telefônico/a. Então, várias tramas crescem e se desenvolvem de modo independente, retomando a conhecida fórmula de várias linhas dramáticas, que se interferem e que têm vida própria. Entre essas linhas, ganharam destaque:

- ✓ o contrabando de mulheres;
- ✓ a desapropriação da casa da família Murat;
- ✓ as traições de Karen a Rebeca, e sua resposta;
- ✓ as manobras preconceituosas de Tosca;
- ✓ a tentativa de independência de Katina;
- ✓ as descobertas tardias do passado de Katina e Murat;
- ✓ a rejeição de Dona Ester ao casamento de Fred com Safira;
- ✓ a carência de Ornella e a relação com Mateus;
- ✓ os desentendimentos de Safira com Vitória;
- ✓ Gigi, Mary e Guida com seu show e a contratação de Carlos Manga (que fez uma rápida aparição nos capítulos finais);

- ✓ o romance utilitário de Takae com Guida;
- ✓ as elaboradas manobras pelo controle acionário de *Belíssima*, entre Júlia, DJúlian e André;
- ✓ o papel crescente de Seu Quiqui (Aquilino), histórico bandido;
- ✓ a prisão de Vitória e seu esfaqueamento;
- ✓ a prisão de Tosca;
- ✓ as várias inaugurações de restaurantes entre outras tramas e ações paralelas e que se interpenetram.

E, não poderia faltar, vários triângulos amorosos:

- ✓ Tadeu, Tais e Narciso;
- ✓ Soraya, Tadeu e Maria João;
- ✓ André, Júlia e Nikos;
- ✓ Vitória, Pascoal e Safira;
- ✓ Fred, Safira e Pascoal;
- ✓ Alberto, Mônica e Cemil;
- ✓ Narciso, Regina da Glória e Jamanta (apenas na fantasia dela);
- ✓ Pascoal, Rebeca e Alberto;
- ✓ Mateus, Giovana e Cyro;
- ✓ Edmilson, Dagmar e Fladson, além de outros romances que se encaminharam no final da telenovela.

O vazio do centro das atenções, ocupado antes por Bia Falcão, foi preenchido à moda típica das telenovelas, com as tramas em forma de mosaico. Mas, com a volta de Bia (capítulo 163), há outro desequilíbrio da estrutura dramática. Neste momento, com tantos dramas ocorrendo, ela não mais conseguiu ocupar o lugar central, embora parecesse ser este o

projeto dos autores. Insegura, nervosa e sem controle das ações, ela, que estava acostumada a mandar e a ser o frio centro nervoso, ficou deslocada. Um dos grandes suspense, que era “quem matou Bia Falcão”, ficou sem sentido. A personagem que deixou saudades voltou muito aquém da maneira como saiu, e seguiu desta maneira pouco interessante até o último capítulo. A estrutura inicial, na qual ela era a protagonista (portanto personagem principal) odiada pelo país inteiro, passou a ter vários protagonistas. Bia, ao voltar, ficou mais uma entre tantos outros queridos ou detestados pela audiência. Teria sido a principal personagem da telenovela até o fim se ainda estivesse morta. *América e Belíssima* têm, portanto, substanciais diferenças entre si, embora obedeçam aos critérios usados pelas telenovelas.

Pode-se dizer que as linhas ou os feixes se tocam cada vez que um personagem de uma trama interage com gente de outras tramas. São momentos em que se percebe que os dramas estão conectados e que, de alguma maneira, fazem parte do mesmo todo. São momentos também delicados, pois permitem ao espectador compará-los na densidade, no tempo, na qualidade e na importância do drama. Quando estes encontros são freqüentes, a telenovela parece mais coesa. Quando são raros, dão a sensação de que a telenovela não passa de uma colagem, de uma justaposição de fatos independentes. A excessiva freqüência destes encontros dificulta a análise, pois as tramas ficam embaralhadas demais para que sejam dissecadas.

*América* apresentou vários encontros de tramas, mas, depois de algumas alterações feitas na direção geral do projeto a partir do capítulo 45, pôde ser bem entendida pela audiência. Isso significa dizer que houve boa dosagem de encontros das tramas, sem prejuízo da independência delas. Alguns exemplos de contatos entre feixes diferentes:

- ✓ Feitosa (Rio/Vila Isabel) era motorista de Glauco e Haydée (Rio Zona Sul);

- ✓ Raissa (Rio/Zona Sul) vai com Rosa, a balconista da mercearia de Gomes (Rio/Vila Isabel) para os bailes funk na periferia;
- ✓ Nina é amante de Glauco, fica amiga de sua esposa Haydée, é sócia de Vera, tudo isso em Rio/Zona Sul;
- ✓ Jatobá (Rio/Zona Sul) é cego, trabalha como promoter, participa do programa de TV É preciso saber Viver, invade a casa de Vera para tentar reconquistá-la. Muda-se quando percebe que a está perdendo, num lance estratégico para uma nova investida e conquista. Vai para Rio/Vila Isabel, onde muda a vida de Islene e de sua filha cega, Flor, e ainda fica amigo de Seu Gomes e de Feitosa;
- ✓ Tião (Boiadeiros pobre) apaixonou-se por Sol (Rio/Vila Isabel), vai a rodeios em Miami onde convive na pensão de Consuelo (Miami ilegal). Casa-se com Simone (Boiadeiros rica e Rio/Zona Sul);
- ✓ Alex, o galã do mal (pela mobilidade não se configura claramente em nenhum núcleo), age na fronteira com atravessador de ilegais e lá conhece Sol. Frequentava Vila Isabel quando namora Mari, frequentava Rio/Zona Sul quando namora Raissa e fica sócio de Glauco e de Laerte, frequentava Miami rica com Laerte e Glauco, vai a Boiadeiros trocar de identidade com o defunto marido de Neuta;
- ✓ May (Miami rica) vai a Miami ilegal, depois a Boiadeiros rica e recebe Laerte (Rio/Zona Sul).

O fato de *América* apresentar muitos encontros de linhas e feixes não é obstáculo para o entendimento dos espectadores. Estes encontros constituem índices de coesão do todo.

*Belíssima* começou com uma estrutura bem diferente (foco em Bia Falcão), demorou a desmembrar suas linhas dramáticas e apresentou número bem menor de personagens do que *América*. A telenovela se organizou, após a morte de Bia (capítulo 64), em tramas mais ou



menos equivalentes do ponto de vista do protagonismo, reforçando a estrutura em mosaico. Há a possibilidade de olhá-las também como em *América*, mas neste caso com menos clareza, segundo seus espaços geográficos:

✓ Grécia (após a morte de Pedro e da volta de Vitória ao Brasil foi um espaço apenas mencionado na lembrança dos personagens): casa de Pedro e Vitória, casa de Nikos, Brazilianak (restaurante de Pedro, Vitória e Nikos), prostíbulo em que Tais ficou, cova dos bandidos, vários exteriores turísticos;

✓ Rua classe média (Campos Elísios): casa da família Murat; oficina-casa de Pascoal, beco da oficina de Pascoal, açougue e casa de Tosca, churrascaria de Tosca, sushi-bar de Takae, restaurante de Nikos e Vitória, casa de Vitória, espaço externo da rua;

✓ Bairro classe alta: apartamento de Mary Montila, casa de Alberto e Ornella, casa de Bia, Júlia e depois de André, casa de Fred e sua mãe, Ester, apartamento de Rebeca, flat de Júlia;

✓ Bairro comercial sofisticado: sede da Belíssima, agência Razzle Dazzle, academia Physical;

✓ Bairro operário: fábrica da Belíssima, bar onde trabalha Dagmar e Valdete, apartamento de Valdete (também enquanto Bia e Valdete estavam vivas);

✓ Cortiço: quarto de Quiqui e Bento, casa de Diva;

✓ Outros espaços: delegacia (de Gilberto), prisão de Vitória, prisão de Tosca, clínica em que Júlia ficou internada (Bia ainda viva).

Como é típico nas telenovelas, os personagens freqüentam vários ambientes, embora pertençam mais a uns do que a outros.

*Carandiru*, filme de Hector Babenco, utilizou várias tramas, estratégia comum às telenovelas, mas as organizou de maneira diferente. Entre os 120 personagens do filme, 26 eram principais, segundo o site do filme, e entre eles muitos contaram suas histórias ao doutor em flashback, seis das quais foram encenadas<sup>17</sup>. Desta maneira, o espectador ficou ciente dos dramas pessoais, um a um, em vez de conhecê-los aos poucos durante todo o filme. São blocos independentes entre si, justapostos. Por outro lado, no presídio, os vários personagens interagem, criando lá também um emaranhado de relações e de dramas, como os mosaicos das telenovelas, independentes entre si e que convivem no mesmo espaço e tempo.

*Cidade de Deus*, filme de Fernando Meirelles, usou outra maneira de relacionar muitos personagens e de mostrar o motivo central de suas ações. Desenvolve a história e, em flashback (replays e lembranças explicativas), mostra como ou onde seus personagens já haviam atuado antes, dando à audiência outros ângulos de uma mesma ação passada, agora sob a ótica de outro personagem. Nestes momentos se percebe a relação causa-efeito, a motivação dos personagens e como os vários dramas se tocam. Nota-se também algumas relações entre personagens que até então pareciam não existir. É uma engenharia dramática complexa, elaborada, que permite ao espectador conhecer detalhes e motivações dos personagens no momento em que essas informações são relevantes. Também neste filme a organização em rede, em mosaico, é perceptível.

Há no cenário internacional contemporâneo filmes com várias tramas, mas *Carandiru* e *Cidade de Deus*, dois filmes em que o paradigma do cinema clássico é usado na estrutura

---

<sup>17</sup> As histórias encenadas foram de Seu Nego, Majestade e suas duas mulheres, Zico, Deusdete, Antonio Carlos e de Claudiomiro.

das histórias, utilizam a estratégia dramática aprimorada pelas telenovelas para trabalhar com tantos personagens, estabelecer ligações entre dramas independentes e mostrar relações entre personagens de linhas dramáticas distintas. E, melhor que tudo, a platéia emocionada agradece.

## **4.2 Capítulos**

A divisão de uma história em atos, consagrada pelo cinema clássico não é unânime nem é tão clara. Ela vem da estrutura teatral, mas há quem entenda que um filme é um ato único<sup>18</sup> e que não se presta a divisões teatrais.

Para Field e seguidores, no entanto, o filme está dividido em três atos de tamanhos diferentes. O primeiro, que dura um quarto do todo, ou 30 páginas de roteiro padrão no formato americano de escritura, trata da apresentação dos personagens, do problema ou desarmonia, e o autor chama de “set up”. O segundo ato, que dura metade do todo, ou 60 páginas de roteiro, trata do desenvolvimento, complicações, confrontos, evolução da história e dos personagens, e o autor chama de “confrontation”. E o terceiro, que dura o outro quarto do todo, ou 30 páginas de roteiro, resolve o impasse, recoloca a harmonia perdida, mostra que os personagens mudaram com a história, e o autor chama de “resolution”. Thompson (2003, p. 27, reitera 2001) prefere dividir em quatro atos, de tamanhos iguais, dividindo em duas partes o ato central proposto por Field, aquele que trata do desenvolvimento dos conflitos.

A mudança de capítulos significa uma mudança de assunto interno à história, uma alteração no comportamento dos personagens e de suas ações.

Pouco antes do final do primeiro ato (páginas 25 a 27 de um roteiro padrão) e pouco antes do final do segundo ato (páginas 85 a 90) deve haver uma cena decisiva que muda o curso da história e, conseqüentemente, da narrativa. São chamados “plot points”, pontos que

---

<sup>18</sup> “Other writers dismiss the idea of acts and page-counts as too rigid or theatrical. Nicholas Kazan (*Frances, Reversal of Fortune*) describes his approach: I never think about a film’s structure in terms of acts. To me, an act is for a playwright and a play because the audience *gets up* and leaves and goes to have something to drink and you’ve got to have something to bring them back. In a movie, there are different rules. The audience doesn’t get up; you *don’t want* them to get up for popcorn. You have to keep them in their seats. So the rules are quite different, and I think this emphasis on acts is misleading.”

viram a história, seja revelando segredos, seja acrescentando informações fundamentais até então desconhecidas, seja provocando situações que contrariem a previsão do espectador. Thompson, mais precisa, chama estes pontos de “turning points”, e o próprio Field (1985, p. 111), em outro momento, reconhece, como diz Thompson, que um filme pode ter vários “plot points” e não apenas três, um em cada final de ato.

No teatro as cortinas fecham, o espectador se levanta no final de um ato e depois retorna. No cinema não há uma marca tão clara assim. Pode-se dizer que, em *O Cangaceiro*, o primeiro ato apresenta o bando do Capitão Galdino Ferreira, mostra suas crueldades e vai até o rapto da professora Olívia. O envolvimento de Teodoro com Olívia e os desarranjos internos que isso causou é o segundo; a fuga deles, a declaração do amor impossível, sua perseguição é o terceiro; e o quarto é o confronto entre Zé Teodoro e o bando de Galdino, enquanto Olívia volta para a civilização. *O Grande Momento* tem a apresentação do problema de Zeca no dia de seu casamento, suas manobras para conseguir dinheiro e saldar suas contas; a cômica e trágica festa, com a briga de família; e o epílogo, com a ressaca de Zeca; o entendimento das famílias e finalmente a união de Zeca com sua mulher. *Carandiru* tem uma longa apresentação do espaço e dos detentos ao doutor, a visita dos parentes e seus desdobramentos (especialmente para as duas mulheres de Majestade e para Zico e Deusdete) e a invasão. *Cidade de Deus* pode também apresentar três atos: o primeiro, que introduz o lugar, as pessoas, o histórico e o caráter de Dadinho; o segundo, quando Dadinho, já autoproclamado Zé Pequeno, domina a favela e o tráfico; e o terceiro, quando Galinha entra para a turma de Cenoura e começa a derrocada do império de Zé Pequeno. Pode-se considerar ainda o epílogo ou quarto ato, com o combate final e a resolução de várias situações como a de Zé Pequeno (que morre), a de Busca-Pé (que finalmente vira repórter fotográfico) e a do destino da favela,

dominada por um grupo de crianças que espalha terror e violência mais gratuita ainda que a de seus antecessores.

São divisões possíveis após uma análise mais detalhada, que talvez não sejam tão claras para o espectador como é a divisão feita no teatro ou na telenovela.

Nas telenovelas, a concepção de capítulo é diferente daquela dos demais dramas encenados. Apesar de se parecer à divisão encontrada nos folhetins ou em *Mil e Uma Noites*, o critério de organização em capítulos obedece a lógicas mais ligadas à produção industrial e à estratégia de programação e de transmissão do que às questões dramáticas. As industriais submetem as dramáticas neste caso.

Embora a telenovela aparente clímax permanente, um capítulo em geral tem um ponto de clímax no final, chamado gancho, cuja função é garantir o interesse do espectador pelo capítulo do dia seguinte. Este suspense pode pertencer a qualquer das tramas de qualquer dos núcleos da telenovela. Como os capítulos não têm tamanho regular, é difícil criar uma lógica na sua composição que não seja a do tempo de duração permitido para aquele dia, a do interesse da audiência e, porque não mencionar, a do acaso.

Ao contrário do que se propaga, as telenovelas não têm capítulos com a mesma duração: nas quartas-feiras, quando há transmissão de futebol, elas duram 45 minutos<sup>19</sup>. Quando não há, são mais longos. Em geral duram 1 hora e 10 minutos. Se há propaganda política e em seguida vem um programa com grande audiência (*Big Brother*, por exemplo), o capítulo pode chegar a apenas 30 minutos. No Carnaval<sup>20</sup> e em outras festas coletivas, o tempo fica também muito reduzido. Quando há Copa do Mundo, Olimpíadas ou outras competições desta natureza, e quando é momento de horário político na TV, o tempo também

---

<sup>19</sup> As durações aqui indicadas incluem os brakes comerciais.

é outro. E os capítulos finais não têm duração determinada e extrapolam qualquer planejamento anterior. O último capítulo de *Senhora do Destino* teve 1 hora e 35 minutos, *América* teve 1 hora e 53 minutos, e o de *Belíssima* durou 2 horas e 12 minutos. Isso significa dizer que não há um ritmo *preestabelecido* segundo o qual os escritores devem trabalhar, pois a duração dos capítulos é definida por dados que são posteriores ao planejamento global da telenovela, à escritura dos textos e às gravações dos capítulos. O que define as durações são dados conjunturais, de veiculação, imediatos. Fica, portanto, a duração de cada capítulo para ser decidida na edição em função de forças extradramáticas e extradiegéticas.

Vejamos em *América* o conteúdo de dois capítulos regulares, escolhidos ao acaso, o 78 e o 181, para procurar alguma evidência de organização previa ou estruturalmente definida.

Capítulo 78, *América*.

- a) Sol quer "comprar" o casamento com Ed por 10 mil dólares, pagando metade no dia do casamento, metade no dia do divórcio; ela explica que é a maneira mais rápida de conseguir seu green card. Ed não aceita a proposta de Sol.
- b) Glauco admite para Nina que não quer se divorciar. A advogada o pressiona a assinar o documento da separação, sob a ameaça de contar tudo para Haydée.
- c) Glauco tem um enfarto. Haydée, Raíssa e Irene vão para o hospital.
- d) Irene observa Nina chorar muito e mais uma vez desconfia de seu envolvimento com Glauco.
- e) Tião diz a Simone que vai montar num rodeio muito importante para sua carreira.
- f) Radar e Murilinho se divertem com o jeito recatado de Creusa.
- g) Neuta deixa Ellis e Júnior sem graça ao mostrar-lhes o quarto de casal que montou para eles.
- h) Mazé teme que Tião se magoe se namorar Simone, pois os acha muito diferentes.
- i) Zé Higino se lembra da mulher que o rejeitou.
- j) Mariano vai se internar no hospital para ser submetido à cirurgia no coração.
- k) Haydée visita Glauco no hospital e ele a faz jurar que vai desistir da separação.
- l) Lurdinha quer ver Glauco e Manu desaprova.

---

<sup>20</sup> A telenovela *Belíssima*, no dia 27 de fevereiro de 2006, que era Carnaval, teve duração bruta de 35 minutos – das 20h30 às 21h05 horas –, incluídos nesses minutos os intervalos comerciais, créditos e chamadas da programação.

- m) Tony pensa em Haydée.
- n) Consuelo dá uma imagem da Virgem de Guadalupe para Sol, que pede à santa que tudo corra bem com a cirurgia de Mariano.
- o) Tony vai à casa de Raissa.
- p) Waldomiro chega a Miami e encontra Jota.
- q) Ed procura Sol para conversar sobre a proposta.

Este capítulo apresenta 17 cenas diferentes. Duas envolvem Ed e Sol [a, q], duas envolvem Mariano [j, n], cinco se relacionam com Glauco [b, c, d, k, l]. Há duas seqüências de assuntos começados neste mesmo capítulo: o caso Ed e Sol [a, q], e o caso Glauco e Haydée [b, c, k]. Há ainda oito cenas esparsas, que tratam de temas pouco explorados neste capítulo e sem conseqüências diretas: [e, f, h, i, m, n, o, p]. Não se percebe um critério transparente na seleção destas cenas, nem em seu ordenamento dentro do capítulo. Começa e termina com o mesmo assunto, mas o enfarto de Glauco [c], no começo da primeira parte, parece ser o ponto mais forte e dramático do capítulo.

Capítulo 181, *América*:

- a) Sol fica muito emocionada ao ver Ed, mas não deixa que ele perceba. Ed deixa claro que ela o magoou muito e diz que vai lutar para ficar com o filho. Sol fica arrasada.
- b) May se oferece para ir ao Brasil fazer companhia a Ed, e ele aceita
- c) Miss Jane decide ir também.
- d) Irene pede que Simone retire o processo contra Laerte e garante que vai fazê-lo devolver as terras de Tião. Simone diz que não vai abrir mão de sua herança.
- e) Laerte e Glauco decidem deixar a empresa de exportações de peixes somente no nome de Alex, para que não seja tomada por Simone nem por Haydée.
- f) Conversando com Tião sobre as palavras do médium, Simone comenta que o espírita deve ter se referido a Sol quando disse que ele seria pai. Tião fica transtornado por Simone pensar que ele teve mais alguma coisa com Sol depois do casamento e garante que não houve mais nada entre eles.
- g) Simone sente as dores do parto e Tião a leva ao hospital.
- h) Haydée fica furiosa quando Glauco revela que sabe sobre os furtos e que ela deveria se tratar.
- i) Vera dá uma bronca em Radar por causa do filho que Rose está esperando. Radar convida a mãe e Jatobá para serem os padrinhos de seu filho e Vera amolece.
- j) Djanira diz a Glauco que também quer sair da empresa de exportação de peixes.



- k) Haydée vai à polícia para fazer uma denúncia.
- l) Neuta vê Júnior e Zeca conversando muito próximos e não gosta.

São 12 cenas diferentes, duas com Tião e Simone [f, g], duas se referem às empresas [e, j], e duas cenas bem curtas tratam da viagem ao Brasil [b, c]. Há seis cenas esparsas, sem continuação neste capítulo: [a,d, h, i, k, l]. Também aqui não há critério visível de escolha das cenas ou de seu ordenamento. O assunto que começa o capítulo não é o que termina. Há duas cenas dramaticamente fortes: a ida de Simone ao hospital [g] e a ida de Haydée à delegacia [k] para denunciar seu ex-marido.

Comparando os capítulos analisados, e outros poderiam ter sido detalhados, não há nenhuma ocorrência claramente reiterada que possa permitir um esboço de critério ou de estrutura na montagem de um capítulo. Não se pode encontrar evidências de que haja um método ou comportamento padrão a ser seguido quando se edita um capítulo. Os assuntos dos capítulos, as tramas e os personagens escalados para cada capítulo são pouco previsíveis. Não há uma estrutura rígida que indique o que ou quem deve aparecer em cada capítulo. O fluxo narrativo segue mais ou menos ao sabor do vento que sopra nas tramas dos personagens, nos interesses dos patrocinadores e na vontade dramática dos autores.

Com a sofisticação da estrutura dramática e da produção das telenovelas, os diversos núcleos passaram a ser desenvolvidos em cidades diferentes e, em algumas vezes, em países diferentes. Globalização talvez, ou interesse em brindar a audiência com outras lindas paisagens. Com esta variedade de lugares e neles grande número de locações, desnortear o espectador passou a ser um risco considerável. *América*, por exemplo, teve este problema. Na passagem de uma cena para outra os espectadores não sabiam onde estavam, agravado pelo fato de que todos falavam português, mesmo em lugares em que isso seria bastante improvável, como em Miami rica, onde se fala inglês, e em Miami ilegal, onde se fala muito

espanhol e um pouco de inglês. Tampouco era fácil saber se estavam no Rio de Janeiro ou em Boiadeiros, e assim por diante.

As telenovelas e os demais programas de televisão têm como característica apresentar vinhetas nas aberturas, antes e após os intervalos comerciais, e no final da telenovela ou do programa. No caso de *América*, e para resolver o problema de inteligência por parte dos espectadores, foram adicionadas vinhetas de passagem, internas à telenovela, entre uma cidade e a seguinte. Este procedimento foi adotado a partir do capítulo 45 (exibido em 5 de maio de 2005), após a telenovela sofrer uma intervenção da escritora, Glória Peres, que culminou com a troca do diretor-geral<sup>21</sup>. O motivo anunciado para essa intervenção foi a incompreensão do primeiro diretor quanto à natureza da telenovela. Alegava-se que ele tratava *América* como um drama pesado, e a autora dizia que deveria ser um drama mais leve. Os índices de audiência estavam um pouco acima dos 40 pontos e a imprensa comentou que eram números ruins, apesar desses índices significarem quase metade da audiência.

As mudanças impostas foram mais na aparência e no acabamento do que no próprio drama: troca das trilhas sonoras e inclusão de vinhetas entre um núcleo e outro, anunciando previamente o lugar onde transcorrerá a próxima cena, localizando melhor o espectador, antes perdido entre tantos personagens e tantas tramas. No entanto, personagens e tramas continuaram igualmente construídos: Sol, a insistida protagonista, continuou seu infortúnio e seu interminável sofrimento; Tião continuou tentando falar com o fantasma do pai, e assim todos continuaram do mesmo modo como vinham sendo apresentados. A intervenção, mais superficial que dramática, deu o resultado esperado: os índices de audiência passaram, em média, aos 55 pontos, número extremamente expressivo (recorde na época para capítulos regulares).

---

<sup>21</sup> Saiu o diretor geral Jaime Monjardim, e para substituí-lo entrou Marcos Schechtman. Pelo que se pôde apurar, foi escolha conjunta da escritora com a direção da emissora.

Essa solução foi tão bem-sucedida que a telenovela seguinte do mesmo horário, *Belíssima*, já começou utilizando o recurso elaborado por *América* para resolver o problema específico de situar o espectador nos diversos lugares da diegese. Curiosamente, estas vinhetas remetem aos letreiros do cinema mudo, no período de cristalização do sistema clássico, quando as cartelas escritas organizavam para o espectador as mudanças que ocorreriam na tela. A função dos letreiros e das vinhetas é semelhante em termos de narração. Os recursos usados pela telenovela são moderníssimos, preparados pela equipe de programação visual da telenovela, com computações gráficas, wipes e demais efeitos à disposição dos criativos da equipe. A função é clara, necessária, e a realização impecável e coerente com a programação visual da telenovela.

Para terminar um capítulo de telenovela usa-se um “gancho”, que em geral é um suspense, uma conversa que chega ao seu ápice, um encontro surpreendente, um acidente. Quando não há qualquer cena que possa fornecer um gancho e prender a atenção do espectador até o dia seguinte com naturalidade, as telenovelas se valem do sistema de convenções assimilado e conhecido pela audiência e simplesmente transformam um corte comum num fim de capítulo: fazem uma pausa, sobem a música característica de fim de capítulo, dão um close e pronto! Está criado o suspense (sem drama) que deverá manter o espectador interessado até o dia seguinte. Usa-se, portanto, uma convenção da modalidade, quase uma regra de sintaxe.

Vejamos, como exemplos também escolhidos aleatoriamente, o final de dois capítulos de *Belíssima*.

Capítulo 21, *Belíssima*: na Grécia, Nikos se envolveu com Júlia, sem ser correspondido. Júlia retorna ao Brasil, apaixonada-se por André e o leva para sua casa, contra a vontade de Bia Falcão. Nikos vem ao Brasil com Vitória, depois que Pedro, marido de Vitória e neto de Bia, é assassinado. Vitória fica na casa de Bia, e Nikos vai para lá encontrá-la. Este capítulo 21 termina com a chegada de Nikos, que vê Júlia beijando André. Todos os espectadores sabem que Júlia está apaixonada por ele, eles não escondem seu namoro de ninguém. Nikos também sabia disso. O espectador, identificado com Nikos, torce por ele, mas não desconhece as informações. Qual é, pois o suspense do fim do capítulo? Nenhum. O que se espera do capítulo 22? Provavelmente que Júlia apresente André para Nikos. De fato é o que ocorre no capítulo seguinte. Nada decorre desta informação do final do capítulo, não há qualquer suspense nela, mas é assim que termina o capítulo. Ficamos com pena de Nikos.

Capítulo 90, *Belíssima*: Júlia já tem a preferência dos espectadores, que sabem do seu caráter honesto e bondoso, que é vítima de André, e quanto e como é enganada por ele. Depois que Júlia passou por um profundo mergulho em sua infância (na casa de Campos de Jordão), psicologicamente exausta e aliviada, ela volta à sua casa em São Paulo. Cansada, vai a seus aposentos. O capítulo termina com Júlia encontrando seu marido dormindo com sua filha em sua própria cama. Difícil imaginar uma crise e um suspense maior que este. A expectativa geral, muito bem construída pelos diretores da telenovela, é que o capítulo 91 mostre o desdobramento da traição dupla da qual Júlia é vítima. Até o dia seguinte, todos torcerão para que ela aja com rigor. As conseqüências desta constatação serão importantes para a continuação da história, pois implicam o desmascaramento de André, a separação entre Júlia e ele, e o estremecimento da relação da filha Érica com a mãe Júlia.

São dois exemplos de suspense que não têm o mesmo valor dramático. O final do capítulo 21 é uma cena comum, simples, transformada em fim de capítulo de modo artificial. O capítulo 90 termina com um suspense fortíssimo, premeditado, digno de entrar para os anais da história das telenovelas brasileiras. Com cerca de 200 suspenses para serem escritos ao longo de uma telenovela, e com capítulos de duração variável, é praticamente impossível que os roteiros prevejam ganchos impactantes como os do capítulo 90.

### **4.3 Inícios**

A abertura dos filmes é momento muito bem cuidado, de redobrada atenção por parte dos diretores e produtores, especialmente no cinema clássico.

O começo é aquilo antes do que nada existe, diz Aristóteles. É necessário, portanto, estabelecer rapidamente as bases e o contexto em que a história transcorrerá. A partir do começo a história é desenvolvida até chegar ao seu final.

Em seu paradigma, Field discorre sobre a importância do começo do filme e, portanto, das primeiras páginas do roteiro. Neste início, a trama dá conhecimento à platéia dos personagens, seus problemas, seus desejos e o conflito básico que pautará toda a história. Este conflito, a unidade de ação aristotélica, será o eixo condutor das demais cenas do filme. Algumas películas propositalmente desobedecem a este acordo velado com o espectador e, valendo-se do hábito de conhecer o problema nas primeiras páginas, acabam surpreendendo com o desenrolar da história. Vale a pena analisar uma exceção ao modelo: *Psicose*, filme dirigido por Alfred Hitchcock, 1960, começa com uma panorâmica de Phoenix, Arizona, e lentamente aproxima-se de uma janela. Um corte e ele continua entrando pela janela até encontrar Sam e Marion, a evidente protagonista, na cama, terminando a relação sexual. Em seguida mostra o trabalho dela e a fatalidade: um cliente da imobiliária que flerta com ela paga 40 mil dólares em dinheiro por uma casa que decide comprar. Seu patrão pede que ela deposite esta importância no banco. Ela sai com o dinheiro, vai a sua casa, faz as malas e dirige seu carro por uma estrada. Dorme no acostamento, um policial a acorda, suspeita dela mas a libera. Troca de carro e, novamente na estrada, segue até o anoitecer, quando chove. Sem alternativa, pára no Motel Bates, que há tempos não recebe qualquer cliente. Marion

conversa com Norman, o dono do lugar, lancha com ele, e no chuveiro é assassinada. Aos 47 minutos do filme, que dura uma hora e 48 minutos. Temos então uma protagonista com um problema a ser resolvido, que é apresentado e desenvolvido conforme o modelo clássico, e abruptamente sai da trama antes do meio do filme e deixa Norman, até então um personagem secundário para continuar o filme. É uma situação atípica, que burla o acordo tácito com o espectador (e com o paradigma clássico), que não acata a norma de expor o drama logo no começo. Apenas como nota sobre o excepcional trabalho do diretor, a cena do assassinato no chuveiro é das mais famosas da história do cinema, e é reconhecido o fato de que as platéias dos cinemas torcem para que o detestável assassino consiga esconder a prova do crime (o carro dela é jogado num pântano e demora a afundar), invertendo rapidamente o sentimento de repulsa a ele.

Nas cenas iniciais de um filme do cinema clássico o espectador já tem as primeiras impressões sobre a história e sobre os personagens. Estas percepções iniciais serão testadas e confirmadas ao longo da narrativa. Elas são fundamentais para a compreensão do encadeamento das ações e da motivação dos personagens durante o desenvolvimento da história.

Este paradigma, cuja ocorrência é constatável em inúmeros roteiros de Hollywood, se apóia na ideia de conflito ou problema único, com base na qual desenvolve a história até seu clímax e até chegar à sua resolução. Não há dois conflitos, há conflitos secundários, que servem de contraponto ou de reforço ao drama central, que é protagonizado pelo personagem principal.

As aberturas são caras ao cinema porque revelam as pretensões do filme e dão informações que situam o espectador na trama. A abertura indica o projeto de filme do qual o espectador participará.

*O Cangaceiro* apresenta em sua primeira imagem após os letreiros o bando de Galdino cavalgando lentamente em silhueta, contra um céu iluminado de Sol, que se põe. Na trilha sonora, a tradicional e famosa música *Mulher Rendeira*. Em seguida, um homem foge com medo ao vê-lo ao longe e o anuncia a seus colegas. O Coronel Galdino se aproxima, toma o teodolito dos agrimensores do governo, e avisa que no sertão o governador é ele, que não aceitará que a estrada passe por lá, que assim está resolvido e ponto final. Seguem então para assaltar a cidadezinha próxima, que tem apenas cinco soldados, conforme explica o garoto espião. A intenção deste início é apresentar o bando do Coronel Galdino Ferreira, caracterizar o grupo e o tipo de liderança exercido por ele. Logo depois do saque à cidade e do rapto da professora, o bando vai ao seu esconderijo e lá o filme expõe o problema de Teodoro que será trabalhado até os letreiros finais.

*O Grande Momento* abre com um plano geral da rua do bairro, crianças jogam ao fundo, um rapaz se aproxima da casa simples, operária, da família de Zeca. É um cobrador que fala com sua mãe. Situa que Zeca está em situação difícil, sem dinheiro para pagar a festa no dia do seu casamento. Em seguida mostra os demais personagens envolvidos com o mesmo drama. O filme inteiro será o desenvolvimento e a resolução deste problema, incluindo a festa.

*Carandiru* abre com um plano aéreo de uma parte da cidade de São Paulo, e um zoom in rápido se aproxima do presídio, tela escura e aparece o letreiro. Em seguida, uma briga entre presos num corredor estreito mostra o tipo de desavenças entre eles, suas roupas, seu vocabulário, a hierarquia interna, seus problemas. Entre os presos estão Moacir, chamado Seu Nego, uma espécie de líder responsável que ordena a sociedade confinada, e Peixeira, um bandido que já matou muita gente e que não tem pressa de sair de lá, ninguém espera por ele do lado de fora. O diretor do presídio, Seu Pires, vem com o Doutor, de modo que a platéia é apresentada aos presos, ao doutor e ao diretor, cada um com seu papel. Com esta abertura, o



espectador conhece um pouco da hierarquia interna, os tipos de pessoas que lá habitam e os tipos de problemas em que estão envolvidas. A seqüência é exemplar, é muito bem decupada e filmada e será detalhada na parte que trata de espaço.

*Cidade de Deus* abre com closes de faca, galinhas, samba, caipirinha, churrasco. Uma galinha foge e a turma de Zé Pequeno corre atrás dela. Ela para na rua e um pretendente a fotógrafo (Busca-Pé) tenta pegá-la. Numa extremidade da rua, Zé Pequeno e seu bando armado, apontando para a outra extremidade da rua. Na outra extremidade, os policiais também armados apontam suas armas para o bando. O fotógrafo e a galinha estão no meio dos dois grupos. A câmera dá voltas em Busca-Pé, faz vários movimentos de 360 graus, mostrando os rivais em cada ponta da rua. Num destes movimentos, o filme volta aos anos 1960, e mostra o mesmo rapaz, agora garoto, na mesma posição corporal da cena anterior, porém num campo de futebol. O filme voltou uns 10 anos. É uma seqüência cronologicamente do fim do filme que foi editada no começo, e o filme será contado em flash back. A seqüência de abertura opõe o bando de Zé Pequeno à polícia, estando Busca-Pé entre ambos. Simbolicamente, é este o assunto tratado na diegese inteira: o conflito dos traficantes com a sociedade, seus inúmeros desdobramentos e complexidades, e Busca-Pé que oscila entre as duas extremidades, rejeitado pela sociedade fora da favela e rejeitando, por sua vez, a vida da mesma favela, em bando criminoso.

Em todos os filmes, contemporâneos ou mais antigos, há um respeito pelo formato consagrado de mostrar logo no começo o ambiente, a trama a ser desenvolvida, os personagens e o assunto. Em geral é um momento de muita elaboração cinematográfica, com planos antológicos, bem cuidados e extremamente plásticos.

As telenovelas têm mostrado começos diferentes daqueles usados pelos filmes. Exibem inicialmente alguns dos dramas que possivelmente serão desenvolvidos, mas, acima de tudo, mostram belas paisagens, preferencialmente no exterior, situam alguns dos

personagens, já apresentam os primeiros nós das tramas, os primeiros romances e os primeiros problemas, de modo que no segundo capítulo já existe algo a ser desenvolvido. São capítulos de produção muito cara e cuidada, como se o show e a fidelidade da audiência dependesse do interesse apenas por este capítulo. Capítulos iniciais têm contado com boa cobertura de mídia, forte divulgação feita pela própria emissora, e chegam a bater recordes de audiência. Constituem um assunto quase à parte, com evidente interesse mais no espetáculo do que no drama.

Os primeiros capítulos das telenovelas não atendem exatamente aos paradigmas usados pelos outros dramas que estabelecem a história, seus conflitos e protagonistas por principalmente três motivos. O primeiro é que em poucas semanas ninguém mais se lembrará da abertura da telenovela, nem dos focos dramáticos lá mostrados. Se eles não persistirem nos capítulos seguintes, não serão recordados. Com frequência, o espectador não lembra sequer o que se passou no mesmo capítulo, alguns intervalos comerciais antes. O poder de concentração da audiência da televisão é completamente diferente daquele do espectador do cinema ou do teatro, e as falas e as ações não requerem a mesma precisão. Quando a história é assistida de uma só vez, pode-se lembrar e valorizar dicas e ganchos que terão sentido alguns minutos adiante. O mesmo não ocorre com a telenovela, por razões óbvias.

O segundo motivo é que muitos personagens aparecem com a trama já adiantada, e outros tantos desaparecem, às vezes de modo projetado, às vezes de maneira imprevista. Não se pode mostrar o que não vai acontecer, nem mostrar no início personagens que devem entrar meses depois. Tampouco se pode enfatizar personagens que talvez saiam da história.

Há personagens que se afastam das tramas principais por não terem obtido da audiência a empatia necessária. Há ainda casos de atores que, por motivos extradramáticos, pessoais ou profissionais, precisam ser retirados da trama, como foi o caso de Raul Cortez em

*Senhora do Destino*, que sofreu um câncer<sup>22</sup>. A desculpa diegética foi ter que visitar um primo em outro local. Raul, no papel do Barão de Bonsucesso, chamava-se Barão Pedro Correia de Andrade e Couto, e era casado com a Baronesa Laura (interpretada por Glória Menezes), chamada de “Baroa” pelo bicheiro galanteador Giovani (José Wilker). O casal fazia um par de idosos, e ele carinhosamente acompanhava a perda de memória da esposa, resultado da doença de Alzheimer. Neste caso específico, uma das tramas importantes e socialmente muito relevantes teve que ser abandonada. Em *América*, o ator Luís Melo, no papel de Ramiro, comparsa de Alex, foi afastado por ter sido requisitado para atuar em outra minissérie, também da TV Globo. Sua saída, aliás, foi pouco elaborada: ele foi assassinado por Alex por um motivo pouco razoável. Em *Belíssima*, Júlia (Glória Pires), ficou ausente inúmeros capítulos porque a atriz contraiu hepatite. A elaboração diegética de seu afastamento aumentou a crueldade do vilão André. Seu Quiqui, pai de André e Mônica, sumiu repentinamente no capítulo 170, e nem mesmo a sinopse da telenovela distribuída pela emissora uma semana antes pôde prever. O ator Serafim Gonzalez foi internado com uma infecção pulmonar e não pôde cumprir sua escala de gravação. O ator e dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, no papel de Pepe, atuava sentado e teve que ser afastado por motivos de saúde<sup>23</sup>, complicando o final da telenovela, em que ele iria revelar quem era a filha abandonada por Bia Falcão.

É freqüente que um personagem apareça inesperadamente, como ex-marido, ex-amante, filho bastardo, cúmplice etc. Em *Belíssima*, por exemplo, o delegado Gilberto (Marcos Palmeira) aparece somente no quarto final da telenovela, e é o responsável pela prisão de Bia Falcão e de André. E, caso incomum, é o que se passou com Vitória (Cláudia Abreu), uma das principais protagonistas de *Belíssima*. Ela sofreu muitas injustiças na vida, oscilou entre vários pares após a morte de seu querido marido Pedro. No capítulo 177 aparece

---

<sup>22</sup> O ator Raul Cortez faleceu em julho de 2006, vítima da mesma doença que o afastou da telenovela

Gilberto, o bom delegado. Ele e Vitória se apaixonam. O par de uma das principais protagonistas deveria, se fosse no cinema, ter aparecido muito antes, e teriam sua relação construída. No entanto, ele aparece praticamente no final da telenovela e fica com Vitória, de modo surpreendente para a ficção encenada. O poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade, no entanto, em 1930 no seu poema *Quadrilha*<sup>24</sup>, já havia usado a aparição repentina do personagem J. Pinto Fernandes para função importante sem que tivesse sido introduzido no início ou no desenrolar da trama.

O terceiro motivo pelo qual a abertura das telenovelas não tem função dramática como no teatro e no cinema é que a telenovela não é muito premeditada, é viva e muda conforme os diferentes interesses, da emissora, da audiência e dos anunciantes. Os escritores são os guardiões da qualidade e asseguram que as mudanças solicitadas fiquem dentro da lógica das tramas e dos personagens. Quando é possível. Estes caminhos não podem ser previstos no início, de modo que os primeiros capítulos não indicam as principais desarmonias que veremos dos meses seguintes.

Mais do que aceitar ou rejeitar o modelo clássico de abertura, ele não é adequado à telenovela em virtude de seu modo de produção, de sua longa duração e probabilidade de acidentes, pela natureza da mídia, pelo comportamento pouco concentrado do espectador e pela decisão compartilhada entre vários interessados, nem sempre compartilhando os mesmos objetivos.

---

<sup>23</sup> Guarnieri faleceu em 22 de julho de 2006, poucos dias após a exibição do último capítulo, em 7 de julho do mesmo ano.

<sup>24</sup> **Quadrilha** (poema de Carlos Drummond de Andrade)

“João amava Teresa que amava Raimundo  
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili  
que não amava ninguém.  
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,  
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou pra tia,  
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes,  
que não tinha entrado na história.”

#### **4.4 Entremeios**

As histórias contadas pelo cinema clássico são preferencialmente articuladas pelas relações de causa e efeito. Uma causa (C1) tem seu correspondente efeito (E1), o qual gera nova situação (C2) que gera outro efeito (E2), e assim sucessivamente. Uma causa e um efeito nunca estão sozinhos, sempre estão numa cadeia ininterrupta de causas e efeitos. Numa outra linguagem, hegeliana, uma tese (T1) se opõe a uma antítese (A1), que geram uma síntese (S1). Esta síntese (S1) é outra tese (S1= T2), que terá outra antítese (A2), produzindo nova síntese (S2). E assim por diante.

Este encadeamento deixa de lado fatos que não participam da rede linear de causas e efeitos. Repetições, redundâncias e assessorios são irrelevantes e sumariamente descartados. Mesmo quando os efeitos e as causas estão fora de ordem linear ou em ordem não direta, a relação existe (Bordwell, 1985, p. 43). Em *Carandiru* alguns presos contam como e por que foram parar na cadeia, e, embora estas histórias sejam apresentadas pelo filme no presente, ocorreram em momentos do passado anteriores ao início da diegese. O filme mostra, de modo não-linear, histórias de alguns presos que o espectador facilmente organiza cronologicamente. São causas cujos efeitos foram as prisões deles e o conseqüente comportamento e papel que assumem no presídio.

Talvez esta opção do cinema clássico pela organização dos encadeamentos seja herdada do teatro, talvez tenha sido intuitiva, mas o fato é que o público se lembra mais de uma história quando a relação de causa e efeito é mostrada, e o cinema clássico sabe disso. A proposição causa-efeito é do gosto da audiência e é de fácil compreensão, o que é fundamental para um cinema que procura platéias numerosas e diversificadas. Outros estudos indicam que a cadeia de causa e efeito e a ordem cronológica persistem mais na memória do espectador do que outros detalhes sem causalidade perceptível (Graessner, 2002 , p. 234).

Para um cinema de massa, ser compreendido e lembrado pela audiência significa sucesso. Cenas fora desta cadeia de causalidades são irrelevantes, e o espectador tende a esquecer-las ou a se aborrecer com elas.

Estas relações não necessariamente precisam ser imediatas. Do mesmo modo que não precisam estar linearmente colocadas, podem também estar distantes entre si. O espectador é capaz de aproximar um efeito de sua causa, desde que sejam expostos claramente. Por exemplo, em *Cidade de Deus* muitas cenas revelaram que Busca-Pé gostava de fotografia, era até considerado o fotógrafo da turma, e sua habilidade era tal que, numa das fotos de seu grupo, chegou a esconder na sombra de outra pessoa o namorado de Angélica, menina de quem gostava. Na festa de despedida de Bené, Busca-Pé ganhou de presente do próprio Bené uma máquina fotográfica recebida como pagamento por alguma porção de droga. São ações relacionadas, em que uma delas (interesse pela foto) é causa de outra (ganhar uma máquina) que ocorre muito tempo depois.

Nas telenovelas também são freqüentes as situações de causa e efeito. Entre muitas outras na telenovela *América*, a relação de Jatobá com Flor e Islene é exemplar. Islene impede sua filha Flor de agir e de experimentar a realidade, Jatobá (e às vezes Feitosa) interfere desafiando Islene. Regra geral, o efeito da tensão entre Jatobá e Islene é a evolução de Flor, que a cada dia consegue realizar mais tarefas de maneira independente.

Para os dramas considerados de qualidade por Aristóteles e para a história dos dramas em geral, despertam mais admiração os fatos propositais, construídos, e menos os acidentais, fortuitos. O cinema usa acidentes e coincidências com parcimônia. Nas telenovelas abundam. *América* tem inúmeras cenas em que algo importante cai do bolso ou da bolsa e é visto por alguém, como a passagem para os Estados Unidos que cai do bolso de Sol em *Boiadeiros*, o dinheiro do adiantamento pago por Glauco e Laerte que cai da bolsa de Geninho quando é atropelado por um cavalo, entre muitas outras situações.

Esbarrões, maneira primária de encontro de pessoas, também são freqüentes e constituem uma fórmula fácil de colocar dois personagens em contato. Em *América* há várias, entre elas: Tony com Helô, Toni com Haydée, Tony e Raíssa, Tião e Sol.

Conversas ouvidas por acaso, quando uma pessoa chega sem ser notada, também são inúmeras. Entre várias, *Belíssima* tem André freqüentemente escutando conversas na sala de casa, Érica ouve Júlia falar de seu pai, Júlia ouve Bia, Bia ouve André e Júlia, Vitória, Gigi, Ivete, Bento, quase todos os personagens escutam conversas alheias quando entram sem serem notados.

Além dos já citados, há diversos outros tipos de encadeamentos utilizados nas telenovelas. Com muita freqüência, usa-se a estratégia de continuar um diálogo na cena seguinte, quase como um jogral. Uma informação iniciada na cena anterior é continuada ou completada na cena seguinte. Este é também um recurso cinematográfico, mas, pela duração das telenovelas, este tipo de conexão fica mais visível. Certamente requer habilidade dos escritores, que, neste caso, não ficam a mercê da decisão de terceiros (os editores) e determinam a ordem de edição. Na relação entre as cenas e no acabamento dos diálogos, os autores tecem o texto como uma cadeia de explicações colocadas na fala de atores diferentes em diversos cenários. Além de cuidar de cada linha dramática, articulam-nas em seqüências que devem ser ditas necessariamente na ordem em que foram escritas, pois cada começo de cena complementa a informação (ou pergunta) feita na cena imediatamente anterior. *Belíssima*, que desde o início usou vinhetas para separar lugares, suprime-as para permitir cortes que têm esta continuidade de texto feita por diferentes atores em espaços distintos. Do meio da novela até o final, estas articulações são usadas em quase todos os capítulos.

Outra variante da continuação do texto na cena seguinte é aquela parecida com o esquema pergunta-resposta. Uma cena responde a uma pergunta explícita ou latente da anterior. No cinema clássico esta articulação é chamada “dialog hook”, conforme Thompson

(2003, p. 24), que significa dar um gancho na última fala de uma cena, que será completada pela primeira fala da cena seguinte. Também este modo de articular é bastante utilizado pelas ficções da TV. Com este recurso é possível ter-se mais personagens compartilhando da mesma informação, e dá-se ao espectador a impressão de maior dinâmica na telenovela, posto que há outras pessoas falando do mesmo assunto, há mudanças de cenários e de interlocutores.

As telenovelas também têm uma sucessão enorme de encadeamentos fortuitos, com fatos acidentais que não decorrem dos anteriores e que reorganizam as ações. São articulações menores, pela ótica de Aristóteles ou do cinema clássico. O espectador, principal interessado, convive bem com estas situações. O cinema contemporâneo as utiliza apenas em filmes menos elaborados.

Antes de cada intervalo comercial, mas principalmente no final de cada capítulo encontra-se o gancho mais forte, mais elaborados pelos autores. Este gancho é peça essencial de articulação, pois propõe ligar partes da história com um grande intervalo entre elas. Este tipo de encadeamento deve criar no espectador o interesse por assistir ao próximo segmento depois dos comerciais ou ao capítulo do dia seguinte. Portanto, entre um capítulo e outro, usa-se um gancho mais forte, de um assunto com mais importância, de uma situação em que algum protagonista deve tomar uma decisão relevante ou optar por alguma alternativa. A solução do impasse ou suspense será no dia seguinte. Mas, como já foi dito, nem sempre o gancho é possível, e a sintaxe televisiva cuida de transformar um simples corte num gancho que dure até o próximo capítulo. As forças que interagem na telenovela impedem que os ganchos sejam preparados e estudados, como em *Mil e Uma Noites* ou nos folhetins, por exemplo, nos quais a narrativa é interrompida calculadamente no momento exato para deixar o ouvinte “enganchado” na história.



Como o cinema clássico, as telenovelas aceitam bem as repetições, mas pode-se dizer que elas fazem parte de sua estratégia narrativa e ancoram as mudanças sem motivação diegética. Segundo Aristóteles, é necessário que uma trama tenha a extensão que a memória possa abranger. Para o cinema e o teatro é uma recomendação cabível. Mas na telenovela a situação é oposta. Ela não tem tamanho que possa ser contido pela memória comum, sem falar que as histórias continuam no dia seguinte e que a vida do espectador interpõe inúmeros fatos e assuntos entre um capítulo e o próximo. E, num mesmo capítulo, há interrupções em que se podem ver trailers de outros programas, anúncios de produtos que remetem à realidade extradiegética, assim como a divulgação de modos de vida supostamente ambicionados pelo espectador. Portanto é razoável que se repitam assuntos, problemas e características dos personagens para ajudar a memória e a compreensão da audiência. A extensão da história, cujos detalhes não são retidos, e a repetição permitem mudanças às vezes absurdas nos personagens sem que o espectador se dê conta. As reiteradas repetições, uma após outra, geram novas verdades apoiadas em bases falsas ou equivocadas. A extensão e a repetição, quase nunca igual à repetição anterior, produzem novas verdades, relativizando talvez excessivamente a verdade histórica e a psicologia dos personagens. Este fluido compromisso com a psicologia e com a verdade, que encanta nas telenovelas, dificilmente é assimilado como padrão pelo cinema, posto que um filme é uma unidade que cabe inteira na memória e que, pela qualidade de síntese, muito raramente usa repetições.

A coincidência também merece um breve comentário. Para um discurso tão preocupado com as causas e efeitos como o cinema clássico, as coincidências são pouco admiradas. Os manuais de filmografia explicitam que as coincidências não são bem-vindas e que a presença delas indica dramas de baixa qualidade.

Os dramaturgos antigos e os modernos não utilizam este recurso. Bordwell (1985, p. 13) chega a dizer que, somente quando necessário, deve ser utilizado na situação inicial.

É compreensível que não se aprecie coincidências, pois a arte da autoria está também na eficiente e criativa montagem da cadeia de relações de causa e efeito, e acidentes ou coincidências não se encaixam exatamente neste critério de qualidade.

Modernamente, e particularmente na TV, este rigor é irrelevante. Coincidências abundam.

## **4.5 Finais**

O final dos filmes também é alvo de prolongadas orientações por parte do paradigma clássico. O fim é o ponto de chegada percorrido pela trama e, portanto, para cada história haverá um final diferente. Todas as teorias mencionadas fazem indicações sobre o final dos filmes, nos quais, em geral, o clímax é atingido<sup>25</sup>, os conflitos são resolvidos, as recompensas são recebidas pelos heróis ou protagonistas, e quando o romance chega a uma nova situação, em geral a um “... e então viveram felizes para sempre”.

*O Grande Momento* termina com uma poética desistência da lua-de-mel por parte da noiva, que percebe o esforço econômico do agora marido Zeca para que pudessem passar dois dias em Santos. Solidários, com a vida pela frente, tomam o bonde com destino a um futuro cheio de dificuldades e de amor que os aguarda.

*O Cangaceiro* termina com a libertação de Olívia das mãos do Coronel Galdino Ferreira e com a morte de Teodoro, cujo conflito entre o amor a Olívia, o amor à terra e a fidelidade a seu passado ficam incompatíveis com outra solução. Teodoro morre quase mimetizado com a terra-mãe.

*Carandiru* termina com uma forte ruptura em seu encadeamento. A invasão do presídio, horrenda em si, é um fato absolutamente estranho à história e não conclui dramaticamente o desenvolvimento da trama.

*Cidade de Deus* termina de modo trágico, como se poderia imaginar. Um grupo de crianças recém-saído das fraldas está armado até os dentes e deve dominar o crime anárquico na favela. Esta gurizada está cheia de vontade de liquidar qualquer pessoa que lhes pergunte

---

<sup>25</sup> A bem do rigor, uma distinção entre clímax e desenlace: “No se confunda el *climax*, que es el apogeo de la tensión dramática, la explosión de la máquina infernal, con el *desenlace*, que, clásicamente, es un reajuste: una vuelta al orden, o a la naturaleza.”

as horas, por exemplo. Os personagens chegam a finais trágicos, com exceção do narrador, Busca-Pé, que desde o início se recusou a participar dos crimes e a usar armas. Durante o filme teve cômicas chances de ser assaltante, mas ficou amigo das potenciais vítimas, chegou a fumar maconha amistosamente com um possível assaltado, usando o guardanapo que tinha o telefone de uma garota bonita e disponível, que ele também tinha tentado assaltar horas antes, mas que acabou virando sua paquera.

Todos os filmes têm seus finais elaborados e construídos desde o primeiro fotograma. Todas as cenas estão montadas para que se chegue a um determinado final, que revela a ideologia dos autores, indica suas posições psicológicas, políticas e existenciais.

As telenovelas são peculiares em seus finais. São inesperados e não planejados desde seu começo, ao contrário do que acontece com o teatro e o cinema. Do ponto de vista estritamente dramático, é, em geral, um momento ruim e mal trabalhado. O capítulo final pode guardar uma grande revelação ou uma solução de algumas tramas que se arrastam há meses e que não são pensadas desde o início. Frequentemente os desenlaces são frutos de pressões ou idéias que surgem algumas semanas antes do término. O último capítulo é transmitido numa sexta-feira, repetido no sábado por uma imposição da estratégia de programação, mais forte que qualquer demanda dramática.

Os últimos capítulos não têm duração regular, e variam de telenovela para telenovela. Sempre são longos e ficam com a obrigação de finalizar o maior número de tramas possível. Dramaticamente, são capítulos de pouca importância. Valem mais o trajeto até o final, as manobras do percurso da narrativa do que o final em si. Para o último capítulo, entram as expectativas da audiência (nem sempre correspondidas quando o autor tem este poder), a conveniência da emissora (por exemplo, com o corte do beijo homossexual em *América*), o interesse dos patrocinadores. Com muita frequência também, não há tempo nem alternativas

plausíveis para a construção coerente da solução a ser dada. Como para o momento final muitas tramas, romances e complicações precisam ser resolvidos, eles acabam sendo dramaticamente pouco elaborados. Mas, a esta altura, o que importa é agradar ou surpreender a audiência, e não mais mantê-la ligada à história que termina nesse capítulo. Muitos personagens e tramas ficam largados pelo caminho, principalmente quando o último capítulo deve revelar um grande mistério como em *Belíssima*, que daria o nome da filha abandonada por Bia e revelaria o tutor maléfico de André, ou a famosa *Vale Tudo*, 1988, de Gilberto Braga, Agnaldo Silva e Leonor Bassères, que deveria revelar “quem matou Odete Roitman”, frase lembrada e repetida pelos espectadores até hoje. Ou quando deveria resolver um grande drama, como em *Senhora do Destino*, que daria um fim à malvada Nazaré (Renata Sorrah), ao mesmo tempo resgatar a filha de Isabel/Lindalva (Carolina Dieckmann) e neta de Maria do Carmo (Suzana Vieira), e, claro, casar muitos protagonistas e dar-lhes final feliz.

Casos como *América* (que ocorreu também em *Belíssima*) tem o capítulo final resolvendo a vida de todos os personagens, mesmo de maneira atabalhoada. O capítulo durou 1 hora e 53 minutos e merece ser analisado em alguns aspectos.

Eis o que se passou no capítulo 203, transmitido sexta-feira, dia 4 de novembro de 2005:

- a) Ed descobre as falcatruas de May. Ela diz que fez isso tudo por amor a ele. Ed explode e pede que ela nunca mais o procure.
- b) Simone conta a Tião que recuperou suas terras e ele se emociona.
- c) Neuta readmite Zeca e diz a Júnior que o aceita do jeito que ele é.
- d) Neuta diz a Tião que ele merece mais 30 mil reais por ter montado o touro Bandido.
- e) May afirma a Tony que nunca desistirá de Ed.
- f) Alex combina com Úrsula a parte que assumirá dos seus negócios. Mas ela, na verdade, é policial. Alex é preso e descobre que caiu numa cilada de Djanira.
- g) Miss Jane volta a Boiadeiros para rever Zé Higino.

- h) O cantor Daniel faz um grande show em Boiadeiros. Zeca e Júnior ficam juntos. Neuta dança com Dinho na frente de todos, assumindo o namorado para a cidade inteira, com mais um beijo ardente.
- i) Daniel chega ao hotel e se depara com Detinha, Bebela e Penha em sua cama: “Surpresa!”.
- j) Dona Diva pede perdão a Islene por tudo que fez para afastá-la de Feitosa e a chama para ajudar a melhorar a auto-estima do filho. Feitosa admite que só se casou com Creusa para provocar e esnobar Islene. Depois de uma breve discussão, ela aceita se casar com ele.
- k) Consuelo traz um rapaz para tocar com Geraldito e ele descobre que esse rapaz é seu filho. Os dois se abraçam emocionados.
- l) Waldomiro volta a Miami, para felicidade de Inesita.
- m) Glauco e Lurdinha se casam num luau. Haydée observa tudo de longe, emocionada. Ela liga para Tony decidida a ficar com ele e se despede de Glauco simbolicamente: “Adeus, Glauco”.
- n) Tião e Geninho finalmente fazem as pazes.
- o) Feitosa e Islene se casam.
- p) Nina quase não acredita em seus ouvidos quando ouve do novo namorado que ele é um homem casado.
- q) Creusa pede emprego em outro bar. Vai começar tudo de novo...
- r) Tião conta a Simone que deu o cheque para Sol e que não se arrepende do que fez. Ela entende e os dois se beijam.
- s) Maria Ellis volta para a casa de Neuta e as breteiras contam sobre o namoro da madrinha com Dinho.
- t) Júnior vai a um desfile de moda em Boiadeiros, a convite de Ellis, e descobre que toda a coleção exibida foi desenhada por ele, que arruma emprego como estilista. Neuta se emociona, orgulhosa do filho.
- u) Haydée abandona sua inseparável echarpe no aeroporto, vai ao encontro de Tony e os dois se beijam.
- v) O homem que viu Acácio morrer entrega a Tião uma imagem da Virgem de Guadalupe, a pedido do falecido amigo. Na casa de Tião, descobrem que a imagem da santa está cheia de diamantes! Acácio cumprira sua promessa. A casa de sua família é um sonho realizado.
- w) Sol volta ao Brasil junto com Ed e Chiquinho. Sol agradece a Tião por tudo. Não é nesta vida que eles ficam juntos...
- x) Tião vence o rodeio de Barretos. A multidão o aclama!

Esse breve relato do que aconteceu no último capítulo indica que todos os problemas foram resolvidos da maneira mais politicamente correta e mais esperada pelos espectadores.

Não houve tempo para construir, por exemplo, a aceitação de Neuta da homossexualidade de seu filho Junior, muito menos de aceitar o namoro dele com o boiadeiro Zeca. Havia uma expectativa da audiência a favor do caso de Júnior com Zeca, mas seria uma

elaboração complexa levar sua mãe, que esperava um filho “mulherengo como o pai”, a permitir, aceitar e poder conviver em sua casa com o romance do filho com o novo peão da fazenda. Tudo se resolveu numa seqüência [c].

Da mesma maneira rápida, a telenovela deu um fim ao supermalvado Alex [f] numa manobra bastante ingênua da parte de um bandido experiente e atento. O contato de Alex com Úrsula (Vera Fischer) já havia sido feito por Djanira Pimenta na última cena do capítulo anterior.

Também rapidamente se reorganizou a vida de Feitosa e Islene, o casal cuja união era a mais esperada, e que fora permanentemente impedida pela mãe dele. Usando recursos pouco aceitáveis, Dona Diva, a adorável (para o público) fofqueira do Rio/Vila Isabel, separou seu filho daquela “loira azeda” com uma carta anônima dirigida a ele, na qual duvidava da fidelidade de Islene. Embora se amassem, eles se separaram. Feitosa acabou casando com Creusa, e tempos depois a própria Diva descobriu a nora Creusa num sensual strip-tease em sua própria casa para um desconhecido. Em uma seqüência (com duas cenas) [j] a telenovela resolve o problema: Diva humilde pede perdão a Islene, para que ela reanime seu filho, Feitosa, em estado catatônico. Na cena seguinte (mesma seqüência [j]), Feitosa admite que sempre a amou e que estava com Creusa apenas para irritá-la. Islene impõe casar com “tudo o que tem direito” e tudo o que Creusa recebeu quando se casou com ele. Casam-se [o], e para Feitosa é o segundo matrimônio na telenovela.

Resolve-se também o romance entre Neuta e Dinho, o retorno de Maria Ellis, a passagem de Júnior a estilista internacional, a volta da sofrida Sol com marido e filho a tiracolo etc.

*Belíssima* guardou para o final alguns desfechos e algumas revelações fundamentais. Numa reportagem publicada no dia da transmissão do último capítulo, o autor Silvio de Abreu

diz ter preparado cinco finais<sup>26</sup>. Esta matéria jornalística faz parte do espetáculo, é parte do sistema de comunicação em torno da telenovela e certamente tem seus efeitos no público, mas seria inaceitável em qualquer outro tipo de drama haver cinco possibilidades cogitadas pelo autor. O cinema mais moderno (e não clássico) muitas vezes mostra a possibilidade de vários desfechos em filmes narrados de maneira não-linear e lúdica, ou de finais abertos, vagos. Para as telenovelas e os produtos a elas associados e delas dependentes, cogitar a possibilidade de vários finais aumenta o interesse pelo capítulo e, portanto, cresce sua audiência. O autor faz apenas uma menção às várias alternativas, pois o capítulo, também melodramático, mostra apenas um final, e coloca os personagens em posições bem claras sem margem para dúvidas.

Assim foi com *Belíssima*, que teve revelado no último capítulo quem era a filha de Bia Falcão com Murat, e quem era o vilão telefônico da história. Muito suspense para o último momento, assim como o tradicional quem fica com quem, em geral contemplando a expectativa dos espectadores. Foi um capítulo muito mais longo que o normal (2 horas e 12 minutos). Vejamos:

- a) André se joga na frente de Vitória e é atingido pelo tiro. Bia e Medeiros fogem. André é levado em estado grave para o hospital.
- b) Mateus foge e deixa uma carta para a família. Ornella chora com o sumiço de Mateus e se desespera ao encontrar um cartão na jaqueta dele.
- c) Alberto e Cyro marcam jantar com Érica e Giovana para elas se acertarem.
- d) Júlia visita André no hospital. Agonizando, ele diz que Vitória corre risco de morrer.
- e) Irritada porque o plano de ser a única dona da *Belíssima* deu errado, Bia aponta a arma para Medeiros e Ivete, e atira.
- f) Antes de morrer, André diz que ama Júlia.
- g) Gilberto interroga uma mulher que diz saber quem é o filho de Bia e Murat.
- h) Luzineide, a mulher de Jamanta, aparece no casamento dele com Regina da Glória levando três crianças.
- i) Safira despede de Isaac, que vai conhecer Israel com Fred e Dona Ester.
- j) A mulher diz que Vitória não é filha de quem ela pensa, e sim de Bia Falcão.

---

<sup>26</sup> Reportagem na capa do caderno Ilustrada, do jornal *Folha de S. Paulo*, dia 7 de julho de 2006, mesmo dia da transmissão do último capítulo.



- k) Tosca sai da cadeia e faz as pazes com Dagmar.
- l) Bento e Diva vão parar na cadeia.
- m) Gilberto diz que Bia está presa pelas mortes de André, Medeiros e Ivete. Vitória diz a Bia que é sua filha. Bia fica chocada e diz que, assim como não quis Vitória quando ela nasceu, também não quer agora. Vitória a enfrenta e diz que venceu, apesar das tentativas de Bia para matá-la.
- n) Bia finge passar mal e pede para ir ao banheiro. De lá foge! Ela alcança seu jatinho e levanta vôo.
- o) No casarão de Murat, Vitória conta que é filha de Murat e todos a abraçam.
- p) Depois de tanta abstinência, Pascoal e Safira vão para a cama. O amor dos dois faz a fachada da oficina desabar, revelando os dois amantes para todos na rua, que os vêem nus.
- q) Pascoal e Safira se casam.
- r) Na Grécia, Júlia vai ao encontro de Nikos, que se mostra magoado.
- s) Érica e Giovana estrelam o lançamento dos perfumes e cosméticos da *Belíssima*.
- t) Júlia leva Nikos ao encontro de Sabina, Cemil e Mônica.
- u) Cemil chama Nikos de pai e os dois se abraçam.
- v) O programa *Vídeo Show* entrevista Gigi, Mary e Guida.
- w) Ornella se encontra com o garçom que conheceu no casamento, Lucas.
- x) Rebeca e Karen passeiam juntas de barco e brindam, olhando nos olhos uma da outra.
- y) Nikos chora achando que Júlia foi embora, mas ela aparece e os dois se beijam.
- z) Na festa de 40 anos de casamento de Murat<sup>27</sup> e Katina, Safira, Taís e Mônica aparecem grávidas. Todos os pares estão constituídos, Regina da Glória está com seu filhinho.
- aa) Gilberto e Vitória ficam felizes por verem Cris entrosada.
- bb) Murat e Katina se emocionam com a família reunida.
- cc) Bia e Mateus ficam juntos em Paris.
- dd) Júlia e Nikos se casam na Grécia.

O capítulo tem várias montagens em paralelo, faz enormes elipses de tempo e apresenta soluções praticamente mágicas.

Como sempre acontece, o capítulo arranja a vida de todos os personagens conforme o desejo das forças que interagem no processo de decisão: espectadores, patrocinadores, emissora e autores. Vejamos algumas situações inverossímeis ou curiosas a olhares mais atentos:

✓ André se joga na frente de Vitória e leva o tiro a ela endereçado [a]. Por que André faria isso, se ele ama Júlia [f] e é refém de seu tutor telefônico? André nada tem a ver diretamente com Vitória. Trata-se da reabilitação de André, um vilão que se recupera, e trata-se também de deixar o caminho livre para a união de Júlia e Nikos, pois ainda há dúvidas se Júlia ama André, mesmo sendo ele um mau caráter;

✓ O desejo secreto de Bia, e que motivava suas ações ilícitas, era ser a única dona de *Belíssima*. Com a falha deste plano, atira em seu advogado, Medeiros, e na auxiliar dele, Ivete, secretária da diretoria de *Belíssima* que não parecia ter qualquer envolvimento com Bia ou com Medeiros [e]. Ambos morrem assassinados. A intenção de Bia é também pouco aceitável, pois já agia como dona: manobrava as contas da empresa, mandava recursos para fora do país, gozava de todas as regalias de proprietária e ao morrer fatalmente deixaria a empresa para sua herdeira Júlia, que já era a legal proprietária;

✓ Mateus foge de casa [b] e no final do capítulo aparece com Bia em Paris. Pode-se compreender facilmente que Mateus tenha aceitado uma proposta de Bia de espera-la na França. Depois de um período regenerado, voltara a mentir, e era plausível que optasse por uma saída não tradicional, diferente da previsível vida com estudos, trabalho e casamento. Mas é pouco aceitável que Bia tenha feito esta manobra de levá-lo com ela. Se o que falta a ela é amor, poderia ter alugado um amante em Paris sem a complexa operação de levar Mateus do Brasil para a França. O objetivo de Bia era levar sua neta e não um amante. Reiteradas vezes disse a Ornella que não era afeita a amores desta natureza ou de outra natureza qualquer que não fosse o amor pela neta Sabina. Deixar a vilã maior sem punição faz parte da cota de influência dos autores;

✓ Jamanta, no momento de seu casamento com Regina da Glória, recebe na igreja sua mulher (a primeira), com quem tem três filhos [h]. Deixa Regina da Glória desencantada e

---

<sup>27</sup> Na festa, num gesto bastante cordial da equipe, Murat liga para Pepe (Guarnieri) e lhe deseja energia e força para superar aquele momento. Trata-se, na verdade, de uma menção de solidariedade ao ator Guarnieri, que dias

desconsolada. Para um bobo, saiu-se bem mais malandro do que se podia esperar. Sendo personagem cômico, é bastante aceitável o desfecho a ele destinado pelos autores. Fosse ele um personagem de tragédia, seria um final inaceitável. Como comédia, é verossímil;

✓ Uma mulher [j], das relações passadas da família de Bia, surpreendentemente aparece na delegacia e revela que Vitória é a filha dela com Murat. Parece pouco verossímil que esta senhora de repente tenha sido encontrada, quando sempre houve gente à procura de vestígios da criança. Esta revelação estava preparada para ser feita por Pepe. No entanto, o ator Gianfrancesco Guarnieri, que já vinha doente, não pôde mais comparecer às gravações, obrigando os escritores, por motivos extradiegéticos, a manobras de emergência para fazer a revelação;

✓ É melodramática a cena em que Bia Falcão e Vitória falam sobre a filha rejeitada por Bia [m]. Em seguida Bia foge [n], numa manobra típica de filmes policiais (e pouco aceitável também). É difícil crer que Gilberto, o herói-galã de última hora, tenha sido tão inocentemente enganado e que, mesmo depois da fuga de Bia com o jatinho, ele não tenha interceptado os vôos internacionais;

✓ Pascoal e Safira, cuja relação se apresentava como proibida desde o começo da telenovela, foram também aproximados pelo interesse que criaram nos espectadores. O afastamento de Pascoal e Vitória abriu caminho para Safira. A solução do caso é, digamos, inusitada: em longa abstinência, eles vão para a cama com tal furor que caem as paredes da casa [p]. Da rua, todos os vêem nus e juntos. Resta casá-los, conforme a moralidade da comunidade e a de Murat, pai dela.

Todos os demais se arranjam como era de se esperar: Ornella paga outro namorado (um garçom de coquetel) [w]; Cemil fica com Mônica; Vitória fica com Gilberto; a filha de Gilberto, Cris, num prodígio da psicologia, se adapta rapidamente à vida em família ao morar

---

depois deste capítulo faleceria.

com Vitória [aa]; Bento e Diva vão pra cadeia [l]; Mary fica com DJúlian; Guida com Takae; Suzi, a filha de Takae, com seu namorado não japonês; Soraya com Edmilson, colega e funcionário de Cemil na fábrica; Alberto, Cyro, Érica e Giovana continuam filhas de pais que são maridos das rivais [c] e [s]; Rebeca e Karen, antes sócias, depois trapaceiras e depois ainda empregada e patroa, viajam juntas, numa sugestão de romance entre elas construída apenas no último capítulo [x]; Tosca sai da cadeia, faz as pazes com Dagmar e flerta com o pai dela.

Cemil e Júlia obviamente vão à Grécia encontrar Nikos. Cemil, para chamá-lo de pai [u], e Júlia, depois de muitas indecisões, para ficar com ele [t], [y] e [dd]. Como era de se esperar.

Assim são os últimos capítulos: dão satisfações à audiência sem cuidados com os fundamentos dramáticos, ao contrário do cinema, que desde o começo prepara o final. Não se trata de descaso com o espectador, trata-se de um estilo de narrativa que valoriza mais o percurso que a construção do resultado final. As leituras ideológicas que se faz das telenovelas considerando os últimos capítulos são em geral temerárias. Por não serem previamente definidos e dramaticamente elaborados, os últimos momentos são resultado de várias pressões e não correspondem à realidade dos personagens nem à dos vários dramas que a telenovela desenvolve.

## **Capítulo 5: Protagonistas e personagens**

*Análise de número, tipo, consistência e motivação dos personagens nas histórias escolhidas*

Os dramas encenados valorizam mais as ações que os dramas escritos. Nos textos, ingredientes da subjetividade do personagem, de seu mundo interior, podem ser utilizados, os quais, no teatro, cinema ou TV não são pertinentes ou são de difícil formulação. É compreensível que a importância das ações seja diferente em cada meio de expressão, pois a organização da narrativa é diferente na música, no romance ou no filme. Entre as especificidades de cada um está há importância que o personagem tem.

Mesmo estando juntos num grupo distinto da literatura, o cinema e a TV diferem entre si em relação aos assuntos do personagem pelas conhecidas características de desatenção do espectador e pela necessidade de entretê-lo, para o que muitos recursos são utilizados, inclusive alguns relativos aos personagens. Nos dramas encenados, o personagem vive na trama, e ela – a trama - só existe por causa dos personagens, ensina Candido (1976, p. 53). As raríssimas encenações sem personagens são experimentais e de formatos pouco acessíveis (peças de 30 segundos de Beckett, por exemplo), e talvez não possam ser chamadas de encenações, posto que não há cenas. Na maioria das vezes, as histórias são contadas, compostas e constituídas pelas ações dos personagens. Almeida Prado (1976, p. 84) chega a dizer que nada existe no teatro a não ser através do personagem. Nos filmes de ficção e nas telenovelas também.

## **5.1 Vários protagonistas**

Os dramas sempre têm um personagem principal, cuja motivação é capaz de mover a história. O protagonista é o personagem em torno do qual se organizam as ações, a partir do qual muitas delas são desencadeadas. Ele conduz a trama, sofre com os adversários, vence os duelos e restabelece a harmonia perdida. É o amante apaixonado, o justiceiro, o plebeu que recebe a mão da donzela por salvar sua comunidade dos males. O protagonista pode ser um herói, um trapalhão, uma mulher sensual, um bandido, um solitário, uma executiva. Algumas vezes é plural: um bando de malfeitores, um exército, uma dupla de policiais, um time de espíãs, um grupo de amigas solteiras etc. É em torno do protagonista que a história gravita. Para Thompson (2001, p. 27), se o objetivo do personagem mudar, a história também mudará.

Nas páginas sobre estrutura dramática, vimos que ela se desenvolve com e a partir do personagem. É a referência que conduz a trama e que cadencia o ritmo da história.

Além das funções dramáticas, o protagonista tem um papel especial nos dramas encenados: é o instrumento de identificação do espectador com a história. Graesser (2002, p. 253) e outros estudiosos explicam que a identificação da audiência com os personagens pode ocorrer por várias razões. Entre elas: o espectador pode ser similar ao personagem da tela; pode ter admiração pelo caráter dele, pela sua beleza, coragem, sensibilidade; ou pode ter passado por experiências parecidas com as que vê na tela ou palco. O protagonista e seu par são os personagens que seduzem os espectadores, que prendem os egos da platéia para continuar atenta às histórias. É o caso de Teodoro, personagem principal de *O Cangaceiro*, que conduz Olívia, sua amada, para a segurança da cidade, enquanto o chefe do bando, Coronel Galdino Ferreira, em termos dramáticos posicionado como seu opositor, vem no seu enalço. A maioria das cenas tem Teodoro. A trama gira em torno dele e de seu objetivo, e é com ele que a platéia se identifica. Sua morte no final, praticamente trocada pela vida segura

da professora Olívia, é obviamente um gesto de amor a ela. É também de amor à terra da qual nunca se desligou e talvez não quisesse se desligar. É um gesto de bravura e de heroísmo, o que não conforta a platéia, que preferiria vê-lo com sua amada num típico “felizes para sempre”. Em *O Grande Momento*, o final contempla a felicidade de Zeca e de sua jovem esposa, com uma promessa de vida de luta e solidariedade romântica, bem ao estilo da poética do diretor e do realismo que gostava de fazer.

As telenovelas, como dito anteriormente, apresentam diversas tramas que se desenvolvem paralelamente e interligadamente. É natural que cada história tenha um personagem principal, o que, no conjunto da obra, significa ter vários protagonistas, inovando o tradicional princípio das histórias apresentarem apenas um. Os protagonistas que ficam mais tempo em cena durante um certo período são aqueles cujas tramas mais agradam à audiência no momento, e aqueles cujas tramas estão em momentos decisivos. As ações são desencadeadas a partir de vários personagens, e não apenas por um deles.

Com vários personagens principais, as possibilidades de identificação e de escolha aumentam. Crescem também as chances dos diversos espectadores verem suas preferências contempladas e a de terem várias predileções numa história composta de muitas tramas interligadas.

Quando a telenovela *América* foi lançada, as revistas especializadas em fofocas e em assuntos de telenovelas tiveram uma discrepância curiosa: todas disseram que a telenovela teria vários personagens (principais) e nenhuma delas deu o mesmo número. A revista *Minha Novela* indicou 29 personagens principais, *Viva Mais* apenas 10, *Chega Mais!*, 27, e *Tititi*, 39. Mesmo considerando alguns problemas técnicos de edição dessas publicações, tais como espaço interno das revistas e a necessidade de síntese, o “release” que receberam é o mesmo, e o público para o qual falam também é o mesmo, o que minimiza eventuais diferenças

editoriais. Esta variedade considerável de números provavelmente vem da desorientação quanto ao que seja personagem principal e quanto ao que cada papel representa na história.

Por motivos promocionais, as telenovelas apontam um ou uma dupla de protagonistas, mas, no desenrolar das várias tramas, os personagens principais são alterados à medida que a audiência prefere este ou aquele. Do ponto de vista comercial, é sempre mais fácil personalizar e vender um personagem do que um grupo grande. É mais difícil lembrar de muitos personagens e, sendo muitos, dispersam os esforços de publicidade e a atenção da audiência, que devem ser concentrados em apenas um ou poucos personagens e atores.

No caso da telenovela *América*, os protagonistas não foram aqueles anunciados pela propaganda da telenovela, nem estiveram presentes nos momentos mais importantes. Tião, o fantástico boiadeiro que se comunica com o mundo espiritual, teve oportunidade de participar de cenas fortes e marcantes e foi um dos personagens principais. Mas a personagem Sol, que no projeto seria a corajosa heroína parceira do peão, fracassou: apenas penou com suas decisões estapafúrdias, sofreu de maus-tratos, conseqüentes de seus equívocos, participou das cenas pouco elaboradas e inverossímeis. Poderia ter sido excluída da telenovela não fosse sua sombra em Tião, o fato de ter sido anunciada como personagem principal e de ser protagonizada por uma atriz, Deborah Secco, considerada como uma das principais do elenco. É um par que definitivamente não deu certo, que não foi protagonista e, que além de tudo, tinha nela um personagem completamente inconsistente e sem empatia<sup>28</sup>. Além disso é um ótimo exemplo do que Pallottini (1998, p. 140) chama de má escalação de elenco. Neste caso, além disso, o personagem foi mal composto.

Mesmo sem os protagonistas anunciados, a telenovela teve excelente audiência, graças à habilidade dos escritores que souberam criar e elevar outros personagens à posição de

---

<sup>28</sup> Além de todos os problemas dramáticos da construção do personagem Sol, a atriz que a interpretava, Deborah Secco, estava tecnicamente muito aquém dos demais colegas atores, alguns deles exímios na arte da interpretação, o que aumentava o contraste e evidenciava ainda mais a fragilidade da atriz. Entre outros



protagonistas. Foram vários os focos de identificação da platéia, como Carreirinha, Flor, Lurdinha, Islene, Feitosa, Seu Gomes, Vera, Jatobá, Raíssa, Miss Jane, Jota, Consuelo, Alex e tantos outros.

É um pouco diferente o caso da organização dramática da telenovela *Belíssima*, em que todos os personagens estavam direta ou indiretamente afetados pelas ações de Bia Falcão, numa posição típica de protagonista do cinema clássico, embora fosse uma telenovela clássica, se é que assim se pode dizer. Com a suposta morte de Bia, esfacela-se esta estrutura e a telenovela adota sua forma habitual, em que vários são os personagens principais e várias tramas se desenvolvem paralelamente. Entre elas, o triângulo Cemil/Mônica/Alberto que passa a Mônica/Alberto/Rebeca, cria-se o triângulo Mateus/Ornella/Giovana, o Tais/Tadeu/Soraya, que passa a Maria João/Tadeu/Soraya, o grupo Vitória/Pascoal/Safira/Rebeca que se desfaz e se dilui em outros pares Vitória/Gilberto, Pascoal/Safira, Rebeca/Alberto, e ainda Quiqui/Diva/Bento, Tosca/Fladson/Dagmar, Júlia/Nikos/André, Érica/André/Vitória, que desaparece, Guida/Gigi/Mary Montila, Murat/Katina, Jamanta/Regina da Glória. Não há exatamente um protagonista, há vários personagens principais em cada trama e, como são várias tramas, maior ainda o número dos principais.

Os protagonistas são humanizados, têm as mesmas contradições que a audiência tem. Num bom drama, não há protagonista monotônico, que não evolua, que não tenha sentimentos ou dúvidas. Esta evolução do personagem e sua mudança são produtos do processo de chegar ao seu objetivo, de atender a sua motivação. Teodoro, em *O Cangaceiro*, começa como o segundo membro mais importante do bando depois do Coronel, mas passa a ser o principal rebelde e opositor. Descobre em si o lado amoroso ao se apaixonar pela professora a ponto de

---

exemplos similares da mesma novela, Zé Higino, um personagem secundário, ocupou muito espaço graças à competência de Francisco Cuoco em sua interpretação.

trocar sua vida pelo bem-estar dela. Teodoro abandona sua posição de destaque no bando e muda de atitude porque sua meta é levar Olívia a um lugar seguro onde possa viver bem e, talvez, junto com ele. Nada mais passional e romântico.

O protagonista tem história pessoal, é escrito e preparado com profundidade. Teodoro, numa das cenas de sua fuga, revela sua história a Olívia e reforça traços de sua psicologia, antes latentes em suas ações e que ajudam a justificar sua trajetória e o desfecho do filme. Zeca, em *O Grande Momento*, também evolui. De rapaz tímido e resignado, que rouba a poupança da família e explode vez por outra, passa a um seguro homem que enfrenta seus problemas, que pára de esconder suas limitações e revela sua situação econômica para sua mulher. O filme mostra um belo rito de passagem na sociedade urbana e operária da época.

Para contrastar com os personagens principais, os personagens secundários são menos elaborados, têm menos nuances, em geral esgotam seu caráter em algumas poucas ações e, principalmente, não evoluem. Desde o começo até a cena final são praticamente iguais. Galdino (*O Cangaceiro*), quase não muda, fica o filme inteiro mostrando sua crueldade e liderança, não sente, não se emociona. O pai e a mãe de Zeca (*O Grande Momento*), por exemplo, tampouco mudam, são amorosos e sólidos em suas posições. Vitório também é o mesmo sempre.

Nas telenovelas, no entanto, a sutileza dos personagens tende a ser massacrada pela superexposição, pela necessidade de falar sempre as mesmas e todas as coisas, pela obrigação de não deixar nada subentendido, de revelar-se sempre e de mostrar sempre seu caráter tipificado, exatamente como Brooks (1995, p. 4) explica sobre o melodrama. O número de capítulos, ou, se preferirmos, o número total de horas que uma telenovela leva para contar a história, mesmo com várias linhas dramáticas, impõe um tipo redundante de elaboração dos personagens. Em cerca de 134 horas de uma telenovela de 203 capítulos, não há criatividade que contemple tantos diálogos sensíveis ou inusitados. É natural que haja redundâncias. Tião,

por exemplo, vive falando com o fantasma do pai (que não responde, embora seja visto pela câmera) e repetindo seus desejos de fazer uma casa nas terras da família. Muitos capítulos depois, o fantasma do pai diminui suas aparições e é substituído pelo boi Bandido, um animal transcendental que responde às perguntas de Tião. Entre o fantasma do pai e o boi, temos seres sobrenaturais cerca de três vezes por semana<sup>29</sup>. Como comparação, o espectro do pai de Hamlet (*Hamlet* peça teatral de Shakespeare, escrita em 1600-1601) aparece na cena 1, primeiro ato, para os soldados e na cena 5 também do primeiro ato para falar com seu filho. Depois disso, jamais retorna. No caso de Tião, a extenuante repetição ajuda os espectadores que passam a seguir a telenovela após seu começo, ou que, como ocorre com frequência, perdem capítulos. Tião, que parece sempre monologar mesmo falando com outras pessoas, repete o mesmo texto que perdura por quase os 203 capítulos, mesmice que se torna uma de suas características marcantes. Como seria, por exemplo, o infortúnio de Hamlet se Shakespeare tivesse que mantê-lo por mais de 130 horas? Ou a agonia de King Lear, se durasse 200 capítulos? A genialidade desse grande autor é indiscutível, e seus personagens estão entre os mais dramáticos, complexos e bem estruturados da história do drama mundial, mas... se estivessem numa telenovela? Seriam eles melodramáticos em vez de exemplarmente dramáticos? A repetição de eventuais sutilezas (que não é o caso de Tião, deixe-se claro) ou de traços psicológicos de profundidade fica banalizada, tende a reduzir a complexidade do personagem e a torná-lo melodramático porque redundam por meses. Pallottini (1998, p. 66) reforça que o público espectador prefere personagens redundantes e menos complexos.

Além desta dificuldade inerente ao meio e às telenovelas, há personagens que pouco ou nada evoluem, e dão a sensação de que falam exatamente a mesma coisa do primeiro ao último capítulo. Em *América*, por exemplo, Tião, um dos personagens principais, fala sempre a mesma coisa, tem a mesma obsessão pelo sonho do pai, e, personagem de pouca elaboração,

---

<sup>29</sup> Do capítulo 3 ao 11, há aparições ou sentimentos sobrenaturais seis vezes. Não é tão intenso assim o ritmo destes eventos no resto da novela, mas, em média, ocorre em cerca de metade dos capítulos.

pouco fala e nada muda. É o mesmo desde o início. Sendo, como já dito, um dos protagonistas, pode-se entender que este traço é um defeito de formação do personagem. Mas há outros, que não são tão principais, que também são monótonos, como May, Irene, as afilhadas de Neuta (as “breteiras”), entre muitos outros. *Belíssima* também tem sua cota: Safira, um dos personagens principais, fala e age o tempo todo da mesma maneira, Mary Montila, Bento, Diva, Gilberto, Ornella, DJúlian idem.

Estes traços repetitivos e simplificados remetem a estereótipos, tipos que são caricaturais e que se dão a conhecer e a entender rapidamente por traços simples, marcantes e sintéticos. Vilches (1993, p. 96) comenta o caráter reducionista do estereótipo, ao qual se pode acrescentar e contrapor a facilidade para comunicar e, por parte do espectador, de entender, classificar e arquivar/memorizar quem é o personagem, o que faz e o que pretende.

Os autores criam os personagens de maneira pessoal e variada. Field (19985, p. 23) orienta que antes de começar a escrever uma história, o roteirista deve saber exatamente como são os personagens. Mas são freqüentes os casos em que os personagens, uma vez criados e delineados, escrevem-se a si mesmos, quase à revelia do autor/criador. Embora pareça racionalmente um disparate, estando o personagem criado, ele se torna um ser virtual com coerência e lógica particulares, que podem conduzir suas ações conforme sua psicologia interior. Curiosamente, os experimentos em inteligência artificial com jogos eletrônicos, que são programados por seres humanos, criam personagens que aprendem com suas experiências e que, posteriormente, são capazes de atos não programados inicialmente. Embora os escritores nem sempre controlem a psicologia e as ações de seus personagens, eles decidem quais serão os principais e os secundários.

O conceito de protagonista em alguns filmes contemporâneos parece estar alterado em relação à sua configuração no cinema clássico. Quem é o protagonista de *Carandiru*? Quem é

o protagonista de *Cidade de Deus*? Por acaso, ambos têm como narrador um personagem discreto, que observa os fatos e os relata conforme seu ponto de vista. Mas isso não os qualifica como personagens principais. Em *Carandiru*, o caso é mais grave, pois não há um protagonista, ou grupo de protagonistas explícitos. Talvez o próprio presídio chamado Carandiru, espaço arquitetônico, seja o personagem principal, mas a um presídio faltam objetivos, ações e outras coisas apropriadas aos personagens centrais de uma história. Pode-se pensar no baixinho Sem Chance, que de preso comum passa a influente ajudante do doutor e casa-se com um travesti um metro mais alto; Seu Nego, que conduz a trama nos momentos decisivos; Zico, que começa saudável e chafurda nas drogas até ser assassinado; Majestade, que consegue fazer suas duas mulheres convierem bem.

Em *Cidade de Deus* há vários personagens fortes, candidatos a protagonistas: Zé Pequeno, Bené, Galinha e o próprio Busca-Pé (o narrador que se torna personagem com o desenvolvimento do filme). Zé Pequeno, Dadinho quando pequeno, anunciado desde o começo como o mais cruel garoto, deveria ser o protagonista. Mas ele se mantém cruel e sanguinário, imutável até o fim. Zé Pequeno é o personagem que mais aparece, mas ele praticamente não muda, e protagonistas evoluem, se modificam. Bené tem grande ascendência sobre a história, muda seu próprio comportamento e o dos demais à sua volta, é capaz de permear todos os guetos da favela. Por isso, chamá-lo de protagonista faz sentido. Galinha, que aparece no meio do filme (coisa de telenovela), aliando-se a Cenoura, consegue alterar a (des)ordem vigente. Mudar a ordem vigente é característica típica do herói protagonista. Busca-Pé, um rapaz que recusa a violência, consegue sobreviver ao caos e à agressividade do lugar, ganha a profissão dos seus sonhos e a cama de uma jornalista para sua primeira relação sexual. Sobreviver aos perigos também é traço de protagonismo, assim como receber dádivas e prêmios.

Não é tão relevante saber exatamente qual ou quais são os protagonistas, porque o filme não precisa destacar um como o personagem principal. A história é clara, convincente e hipnotizante. A familiaridade da audiência com as telenovelas facilita o entendimento de histórias com vários protagonistas. A compreensão do espectador, definitivamente, assimila bem várias tramas ao mesmo tempo, e com elas seus vários personagens principais.

Além dos principais, outros personagens são previstos e necessários. Não há conflitos sem que haja parte oposta com interesse diferente. Além de oponentes, um drama precisa de várias relações, como cúmplices, mensageiros, sábios, feiticeiros, seres superiores, fantasmas, motoristas, médicos, aliados, empregados, sócios, comparsas, entre uma infinidade de alternativas. Gravitam ao redor dos protagonistas.

A hierarquia dos personagens se define pela direção das ações dos protagonistas e não pela proximidade física ou grau de parentesco. Há também a importância operacional na história e, como é sabido, há o tempo que ocupam a tela. No critério de direção das ações realizadas pelo protagonista, o oponente é um personagem central, pois, se é verdade que está mais afastado dos desejos do protagonista, é a ele que se dirigem suas ações, e vem dele as ações que chegam ao protagonista. A intensidade destas ações em geral é maior do que aquelas entre aliados. O efeito delas também é mais dramático que as entre cúmplices, embora os parceiros estejam fisicamente mais próximos do protagonista que seus opositores.

Mais uma característica das telenovelas: é típico aceitarem personagens no meio da trama e sumir com outros personagens repentinamente. Ressuscitar alguns também. Fred, em *Belíssima*, aparece no meio da trama (aparece pela primeira vez no capítulo 41, pela segunda vez no 82, depois no 85, 87 e segue com aparições esporádicas) e se torna personagem importante. Ivete também assume papel importante num certo período, e depois se apaga até a revelação no capítulo final. Como parte da trama e não do estilo narrativo das telenovelas, Bia morre (capítulo 64) e reaparece (capítulo 163). O delegado Gilberto surge perto do fim

(capítulo 177), como já dito. Em *América*, o menino Rique nem sequer aparece entre os capítulos 53 e 104, cerca de um quarto da telenovela. Depois, ele protagoniza momentos de suspense e tensão, quando um pedófilo se aproxima dele e o leva para sua casa (115). Gil, que começa como um personagem forte, quase se casou com Tião, casa-se de verdade com um milionário chamado Santiago (capítulo 71), separa-se (75) e fica sem função na telenovela até seu final. Ed, que fica com a suposta protagonista Sol, só aparece no capítulo 20 e segue com aparições esparsas. Dalva, mãe de Farinha, só no 100, e desaparece no 191. Simone, que termina a telenovela com Tião, aparece no capítulo 8, e mantém poucas e discretas entradas até sua aproximação com Tião (41). E ainda temos tardias aparições do advogado Perkins e do segundo marido de Mazé, o fazendeiro Adalberto.

Muitas vezes é difícil dizer se um personagem é secundário ou protagonista, principalmente numa história com tantos personagens e protagonistas como as telenovelas ou as tramas múltiplas usadas pelo cinema contemporâneo. O próprio conceito de protagonista é reformado a partir das telenovelas, e com ele a motivação e a unidade de ação dramática. Há uma ampliação do número de personagens principais e de motivações, que quase nunca estão coordenados ou associados. Há uma rede de protagonistas numa rede de tramas, numa rede de conflitos e objetivos pessoais dos personagens.

## **5.2 Uma palavra sobre motivação**

A passagem do cinema primeiro para o cinema clássico permitiu a construção de um personagem com psicologia mais desenvolvida e complexa. A divulgação dos estudos de Freud e de suas idéias permitiu também alimentar a vida oculta dos personagens. Havia base científica para maior elaboração da vida interior (e exterior) dos personagens. Com mais profundidade nas motivações, a cadeia causal da narrativa passa a se articular melhor. O personagem fica redondo, complexo, com nuances, vida psicológica intensa, desejos, sofrimentos. Ele tem motivações claras e recorrentes. A vida interior do protagonista é revelada pela suas ações, pelo seu olhar, sua face, seus gestos. Um personagem não deveria ser mecânico em seus atos, nem automático em suas decisões, posto que teria sólidas fundamentações psicológicas. Propp (1984, p. 68) entende que motivação pode ser tanto a razão como o objetivo do personagem. Bordwell (1985, p. 19), preocupado com a unidade do filme, diz que a motivação é o processo em que a narrativa oferece justificativas para a história que se conta, a qual se apóia no objetivo do personagem principal. As motivações vão desde psicológicas (do personagem) até as artísticas que exploram o potencial de um ator, que, por exemplo, é um grande cantor, ou um sensual ator ou atriz, com muitos dotes estéticos e nem sempre técnicos. A motivação faz parte do personagem, está na gênese de suas ações. Espera-se que um personagem mude com o resultado de seus atos, de sua motivação, e não que sua motivação seja alterada.

No começo dos filmes existem cenas cujo objetivo é apenas explicar quem é o protagonista, mostrá-lo para a platéia, que, com este conhecimento, pode adentrar sua psicologia pessoal e passar a avaliar suas ações. Tal é, por exemplo, a função dramática do



massacre no motel, no começo de *Cidade de Deus*: Dadinho, um garoto de cerca de 6 anos, que mais tarde se autodenominará Zé Pequeno, recebe uma arma para montar guarda do lado de fora do Motel, enquanto os mais velhos entram para fazer um assalto. Ele fica explicitamente aborrecido por não participar diretamente do assalto. Dadinho, cansado da monotonia de sua função, dá o alarme (falso) de que a polícia chega. Seus colegas saem do motel, procuram-no, não o encontram e fogem rapidamente. O garoto então entra no estabelecimento e, sem compaixão alguma, assassina a todos friamente, com doentia gargalhada. É este o personagem.

Estando definidos os objetivos e principais traços do protagonista, o espectador pode conferir sua coerência e acompanhar ao longo do filme suas eventuais alterações. O protagonista bem desenvolvido sofre mudanças internas justificadas até que a história se resolva. Quando o filme acaba, ele não é mais como no início. É o mesmo, mas mudado.

Numa telenovela com tantos personagens principais é difícil construí-los para que apresentem os traços normalmente usados pelos do cinema clássico. O caráter melodramático que caracteriza as telenovelas contribui para personagens mais rasos e simples. Entre tantos protagonistas, alguns chegam a revelar caráter diferente daquele mostrado inicialmente, muitas vezes até mesmo contraditório, como explica Hamburger (2005, p. 145). Do ponto de vista do público, não parece haver qualquer inconveniente, pois os índices de audiência não se alteram por este motivo. Essas eventuais mudanças dos personagens atendem à necessidade do conjunto da telenovela, que precisa de personagens com outra posição ética ou comportamental. Muda-se o caráter anterior do personagem sem causar estranhamento, pois é feito de maneira gradual, e, com a longa duração da telenovela, o espectador pouco se lembra de como ele era meses atrás.

Mais uma vez Aristóteles ensina que um fato falso, seguido de um real, sendo este segundo de fato verossímil, “empresta” sua veracidade ao primeiro. E uma mentira repetida

reiteradas vezes acaba virando verdade. Esta é a chave para as mudanças dos personagens nas telenovelas, mesmo as mais inverossímeis, que o espectador não percebe ou nem recebe bem. A extensão da telenovela também ajuda o público a esquecer os fundamentos dos personagens expostos no início, o que facilita eventuais mudanças de caráter injustificadas e que seriam inadmissíveis num filme, por exemplo. Entre tantos outros, é o caso de Glauco, Geninho, Ellis, Neto em *América*, e de André, Vitória, Alberto, Bia Falcão, Érica, Gigi, Mateus, Rebeca em *Belíssima*. Têm eles percurso de caráter e motivação pouco convincente. Se apenas suas cenas pudessem ser selecionadas (sem todas as outras e sem os comerciais), provavelmente não sobreviveriam como seres dramáticos.

O objetivo dos personagens, como já mencionado, é o guia que orienta seus atos. Assim, é essencial revelar qual é este objetivo para poder mostrar coerência em suas ações.

Em *América*, o par supostamente principal tem comportamento bem diferente. Tião é um homem do campo, apegado às suas terras, simples, sólido em suas convicções e limitado em sua visão de mundo. A literatura e o cinema brasileiros apresentam muitos personagens deste tipo. Todos têm raízes fortes no imaginário nordestino e brasileiro, embora possam estar em todo o país. Glauber Rocha os mostrou, Nelson Pereira dos Santos também, Graciliano Ramos, Jorge Amado, João Cabral de Melo Neto, apenas para citar alguns dos nomes incontestáveis. Lima Barreto, em *O Cangaceiro*, apresenta Teodoro como um destes homens de firmes propósitos, capaz de morrer por seus ideais. Tião se filia a esta linhagem de personagens brasileiros de fortes raízes, simplicidade de caráter, grandeza de comportamento e, porque não dizer, pouca inteligência e enorme teimosia. Como características pessoais, ele tem dons sobrenaturais, fala com seres extraterrestres (o fantasma do pai, o boi, o médium) e, jovem machista do interior, fraqueja ao ser seduzido pela sensualíssima Creusa, sempre travestida de beata. Com tanta força no imaginário nacional, seria difícil ser recusado como

um dos protagonistas, mesmo se suas cenas fossem mal trabalhadas (o que nem sempre ocorre).

Sol, por outro lado, não tem a mesma raiz histórica e dramática, e precisa bastar-se como personagem, sem precedentes claros na nossa dramaturgia. E daí decorrem mais problemas ainda. Ela muda de objetivo várias vezes, tateando alguma razão para viver e existir. Começa obcecada por um sonho infantil de fazer a vida na América, representado por um souvenir barato. Sol o carrega explicitamente como um amuleto inseparável a todos os lugares por onde anda. Na obra-prima de Orson Welles, o antológico filme *Cidadão Kane*, 1941, um jornalista passa o filme inteiro procurando o significado de “Rosebud”, última palavra proferida pelo protagonista Charles Foster Kane antes de morrer. É o nome de seu brinquedo preferido quando criança, do qual foi separado contra sua vontade. Ao contrário do souvenir de Sol, e objeto do magnata Kane aparece apenas vez nas mãos da criança no começo do filme e depois outra vez no final, quando se pôde ler a palavra escrita no brinquedo que queima.

Para dar sobrevida ao inverossímil personagem, a direção da telenovela resolve alterar a motivação de Sol. Além de extremamente pueril e inaceitável para uma mulher adulta ficar agarrada a um souvenir como aquele, não faz sentido abandonar um grande amor (Tião) por um sonho abstrato. Os dramas mostram grandes renúncias em nome do amor. Cansados da constrangedora situação do personagem, os autores da telenovela arranjaram uma doença de coração em Mariano, pai de Sol, para justificar uma mudança na motivação dela, que, repentinamente larga seu inseparável souvenir e passa a dizer que precisa arranjar dinheiro para o tratamento dele. Pelo menos é um motivo mais concreto e convincente. Poucos capítulos depois, Mariano é operado, convalesce, fica curado e, sem poder guiar seu táxi, monta outro negócio com o recém-desempregado Feitosa, para cuidarem de animais domésticos. Sol já está em Miami, com muitos empregos ganhando não muitos dólares. Com a nova solução

para Mariano, a ajuda financeira que Sol proporciona não é mais necessária. Sem razão para estar levando vida humilhante e de martírio em Miami, Sol fica grávida de Ed, num romance também pouco convincente (ele se apaixona por uma mulher que sai de uma caixa de papelão). Ela então, para fugir de Alex (o bandido que atravessa ilegalmente pessoas pela fronteira), passa a fugir de May, uma americana emancipada e obcecada pelo insosso ex-noivo Ed. Tudo para tentar dar algum sentido ou motivação para Sol. É relevante observar a frequência com que ela aparece na telenovela: nos 50 primeiros capítulos, ela aparece em todos, com uma média aproximada de 5 cenas por capítulo, pico de 14 vezes (capítulo 2), 13 vezes (capítulos 3, 5, 28). Com o andamento, ela diminui sua frequência de aparições, chegando a não aparecer (capítulo 142), a aparecer apenas uma vez (capítulos 80,109, 120, 132, 137,139, 197, 199, 200,202, 203) e apenas duas vezes em 16 capítulos. Nos últimos 10 capítulos, Sol apareceu em média 3 vezes por capítulo, e especificamente no último, só 2 vezes. É uma queda acentuada para uma protagonista que, mesmo com tantos esforços e tantas mudanças para salvá-la, ficou sem a importância que seu personagem deveria ter na telenovela.

Outra mudança radical foi a do ambicioso Glauco, um mau-caráter explícito. Ele corrompe Geninho, abusa de sua ingenuidade de homem do campo, paga-o para enganar sua própria mãe e fazer com que ela assine a transferência das terras dela e de sua família para Glauco e Laerte. Glauco também mantém uma relação extraconjugal com Nina, a quem engana e para quem sempre promete casar-se depois que se separar de Haydée. Com o passar da telenovela, ele se transforma num homem romântico e de bom caráter depois de se apaixonar por Lurdinha, amiga de sua filha. Quando começa seu romance com Lurdinha (capítulo 114), 43 capítulos depois da corrupção de Geninho (capítulo 71), o espectador não lembra mais do caráter de Glauco e passa a torcer pelo seu sucesso com a jovem. No lugar do empresário sem escrúpulos, surge um quase adolescente apaixonado que, num melodramático

romance, enfrenta oposição de todos os lados: de Vera, mãe dela, de Haydée, a esposa trocada pela garota, e de Nina, a amante que por oito anos esperou pela separação de Glauco. Até sua filha, Raíssa, inconformada com o romance de sua amiga com seu pai, fica contra ele. Mas a audiência aceitou e torceu para que o casal ficasse junto. No caso de Glauco, o que começou como um malicioso jogo da jovem para seduzir o homem maduro (já mostrado pelo antológico filme de Stanley Kubrick chamado *Lolita*, de 1962) transformou-se, com o sucesso de *Lurdinha*, num dos romances principais da telenovela. Os autores então ajeitaram o caráter de Glauco, que até pagou impostos sonegados por anos. Não se pode comparar a mudança de Glauco com a firmeza de Teodoro (*O Cangaceiro*), ou com a obsessão de Zé Pequeno (*Cidade de Deus*). Nem com as mudanças pelas quais passaram o casal Katina e Murat (*Belíssima*), que alternam o comando da relação à medida que informações do passado emergem e são rapidamente digeridas. A mais provável razão da mudança de Glauco é o sucesso de *Lurdinha*, sensual e sedutora, que encantou o público e forçou os autores a impulsionarem seu namorado a virtudes fora do escopo inicial do personagem. Mas, como deixar uma protagonista apaixonada sem seu par? A solução foi mudar Glauco. As mudanças nos personagens de telenovela são encobertas pela longa duração da história, que ajuda o espectador a esquecer o que foi mostrado meses ou semanas atrás. É exatamente este o caso.

Helinho é outro que se transforma, este sem qualquer motivo ou explicação. Surge como um ingênuo advogado desempregado que mora de favor na casa de Alex, a quem mal conhece, passa a um ridículo namorado de Vera e chega a ser um sério e respeitável profissional, que gosta de sambar e que termina com Mari, redimindo-a da cumplicidade com Alex.

A mudança de Geninho (*América*) se parece, na falta de consistência e verossimilhança, com a de Glauco. Geninho, filho bem formado, queria ir para a cidade grande ser alguém na vida. Ignorava o sonho do pai de fazer uma casa e o apego do irmão à

terra. Vende sua parte da propriedade para Glauco e Laerte e fica refém deles. Corrompe-se para convencer sua mãe analfabeta a assinar a venda das terras para os empresários. Na cidade grande perde o dinheiro no jogo e volta a trabalhar com Laerte em Boiadeiros. Vai virando-se contra Laerte e Glauco e se arrepende de ter ajudado a desalojar mãe, irmão e avô de suas terras.

A mudança de Galinha (*Cidade de Deus*) parece ser justificada e bem fundamentada. Galinha, campeão de caratê e exímio atirador treinado pelo exército, trabalha como cobrador de ônibus, e prefere ficar longe da violência da favela. Mas Zé Pequeno estupra sua mulher na sua frente, humilha-o, e depois assassina parte de sua família, incluindo seu pai. Quem não mudaria com estes acontecimentos? O que mais grave do que isso pode ocorrer a uma pessoa? Nada mais resta a Galinha a não ser entrar para as fileiras de Cenoura, um pequeno traficante que é ameaçado por Zé Pequeno e que é forçado (pelo próprio Zé Pequeno) a ser seu opositor. Galinha começa na bandidagem com a intenção de não matar nem cometer violências, mas acidentes de trabalho rapidamente o levam a entender que matar é melhor que morrer. De um pacato cobrador a principal opositor do temível Zé Pequeno, Galinha sofre uma mudança radical, motivada pelo grau de violência e humilhação de que foi vítima.

*Belíssima* também apresenta personagens com motivações que se alteram. A própria aparente protagonista tem seus objetivos pouco claros. Bia manipulava todos, tinha objetivo de exercer o poder, de subjugar Júlia e todos os demais à sua volta. Tem um caráter doentio e malvado. Queria tomar as ações da Belíssima e ser a única dona. No começo da novela, seu objetivo era separar Vitória de Pedro. Por que queria afastar Vitória de Pedro? Pedro teria ações da empresa, não Vitória. Vamos supor então que Bia soubesse que Vitória é a própria filha que deu a um orfanato e de quem jamais teve notícias. Tê-la com Pedro na Grécia parece bastante razoável, se o que ela quer é afastar-se deles e ficar com a empresa. Mas manda

matar Vitória e, por engano, matam Pedro. Como mentora da entrada de André na vida da neta Júlia, manda-o drogá-la e manobra para deixá-la juridicamente nas mãos dele. Neste momento, não completa o golpe e, em vez de assumir a empresa, “morre”. Qual o sentido desta farsa? Não há evidências de qual teria sido este motivo dramático. Sabe-se que a atriz não queria trabalhar na novela inteira, e que havia uma combinação entre ela e o autor para que fosse afastada alguns capítulos depois do início da telenovela. Quando “morre”, continua a comandar as ações e a praticar suas crueldades usando o clone de vilão, André. Ele se expunha, ela conseguia seus objetivos.

Com Ornella, sempre afetuosamente, zombava do interesse da amiga por garotos, e dizia e agia como quem jamais aprovasse tal iniciativa. No último capítulo, lá estava Bia, apaixonada e romântica em Paris, falando de amor com Mateus, pago para ser acompanhante. Não faz qualquer sentido com o histórico do personagem. A própria atriz, Fernanda Montenegro, visivelmente estava pouco à vontade na posição de idosa apaixonada que, como todos os ricos em telenovelas, passa o dia tomando champanhe.

A paixão de Bia pela bisneta Sabina é bastante aceitável: a criança seria sua herdeira, realizaria os sonhos que sua neta Júlia não conseguiu, lhe dá amor sem esperar nada em troca, um comportamento que não entraria na cabeça de um personagem como o de Bia se não viesse de uma criança com laços próximos. Compreende-se, portanto, que doentamente Bia queira ficar com Sabina, e que fizesse operações pouco lícitas para tê-la por perto. Manobra com maestria para atrair a menina, tornar-se sua tutora e, num certo sentido, modelo de vida e de comportamento.

O objetivo de ter Sabina é incompatível com o objetivo de ser dona de Belíssima, mas talvez seja compatível com o ódio que nutria por Júlia e por Vitória. Bia revela ter dois objetivos, o que não é prática comum nos dramas.

André também muda de caráter e chega ao seu oposto depois de muitos capítulos. Começa como um bom rapaz e conquista Júlia. Isto é parte de um plano maquiavélico, segundo o qual ele se submete a um papel de comandado obediente. As causas desta obediência são pouco plausíveis: sua vida era monótona, nunca era bem-sucedido em seus trabalhos etc. mas não é suficiente para explicar tanta submissão a seu tutor e tanta crueldade praticada contra sua própria vontade. De frio e calculista, passa a apaixonado por sua vítima, sem contudo deixar de praticar suas maldades. Abusa das ilicitudes ao drogar o irmão de Vitória, por exemplo, de quem queria as ações da empresa. Vai virando uma pobre vítima do tutor telefônico e chega a se colocar na posição do herói que faz as maldades para proteger Vitória, Júlia e os demais. Não se pode comparar suas mudanças gratuitas com as de Busca-pé (*Cidade de Deus*) ou de Zico (*Carandiru*).

Vitória também tem trajetória pouco aceitável aos olhos do cinema, mas bem adequada às telenovelas. Sua história: foi menina de rua, vítima de estupro, viveu várias decepções na Grécia e no Brasil foi presa, esfaqueada no cárcere, foi traída, sua filha foi iludida e enganada pela bisavó, foi obrigada a agir contra sua vontade, sofreu ameaças de morte e atentados. Apaixonou-se por Pedro, depois por Pascoal, a quem disse que não suportava ficar sozinha, rompeu com ele por causa do cheiro de outra mulher na sua cama, apaixonou-se por André, a quem odiava. De repente aparece o delegado Gilberto e ela se torna dócil e doce. O justificado ódio que nutria contra a sociedade rapidamente desaparece. Com o esquecimento de sua história pela audiência, ela – audiência – pode viver com Vitória apenas seu presente, que, neste caso, é o de mulher indefesa e apaixonada. Par ideal para um delegado solitário.

Rebeca também altera seus objetivos com o andamento da história. Dona da agência Razzle Dazzle, é uma executiva que só pensa em trabalhar. Seria traída pela sócia Karen, descobre e despede a opositora. Depois aceita a traidora como funcionária. Associa-se a outra



agência italiana. Namora vários homens, entre eles, Pascoal. Depois fica amante de Alberto, chega a exigir que ele se separe de Mônica, tem a tradicional fala “ou ela ou eu”. Muda de idéia depois e quer continuar a ser apenas amante, sem os ônus da esposa. Cansa-se de Alberto e acaba junto com Karen. É uma trajetória, no mínimo, curiosa.

Érica é outro fenômeno de volatilidade. Modelo competente, volta de Londres. É capaz de fazer tudo pela sua carreira e quer subir a qualquer custo. Seduz o marido da mãe (André), acha que fica grávida dele. Ao mesmo tempo insinua-se para Lourenço, produtor e olheiro da agência, real pai de sua criança, que, ainda em seu ventre, morre num acidente de carro dirigido por ela. Regozija-se e participa da expulsão de sua mãe da empresa e da sua própria casa. Pensa em se matar ao ser rejeitada por André. Entra numa disputa ridícula com Giovana por espaço profissional. Casa-se com Alberto, um homem mais velho e vai cuidar do filho dele. Tampouco aqui se pode entender as mudanças.

Nem todos os personagens têm suas motivações mudadas pelos autores, mas é freqüente que isso aconteça. Protegidos pela longa duração das telenovelas, pelas repetições que validam as mudanças contraditórias e pelo interesse do espectador principalmente pela avalanche de fatos, a consistência das motivações é menos importante.

A motivação dos personagens, especialmente dos protagonistas claros e bem definidos, é peça-chave no cinema clássico. São personagens bem compostos, alguns com fundamentos freudianos, cujas razões interiores e externas justificam suas ações e a movimentação do drama. Nas telenovelas, que apresentam personagens mais rasos e estereotipados, a motivação é mais fugaz, chega até a ser oposta à motivação anterior do mesmo personagem e pode variar por razões extradramáticas. O cinema contemporâneo trabalha com mais personagens, propõe um conjunto de protagonistas, mas não permite que as motivações sejam variadas e modificadas durante a trama. Mantém o mesmo padrão

dramático do cinema clássico para os objetivos do personagem e de suas ações. As telenovelas romperam este paradigma e seguiram por outro caminho. Com os aplausos da audiência.

## **Capítulo 6: Tempo e espaço**

*Análise das alterações na construção do tempo e do espaço pelas histórias escolhidas*

Com a evolução da linguagem cinematográfica houve um aprimoramento cuidadoso das construções do espaço diegético e do tempo que as tramas levam para começar, se desenvolver e terminar. Estas construções são convencionais, compõem um sistema de combinações prévias, tácitas, aceitas, e dão a segurança das verdades plausíveis e prováveis. Por isso, podem induzir a equívocos, posto que uma situação incompatível ou irreal que siga estas convenções poderá parecer compatível e verdadeira. A convenção, a maneira de dizer (decupagem mais montagem), a organização do discurso tornam a representação mais importante e mais parecida com a realidade do que o conteúdo do que é dito. Obedecer à convenção de espaço e tempo alcança resultado mais verossímil do que uma situação concreta e genuína, expressada de modo não convencional.

O grande físico Einstein associou tempo a espaço de modo que tempo-espaço tornou-se um termo único. Na física relativista, essa associação ocorre a velocidades próximas daquela da luz. Neste trabalho, não há diretamente esta associação, pois as histórias transcorrem e são contadas em tempos terrestres, humanos e não na escala astronômica, com a qual trabalhou o renomado físico na passagem do século XIX para o XX. Da enunciação da Teoria da Relatividade até hoje transcorreram cerca de cem anos, de modo que suas idéias, no primeiro momento complicadas e pouco compreendidas, se tornaram bordões repetidos e aplicados com frequência. É possível que, com o uso e melhor compreensão da teoria de Einstein, essa conceituação tenha já sido assimilada, que o espaço-tempo seja hoje uma categoria menos estranha ao senso comum, e, vulgarizada, freqüentemente é usada sem critério.

O pensamento, o sentimento e a percepção talvez tenham velocidade comparável à da luz, de modo a introduzir outra variável na compreensão e na análise das histórias. A velocidade com que somos incluídos nas realidades diegéticas talvez seja comparável à da luz.

As narrativas que obedecem a ordens não “tempo-lógicas”, ou não “crono-lógicas” são entendidas pelo espectador em velocidade ignorada e são remontadas mentalmente na ordem lógica do tempo, também em velocidade não mensurada ainda.

Apesar da fascinante aproximação do espaço-tempo com nossa compreensão natural, no âmbito deste estudo o espaço é o espaço material, palpável, sensível. O tempo é o tempo da velocidade humana, da Terra, medido pelos relógios preparados para contar a duração do giro da Terra em torno de seu próprio eixo.

A associação espaço-tempo fica talvez no contexto da remoção do espectador a outros universos imaginários e possíveis. Será assunto para outro estudo que, de certa forma, continuaria e aprofundaria minha dissertação de mestrado, escrita décadas atrás.

É pertinente mencionar que as convenções autoritárias e ideológicas do modelo clássico foram assimiladas pela televisão. Na TV, no entanto, sua autoridade é relativa, porque o espectador, num piscar de olhos, pode se rebelar e “desobedecer a autoridade” do emissor simplesmente zapeando, alternativa impossível no cinema. Há autoridade na montagem da narrativa na TV, mas não há submissão na recepção da história.

## **6.1 Espaço da cena**

Organizar o espaço de uma cena é fundamental para localizar o espectador na ação em qualquer e todos os momentos, para permitir a ele conhecer e situar-se no ambiente e, muitas vezes, para saber sobre o estado de espírito do personagem.

Antes do cinema clássico o espaço era teatral, visto apenas de um único ângulo, o da câmera fixa. A câmera se colocava no ponto de vista da platéia em relação ao palco, na chamada quarta parede do cenário. A partir daí os espectadores do teatro e daquele cinema primeiro assistiam ao drama. Trata-se de um espaço bidimensional. Mesmo o espaço teatral, num palco composto por cadeiras reais, em que se pode sentar, mesas reais, sobre as quais se pode colocar uma xícara de chá, é visto apenas por um ângulo pelo espectador na platéia. Este, sentado, não pode saber o que há atrás do sofá, ou se o ator que tem suas mãos atrás de si porta um ramo de flores ou uma arma. Embora seja um espaço criado com objetos, pessoas, arquitetura reais, ele, em relação ao espectador, funciona como uma perspectiva renascentista, é bidimensional, assim como é o espaço registrado pela câmera fixa do cinema primeiro.

Com a decupagem clássica, passa a existir um espaço mais elaborado pela câmera e montagem, que pode ser observado de vários ângulos, em detalhes, sem perder a compreensão do todo. Este espaço ganha tridimensionalidade quase física, pode-se ver quem está escondido atrás do sofá, pode-se ver que o ator tem um livro nas mãos escondidas atrás de seu corpo, coisa que a perspectiva e a câmera estática não permitem. Este espaço construído pelo cinema clássico tem três dimensões para o espectador sentado na platéia. A construção elaborada pela decupagem/montagem dá a profundidade, o volume e a circulação entre eles, espacialidade que nenhum outro drama encenado permitia.

A idéia estratégica da quarta parede não se desfaz, mas, com muito mais liberdade de posicionamento que a estática platéia teatral, como comenta Xavier (1977, p. 20), na

decupagem clássica a câmera muda de posições e permite ao espectador participação maior no drama, enxergando ações e personagens de vários pontos de vista. O espaço, que era platônico, observado de um ponto afastado e fixo, passa a ser construído, elaborado, adaptável a vários olhares e ao movimento do observador dentro do espaço, semelhante ao espaço com que o espectador convive na vida real. Pensando bem, ou, olhando bem, é um espaço melhor que o real, porque, além de tridimensional, faculta maior variedade de olhares do que uma pessoa tem na vida cotidiana.

A platéia assiste a todos os detalhes da cena pelo ângulo mais favorável, a partir do qual tudo fica absolutamente claro. A decupagem procura encontrar as posições privilegiadas para que o espectador possa participar das cenas. Os pontos de vista dos personagens são emprestados ao espectador. Num diálogo, por exemplo, o espectador vê os atores a partir do ponto de vista de um deles, e, num corte, vê o anterior do ponto de vista do seguinte. Assiste a tudo a partir dos melhores ângulos, e assim comunga a emoção dos personagens. É o chamado campo e contra-campo. As reações, os pequenos movimentos faciais, tudo é dado ao espectador graças a esta mobilidade de posicionamento da câmera e aos enquadramentos com maior proximidade e intensidade emocional.

Do ponto de vista de construção cinematográfica constitui uma parceria da decupagem com a montagem. Uma boa montagem precisa de bom material para ser realizada. A decupagem fornece a matéria-prima. A estratégia de dividir a cena em vários planos permite conseguir boas alternativas de escolha e de “costura” na mesa de cortes.

A criação do espaço tridimensional é um dos objetivos centrais deste processo de decupar/montar. As posições de câmera, para captarem fragmentos de uma ação, devem ser planejadas objetivando a montagem final. Não se trata de pegar pedaços e juntá-los depois, trata-se de escolher partes significativas para compor o todo previamente concebido. Na estratégia de decupagem, com freqüência se opta pelos planos mais favoráveis à narrativa.

Para incluir o espectador na cena, não desnorreá-lo nem deixá-lo sem referências geográficas, um cuidadoso método foi desenvolvido. Trata-se de uma linha paralela à quarta parede do cenário, que corresponde no primeiro cinema à posição fixa da câmera e, no teatro, ao lugar da platéia, num palco italiano. A câmera deve se posicionar sempre de modo a não apontar para esta linha. Permite cobrir um ângulo de 180 graus, deslocar-se para trás e para frente e olhar de um lado para o outro. Esta linha pode se deslocar no cenário desde que se mantenha-se paralela à quarta parede. Mostrar o lugar onde estaria esta linha significa desmontar a geografia da cena e colocar o espectador num lugar desconhecido do espaço. Em termos simples, é como um jogo de tênis ou futebol: o time A sempre ataca da esquerda para a direita da tela, e o B no sentido oposto. Se por algum motivo a câmera passar para o outro lado do campo, o time A atacará na direção inversa, o que não faz sentido e embaralha a compreensão do jogo. Um bom exemplo disso está em *O Cangaceiro*, na cena em que Coronel Galdino Ferreira está na sede da cidade esperando pelas reclamações dos cidadãos. Seu bando acaba de saquear a cidade, de destruir o que bem entendeu, de roubar o que quis, e está à espera das queixas dos cidadãos. Apenas uma senhora idosa entra chorando para reclamar que seu cabrito foi morto por um dos membros do grupo. Galdino manda que seu cangaceiro pague a ela o valor do animal. O espaço é bem construído, a quarta parede é claramente definida, de modo que os deslocamentos dentro da sala são bem compreendidos, assim como as posições de cada ator na cena. Esta construção parece trivial aos olhos contemporâneos, mas a realização e generalização deste tipo de decupagem representam uma conquista histórica. Em *O Grande Momento* também são inúmeras as construções de espaço bem-sucedidas, seja na alfaiataria, na loja do fotógrafo ou na própria casa de Zeca, onde se pode entender e reconhecer a relação entre todos os espaços. Logo na primeira cena, sua casa é explicada com apenas três planos: 1- plano de Zeca na sala, em frente à cômoda, que pede à mãe para atender a porta; 2 - plano da mãe de Zeca na cozinha, no fim do corredor, ela

caminha em direção à câmera, pára na porta do quarto de Nair, pede que ela acorde, e continua a caminhar; 3 - plano de Zeca na sala novamente, sua mãe entra em quadro continuando a caminhada que fazia pelo corredor, a câmera acompanha e ela vai até a porta. Com estes planos, mostra-se toda a geografia da casa, da porta até a cozinha, passando pelo corredor onde estão os quartos. Logo em seguida, mais alguns detalhes são revelados dentro da própria casa: a cama de Zeca atrás da cortina, o quarto de Atilio, pai de Zeca, na porta seguinte à do quarto de Nair.

Hoje, parece fácil explicar e organizar os planos em espaços, mas por décadas este eixo (paralelo à quarta parede) foi um dos problemas nos sets de filmagens brasileiros (e norte-americanos também). Mesmo quando amiúde se filmava com várias câmeras, o posicionamento delas no cenário era complicado. Quando se filmava apenas com uma câmera, além das dificuldades normais, o tempo que transcorria entre a colocação em uma posição de câmera e a próxima criava dificuldades adicionais de continuidade, principalmente de objetos, malas, cigarros, relógios, echarpes, entre tantos outros.

A televisão, por imposição técnica, simplificou muito a complexa arquitetura de decupagem. É natural à televisão trabalhar com mais de uma câmera, ver o resultado imediatamente e fazer a edição simultaneamente. O reflexivo método de montar e atribuir significados usado pelo cinema é substituído, na televisão, pela menos sofisticada e mecânica operação de fazer os ângulos das várias tomadas combinarem. O posicionamento das câmeras pode ser conferido na hora, e, no caso de estar em desacordo com a geografia clássica, a cena pode ser (re)gravada prontamente. Mesmo com o videoteipe, as posições de câmera no estúdio não se alteraram, mostrando que a solução importada do cinema clássico era eficaz e clara para a audiência. O que para o cinema levou décadas de árduo exercício, a tecnologia envolvida no fazer televisivo resolveu rapidamente com a construção da geografia diegética praticamente automática. No entanto, o automatismo do posicionamento das câmeras de TV



produziu decupagens mais previsíveis e padronizadas, enquanto o cinema, por precisar planejar, refletir e decidir a cada plano onde colocar a máquina, consegue soluções menos esperadas e mais ousadas.

Na TV ou no cinema, desrespeitar o eixo da quarta parede significa romper a geografia da cena, desnortear o espectador e, pior, expulsá-lo da diegese e devolvê-lo compulsoriamente à poltrona. Avançar para dentro da cena, olhar com os olhos dos personagens significa trazer o espectador para dentro do próprio cenário em que se passa o drama. Um dos pilares do modelo clássico é a inclusão do espectador, de maneira privilegiada, neste espaço diegético.

A construção do espaço, produto da decupagem e posterior montagem, foi desenvolvida e muito usada pelo cinema clássico, e é planejada para incluir o espectador na cena, como se fosse um ser invisível que a tudo pudesse assistir do melhor ângulo possível<sup>30</sup>. Desta maneira, o espectador é sugado da sala de cinema e incluído na diegese pela habilidade e método de dividir a cena em vários planos e de montá-los de modo a costurar cada espectador individualmente do lado de dentro da tela. Isso se faz descrevendo e fechando o espaço com o espectador dentro dele. Por isso os planos e contra-planos são fundamentais: eles representam os olhares que circunscrevem e fecham o espaço, definem sua finitude, seus horizontes e, como o espectador pode ver este espaço por vários ângulos relevantes, passa a fazer parte deste mesmo espaço, sem distanciamento. Ele está dentro da cena, como o polêmico trabalho de Dayan (1976, p. 449) propõe. É óbvio que o diretor, em vez do espectador (Xavier, 2003, p. 36), escolhe os planos mais significativos dos atores e dos objetos, define os ângulos mais favoráveis, seleciona o que ver e o que subentender, dando a sensação de que é a escolha do espectador, embora o diretor tenha optado pela alternativa mais adequada entre as possíveis, para melhor construir o espaço e conseguir maior manipulação emocional da platéia. A tridimensionalidade do espaço é criada e autorizada

apenas pela equipe técnica, não sendo permitido a qualquer pessoa da platéia eleger o que desta tridimensionalidade deve ser desfrutado. Palavra “autorizada” aqui leva duplo sentido: a equipe é autora e é autoridade.

A inserção do espectador na cena, na maioria das vezes, começa com um plano geral que localiza os atores e segue mostrando detalhes, mas pode começar com planos próximos e revelar o espaço paulatinamente. Esta escolha depende da função da cena na história.

O espectador deduz o que ficou fora do quadro, conhece exatamente a relação espacial entre cada pessoa e cada objeto do ambiente, sabe o que está atrás dos atores, dentro do armário ou atrás da porta. Conhecemos detalhadamente a aldeia do bando de Galdino (*O Cangaceiro*), a casa de Zeca (*O Grande Momento*), a sala do doutor (*Carandiru*), a boca dos apês (*Cidade de Deus*), a modesta casa de Tião (*América*), e a gélida casa de Bia Falcão (*Belíssima*). A percepção das distâncias entre as pessoas, entre elas e os objetos ou paredes, os cortes frequentes entre closes e planos gerais (passando pelos planos americanos e os de conjunto), facilita o público lembrar e principalmente construir mental e visualmente o espaço. Neste espaço construído, a sensação de realidade é maior que na própria realidade, pois no cinema pode-se ver o que nem sempre a realidade permite que seja visto.

Com o tempo, o domínio desta construção ficou maior e mais sofisticado, a ponto de permitir variação da escolha da quarta parede num mesmo ambiente, sem jamais abandonar seu princípio fundamental, que é nunca apontar a câmera contra a própria linha imaginária que define a quarta parede. É o caso da seqüência inicial de *Carandiru*, que se passa num estreito corredor interno do presídio. Ele tem a entrada de um lado, uma janela no fim do corredor comprido, celas à esquerda e à direita da entrada. A seqüência é bastante longa e tem oito momentos dramáticos diferentes:

---

<sup>30</sup> Há uma expressão norte-americana muito usada para os documentários, “flying in the wall”, segundo a qual o documentário ideal é aquele em que a câmera seria como uma mosca invisível pelos documentados, mas que os pudesse observar sem ser notada. No texto, empresto a expressão do documentário para a ficção.

- 1- Seu Nego fora da cela (campo) fala com Zico dentro da cela (contra-campo), que tem outro preso (Lula) imobilizado por uma chave de braço. Zico diz que Lula tem razão de querer a cabeça de Peixeira. Seu Nego diz que ninguém decide quem tem razão, ainda mais malandro recém-chegado, malandro de merda. O campo e contra-campo desta cena permitem ir ao corredor principal e lá escolher qualquer eixo.
- 2- Presos no corredor se desafiam, uns a favor de Peixeira, outros querendo sua morte. Câmera de costas para a parede à esquerda da entrada. Esta mesma parede, aqui como quarta, aparece no quadro em alguns momentos, pois o corredor é estreito e não há ângulo que evite que parte dela seja vista. Mas o enquadramento não aponta para ela, aponta para as outras três paredes. O eixo de trabalho se mantém, apesar de ela aparecer em quadro. As posições de câmera e os olhares dos atores ajudam a construir a geografia.
- 3- Seu Nego fora de cela (campo) e Peixeira dentro de outra cela (contra-campo). Com esta nova unidade visual e dramática, pode-se voltar ao corredor com outro eixo definido.
- 4- Chega o diretor do presídio, Seu Pires, com o Doutor. Mantém-se o eixo com a câmera de costas para a parede à esquerda da entrada.
- 5- Lula, dentro de uma cela (câmera fora dela), fala com Peixeira em outra cela (câmera também de fora da cela filma para dentro dela). Peixeira conta que a mãe de Lula pagou para que matasse “aquele covarde” do seu pai. Lula fica desconcertado, vai para o fundo de sua cela quieto, “apaziguado”. Não é um campo/contra-campo típico, pois os dois estão em espaços (celas) diferentes. O corredor está fora desta unidade de ação, permitindo o regresso a ele sem necessidade de manter eixos anteriores.
- 6- No corredor, câmera de costas para a parede à direita da entrada (primeira vez que se usa este eixo na seqüência), Seu Pires quer os dois de cuecas no corredor. Pires faz discurso sobre “coisas de fora se resolvem lá fora”, e que lá dentro quem não se comporta “na disciplina fica esquecido” no presídio. Para os bons, a administração procura adiantar a vida para que saiam pela porta da frente, com a família esperando. Um plano simétrico de Pires caminhando em direção à câmera permite que a próxima cena tenha eixo diferente, mas...
- 7- Pires apresenta o Doutor a Seu Nego, e a câmera continua de costas para a parede à direita da entrada. Seu Nego pede desculpas ao Doutor pelo vexame justo no dia que eles têm visita (refere-se ao Doutor).
- 8- Seu Nego pede que os visitantes virem de costas e que o colega que tirou sua faca da cozinha que a devolva. Conta até três e aparece a faca no chão. Novamente a câmera está de costas para a parede à direita da entrada. A seqüência termina com a caminhada de Pires e Doutor em direção à câmera, enquadramento simétrico (sem eixo aparente).

Mesmo com estas variações de eixos (da quarta parede) na mesma seqüência, num corredor estreito com difíceis opções de ângulos, o espectador jamais se confunde, ou perde a noção de espaço ou de lugar: sempre sabe onde está ele – espectador – e cada ator o tempo todo. Há uma mudança no eixo de trabalho do corredor: no começo da seqüência a quarta parede é aquela à esquerda da entrada, e depois passa para a da direita da entrada. Esta alteração ocorre justamente quando o conflito entre Lula e Peixeira chega a uma resolução, e a cena passa a tratar de assuntos mais institucionais, como comportamentos e regras de conduta dentro do presídio. Justifica-se assim a alteração do eixo, que pode passar despercebido ao espectador comum, mas que não o deixa sem referência em nenhum momento. É uma decupagem complexa, que demonstra raro domínio sobre a construção do espaço diegético.

Neste mesmo filme, na seqüência seguinte, outra mudança de eixo no mesmo espaço é feita com extrema habilidade. Sala de Seu Pires, subjetiva dele (campo), Doutor entra pela esquerda e fala de AIDS. Contra-campo (subjetiva de Doutor), Seu Pires responde. A quarta parede é a da direita de Pires, de costas para a qual ficam as posições de câmera. Volta para o Doutor, que se move e muda de lado (vai para a direita) em relação à mesa de Pires. A câmera acompanha com travelling e panorâmica, e Doutor está agora à direita de Pires (é uma subjetiva de Pires). No contra-campo (subjetiva de Doutor) vê-se claramente que a quarta parede está agora à esquerda de Pires. Portanto, na mesma cena houve uma mudança de eixo sem incômodo para o espectador, que viu a alteração (travelling e panorâmica). Há justificativa porque também aqui houve mudança de assunto.

Os dois casos têm construção difícil, elaborada e propositalmente concebida com extremo domínio de câmera, montagem e linguagem, pois a regra foi adaptada e variada a

cada momento dramático dentro do mesmo espaço, sem que isso confundisse o espectador ou sem que a regra da quarta parede fosse desobedecida.

As telenovelas, que usam várias câmeras, trabalham de costas para uma das paredes (a quarta), de modo a facilmente construir o espaço para o espectador. E como os mesmos espaços aparecem muitas vezes, a decupagem conta com o conhecimento acumulado (do espectador) e diminui os planos gerais, restringindo-os apenas a mostrar a posição relativa dos personagens em cena, sem se preocupar em descrever o espaço, que, como disse, já é conhecido de capítulos ou cenas anteriores.

No entanto, quando as locações são novas, ou aparecem pouco, ou a direção propõe ângulos inusitados, há casos em que não se consegue obedecer ao eixo, mas, no fluxo narrativo, esta desorganização da geografia não é sentida pelo espectador. Em *Belíssima* há vários planos desarranjados nas locações na Grécia (fora do estúdio), no esconderijo dos bandidos, no bordel onde Taís está presa, nas externas, e no Brasil, nas cenas de Nikos no sanatório onde Júlia está internada, no casamento de Jamanta, na delegacia (em que Taís depõe), entre outras.

Além da intensidade do fluxo narrativo e da tela pequena, outro fator que minimiza os problemas causados pela quebra de eixo na TV é a predominância de closes e planos médios na decupagem das telenovelas. Esta opção de enquadramento valoriza o texto e as reações dos atores em detrimento da construção visual do espaço, o que remete à radionovela. A predominância de closes compõe o clássico campo/contra-campo, estrutura bem conhecida, de fácil execução e que praticamente não deixa margem a erros.

A boa construção do espaço e a inclusão do espectador na cena parecem ser os componentes fundamentais para que este espectador acredite que aquilo que viu na cena (em que estava, a qual presenciava, da qual participava) é verossímil. Pouco importa se há

marcianos, dinossauros, homens voadores, mulheres imortais, tudo é real quando o espectador vê a cena nela estando, dela participando. Esta aparência de verdade é mais forte que a coerência ou incoerência das ações.

A construção do espaço do cinema clássico foi bem assimilada pelas telenovelas que nada alteraram ou acrescentaram ao modelo decupagem-montagem herdado. O cinema contemporâneo as acompanhou. Parece que este é um dos componentes de linguagem tão bem desenvolvido que não merece alterações ou aprimoramentos.

## **6.2 Diferentes espaços**

A relação entre espaços distintos é outro assunto também cuidado com zelo e técnica pelo cinema clássico. O deslocamento entre cenários, a disposição entre um cenário e o vizinho e a distância entre eles devem ser claras na construção espacial. *O Grande Momento* mostra a relação da sala da casa de Zeca com a cozinha. Sabe-se onde é a entrada da casa, vê-se a cama de Zeca separada da sala por uma cortina, sabe-se onde fica o corredor, ao fim do qual está a cozinha. Neste corredor, à esquerda de quem entra, ficam os quartos de Nair (irmã de Zeca) e dos pais dele. Várias vezes esta relação de espaço é mostrada, mas na primeira vez em que aparece há extremo cuidado para explicar visualmente qual é a relação entre entrada, sala, corredor, quartos e cozinha.

*O Cangaceiro* apresenta uma boa construção de espaços relacionados entre si, e, neste caso, em lugar de difícil orientação visual. Trata-se do refúgio do bando do Coronel Galdino Ferreira. No centro do acampamento há uma fogueira em volta da qual estão assentadas várias palhoças, algumas mais próximas, outras mais afastadas. O casebre em que a professora Olívia está presa tem sua localização bem definida, acima e à esquerda de onde ficam as demais choupanas. Construir orientação espacial em lugares abertos é tarefa delicada pela falta de referências claras que permitam organizar a geografia. Uma fogueira é redonda e tem todos os lados praticamente iguais. No entanto, é perceptível que a fogueira está perto da casa-prisão, que está num nível acima dos demais casebres. É uma construção clara e irretocável.

As telenovelas que trabalham com vários espaços numa mesma casa, também organizam com clareza sua geografia. Em *Belíssima*, por exemplo, a sala de jantar na casa de Katina fica entre a sala de visitas e a cozinha, e o escritório em que Murat lê fica ao lado da

escada. Na casa de Bia Falcão há relação semelhante, só que nela a escada, a sala de jantar e o escritório formam um triângulo no centro do qual fica a sala.

Em muitos casos, a narração e os diálogos ajudam a esclarecer onde e quão distantes são os lugares em que a ação acontece. A direção dos deslocamentos, o tempo que os personagens levam para percorrer as distâncias, a menção a acontecimentos fora da tela (em outros espaços), a habilidade de mesclar planos gerais e closes, as montagens paralelas lembram ao espectador que aqueles personagens estão num determinado lugar, e ajudam a explicitar a disposição dos vários espaços cênicos, estejam eles numa mesma casa, numa mesma cidade, ou na mesma galáxia.

*Cidade de Deus* utiliza vários recursos para relacionar espaços diferentes. O narrador Busca-Pé explica em “voz over” a localização da boca do Cenoura enquanto a imagem mostra um mapa da região. Nada mais claro que um mapa para mostrar a relação entre os domínios de Zé Pequeno e os de Cenoura. Perto do final, outra forma é usada: Zé Pequeno sai de seu espaço com seu bando armado. O espectador sabe pelos diálogos que eles se dirigem à boca de drogas do Cenoura, e entendem que aquela direção do caminhar do grupo (esquerda para a direita da tela) leva ao local que querem tomar. Mesmo com as paradas para alguns acertos de contas, a direção do deslocamento do grupo é constante e indica claramente seu destino.

No cinema mudo, cartelas escritas indicavam mudança de lugar ou de tempo, para bem situar o espectador. Ainda hoje é um recurso bastante utilizado pelo cinema e pela TV, mas evoluiu e tomou novas formas sem abandonar a função tradicional. Uma destas evoluções pode ser constatada na novela *América*, que tinha cenas em várias cidades e em vários bairros da mesma cidade. Por problemas já explicados em “Capítulos”, a emissora fez grandes alterações na direção da novela a partir do capítulo 45. As duas principais foram a mudança da trilha sonora e a introdução de um sistema de vinhetas gráficas, para anunciar cada lugar ou cidade diferente, evitando que cortes bruscos confundissem o espectador.



Assim, antes das cenas em Miami, uma vinheta mostrava Miami e incluía letreiro “Miami”; antes de Boiadeiros, uma vinheta mostrava Boiadeiros, incluindo letreiro com seu nome escrito. Com o tempo, os nomes foram abandonados, mas a vinheta com imagens típicas dos lugares permaneceu até o fim da novela.

A novela seguinte, *Belíssima*, também tinha cenas em diversos lugares e países – ilha na Grécia (casa de Nikos, restaurante Brazilianak), bairro residencial chique em São Paulo (casa de Bia, Júlia e Gigi), prédio classe média (apartamento de Mary Montila), rua nos Campos Elísios (casa de Murat, açougue de Tosca, oficina de Pascoal, sushi-bar de Takae, restaurante Tebas), fábrica (*Belíssima*), escritório (*Belíssima*), cortiço (casa de Quiqui), agência e modelos (*Razzle Dazzle*), academia de ginástica (*Physical*), casa de Alberto e Ornella, casa de Rebeca, casa de Vitória, flat de Júlia. Por exibir tantos cenários em lugares tão diferentes, ela já começou usando uma sinalização parecida com a da novela anterior (neste caso vinhetas com imagens-tipo sem nomes ou palavras), não deixando que qualquer espectador desavisado ficasse perdido com a troca de cenários. Estas vinhetas são uma versão moderna dos letreiros do cinema primeiro, ambos têm exatamente a mesma função.

Os movimentos dos personagens em cena também seguem orientações claras e regras básicas. Entre um plano e outro, os movimentos devem ser combinados e ter a mesma direção. Caso comece num sentido e continue no outro, a sensação será a de que o ator voltou para onde estava antes.

*O Cangaceiro* apresenta o caso clássico de deslocamento. Após a fuga de Teodoro com Olívia, eles fogem da direita para a esquerda da tela. O bando de Galdino, que os persegue, também se desloca neste sentido. A terceira volante, força da “civilização” (da cidade) que quer acabar com o bando, vem em sentido contrário, da esquerda para a direita. Mesmo no plano geral, em que mal se pode distinguir as pessoas, o espectador sabe de quem se trata pelo sentido do deslocamento. A terceira volante e o bando de Galdino se encontram

na cena da cilada e posterior combate, mantendo estas posições relativas. No entanto, e apenas para registro, quando Teodoro e Olívia atravessam o rio, eles encontram um atoleiro do qual se afastam para prosseguir por lugares melhores. Recuam, encontram outro caminho e seguem cavalgando da esquerda para a direita até a margem em que começaram a travessia. A percepção é a de que eles retornaram à margem de origem, pois começaram da direita para a esquerda e chegaram à margem da esquerda para a direita. O diálogo, no entanto, revela que houve um engano na decupagem, pois Olívia comenta que “imaginava que cruzar um rio a cavalo fosse mais difícil do que realmente foi”. A imagem mostra que voltaram, e o diálogo indica que continuaram no sentido original. São equívocos de decupagem que podem ocorrer mesmo num estúdio grande que bem assimilou o cinema clássico.

Na TV estes equívocos também ocorrem principalmente em locações fora dos estúdios e também passam despercebidos pelo público. No entanto, a telenovela raramente articula espaços diferentes usando deslocamento dos atores, pois, sendo espaços que se repetem nos vários capítulos, a posição relativa deles é conhecida pelo espectador e não precisa da continuidade da movimentação dos personagens.

### **6.3 Tempo dos fatos**

A narrativa cinematográfica consegue comprimir ou alongar o tempo. A fuga de Teodoro e Olívia (*O Cangaceiro*) é um bom exemplo. Pelos diálogos, ela dura dois dias, mas foi condensada para alguns minutos na tela, nos quais apenas o que é importante para o drama foi mostrado. *O Grande Momento* narra um dia de ação em um pouco mais de uma hora. *Cidade de Deus* mostra mais de dez anos de história em uma hora e meia de filme. Aristóteles, numa das possíveis leituras que se faz das suas unidades de ação, tempo e espaço, provavelmente não recomendaria que dias ou anos durassem alguns minutos.

A decupagem e a montagem são capazes de sintetizar o tempo com fatos significativos e de excluir momentos em que não há ação relevante. Além disso, eliminam também os protocolos automáticos, bem conhecidos pelo espectador. Um exemplo de protocolo conhecido: no meio da comemoração de seu casamento, Zeca (*O Grande Momento*) espera que seu amigo Vitório chegue com o resto do dinheiro da venda de sua bicicleta. Eles se desencontram, embora estivessem no mesmo lugar (é uma cena de comédia). Zeca sai à procura de Vitório. Na casa da noiva, onde todos comemoram, Vitório procura por Zeca. Temos em seguida Zeca tomando uma pinga num bar. Ora, ninguém entra num bar e já está com sua bebida nas mãos. Há um protocolo comum e conhecido nestas situações: o balconista saúda o freguês, o freguês responde, o balconista pergunta o que pode oferecer ao cliente, o cliente elege sua bebida, o balconista pega a garrafa, serve a bebida e então, somente então, o freguês tem a bebida nas mãos. É um protocolo comum, conhecido, que não precisa ser descrito pelo filme. Todos sabem que assim se desenvolveu a situação, e que o importante dela é revelar a solidão de Zeca em frente ao seu copo de cachaça num bar vazio no dia de seu casamento. É apenas isso que o filme mostra, dispensando todas as ações que levaram ao

momento em que Zeca, solitário, triste e desconsolado, bebe. No cinema, as ações conhecidas, feitas de maneira automática, ficam excluídas da diegese sem qualquer prejuízo da compreensão ou verossimilhança da cena. O tempo é sintetizado, comprimido à sua essência dramática.

A compressão do tempo tem função óbvia: mostrar ao espectador apenas o que é relevante para a cena, para o drama, sem perder fotogramas com momentos facilmente subentendidos ou dedutíveis. Otimiza-se assim o precioso tempo de tela.

Por outro lado, em muitas situações cinematográficas, o tempo pode ser alongado, aumentando o efeito dramático e sua densidade. É freqüente que, em filmes infantis, este recurso seja utilizado. Por exemplo, em *Peter Pan*, antológica animação dos estúdios Disney de 1953, há vários momentos em que esta situação ocorre. Uma delas é quando Capitão Gancho e seu ajudante de ordens, Smee, trazem num barco a remo a princesa indígena Tigrinha, filha do chefe Touro Sentado. Ela é prisioneira deles, e está amarrada a uma âncora. Peter Pan e Wendy, que passeavam pelas redondezas, vêem o barco e intuem que eles se dirigem à Ilha das Caveiras, uma gruta emendada ao mar, escura e apropriada a ações do mal. Lá dentro, Gancho exige que Tigrinha revele o esconderijo de Peter Pan, sob pena de ser afogada. Peter Pan que a tudo assiste, resolve brincar, exhibe-se para Wendy e, escondido, faz uma voz de cavernas, como se fosse o “espírito das águas”. Smee fica assustado, Gancho vai procurar a misteriosa voz. Peter Pan então imita a voz de Gancho e manda Smee levar a princesa Tigrinha de volta à sua aldeia. Smee obedece, rema em direção à saída da gruta, mas Gancho o intercepta e o manda voltar para o meio da gruta. Smee volta e coloca a princesa amarrada a uma âncora na água (portanto, ela vai se afogar). Peter Pan, sem ver a cena, continua a imitar a voz do seu adversário, mas Gancho o descobre e eles começam a lutar nas pedras mais altas da caverna. Peter voa, zomba de Gancho durante a luta, é insolente. Pega a

arma de Gancho e a entrega a Smee. Gancho pede que Smee alveje Peter Pan, que voa fazendo acrobacias. Peter Pan pára em frente a Gancho, e Smee atira, acertando Gancho. Peter Pan, zombando, diz “que pena que perdemos nosso capitão”. Mas Gancho não morreu, e o ataca por trás. Lutam novamente, Peter Pan esta perdendo, e recua para fora da plataforma alta em que se encontram. Gancho o ataca, Peter Pan recua propositalmente, Gancho não percebe que saíram da plataforma, Peter flutua no ar e Gancho cai no mar, mas segura-se à montanha pela ponta do gancho de sua mão esquerda. O crocodilo se aproxima, e Peter fala com ele, sobre o “bacalhau” (maneira como se refere a Gancho). O crocodilo sinaliza que está com apetite para comer Gancho. O capitão acaba caindo da rocha e vai para a boca do crocodilo, abre suas pernas impedindo que a boca do animal feche com ele dentro. Ele luta com o crocodilo, pede ajuda a Smee, que se aproxima de barco. Gancho finalmente sobe no barco, Smee rema rapidamente para fora da gruta, mas, Gancho em pé na embarcação, bate na parede da saída. O crocodilo pula nele, Gancho, nadando para alto-mar, foge do réptil, que vem logo atrás. Peter Pan a tudo assiste lá de cima. Wendy se aproxima dele e o lembra da princesa Tigrinha. Ela está se afogando, e Peter Pan voa até ela e a salva. Voa com ela em direção à tribo. Enquanto a princesa se afoga, todas estas coisas ocorreram, alongando o tempo necessário para seu afogamento.

Um outro momento, que não será descrito em respeito à paciência do leitor, é quando as crianças estão no observatório do navio, com os piratas junto a elas, enquanto Peter Pan luta com Gancho. Até que Sininho avise Peter Pan do perigo que envolve as crianças, os piratas não conseguem agarrá-las, embora estejam a seu lado. Mais uma vez dilata-se o tempo em nome da dramaticidade. A famosa série de desenhos animados *Tom e Jerry* também abusa destes recursos.

Não é apenas com filmes infantis que isso acontece, nos filmes de aventura e nos policiais elas abundam.

Nas telenovelas também temos esta dilatação de tempos dramáticos. A morte de Bia Falcão (*Belíssima*, capítulo 64) estica o tempo do acidente fatal. O encontro mágico de Tião com Sol, no início (capítulo 2) da novela *América*, *idem*. Mas há muitos outros exemplos, entre eles a hilariante luta de Pascoal com Takae, em que, com câmera rápida, Takae revela-se um lutador imbatível e dá uma surra no pobre Pascoal, que nunca poderia imaginar que este japonês pacato e ingênuo fosse como todos os seus conterrâneos fulminantes que aparecem nas lutas do cinema.

O espectador dos filmes e das telenovelas decodifica com facilidade estes momentos artificialmente alongados, principalmente nos últimos anos, em que intermináveis lutas e perseguições tomaram conta de tela enquanto uma bomba está prestes a explodir. Todos sabem que se trata de um efeito criado para (suposto) deleite da platéia, e que não é um problema de organização do tempo, ou de incompetência dos diretores. Os exageros nos filmes contemporâneos de ação, e são muitos, são desagradáveis para espectadores mais atentos, não só pela sofrível construção do tempo, mas pelo excesso de movimentos sem ação dramática: quebra-se muitas vidraças, explode-se muitos carros, alonga-se o tempo ao máximo, mas, em termos dramáticos, nada ocorre. Se a pancadaria vale muito para o espetáculo, de nada serve para o drama.

## **6.4 Tempo entre fatos**

Uma das maiores colaborações que o cinema clássico deu à narrativa audiovisual foi a montagem paralela, a intercalação de duas cenas ligadas entre si que ocorriam em espaços separados. Griffith, mais uma vez, é o responsável por este avanço na linguagem. A clássica cena do filme *Nascimento de uma Nação*, D.W. Griffith, 1915, em que cavaleiros correm para salvar a família sendo atacada pelos revoltosos, ilustra bem este tipo de montagem: numa fazenda retirada, uma família branca é atacada e ameaçada pelos negros revoltosos, enquanto isso, um grupo de cavaleiros corre até lá para salvar a família e restabelecer a ordem. Na tela: cavaleiros em desabalada correria, corta para a família branca cercada por negros tentando conter a porta, volta para a cavalaria a galope, corta para a família em desesperada luta, que cede uma abertura da porta pela qual passa a mão de um revoltoso, volta para a cavalaria que corre, corta para um familiar que consegue tirar a arma da mão que invadiu seu último reduto, e assim por diante até que a cavalaria chega à casa, os dois grupos se encontram, lutam, e os revoltosos batem em retirada. A família está salva!

Esta montagem conjugada de dois espaços distintos separa o cinema clássico daquele que se fazia antes. Trata-se de acompanhar as duas ações que não ocorrem no mesmo cenário, mas acontecem ao mesmo tempo e estão no mesmo filme. Esta montagem organiza os espaços separados entre si, mostra a relação geográfica que eles têm e coordena o tempo entre uma ação e outra, mostrando, quase como um relógio, como e quando os eventos ocorreram.

A perseguição de Teodoro e Olívia em *O Cangaceiro* mostra várias ações que ocorrem ao mesmo tempo: a) Teodoro e Olívia fogem, b) Chico rastejador procura-os, c) a terceira volante, uma brigada da cidade que tem como objetivo aniquilar os bandidos, se desloca em direção ao bando de Galdino, e d) o bando de Galdino se desloca no mesmo sentido de

Teodoro, à sua procura e de encontro à terceira volante. São muitos fatos simultâneos, claramente mostrados e identificados no filme.

Esta montagem paralela de fatos foi aprimorada e ainda é utilizada em qualquer discurso audiovisual, incluindo as telenovelas. Os espectadores estão familiarizados com este código, que, hoje, parece natural.

Se acima falamos de cenas que ocorrem relacionadas entre si e ao mesmo tempo, há outros recursos para mostrar relações de tempo não simultâneo.

Duas cenas podem ocorrer em intervalo de tempo imediato ou após vários anos. A arte está em deixar claro o tempo transcorrido entre uma cena e outra, qualquer que seja ele. Vários componentes ajudam neste esclarecimento: letreiros, explicações, diálogos, maquiagem, roupas, encontros marcados, menção do momento, datas limites, explicitação da lógica interna da diegese, ações completadas cujo tempo é conhecido da platéia, fusão ou outros efeitos sonoros e visuais. Há, é claro, calendários com folhas voando e relógios que aceleram seus ponteiros.

As cartelas com informações escritas, como já dito, também têm a função de organizar o tempo, seja em pequenos lapsos, seja em grandes passagens. *Cidade de Deus*, entre outros recursos, usa informações escritas para datar as cenas, como no romance de Cabeleira com Berenice. A primeira cena mostra o começo do envolvimento deles na cozinha da casa dela. Um letreiro indica “três meses depois”, e pode-se ver ambos na cama, íntimos, fumando maconha, namorando muito. Berenice avisa que quer sair daquela vida com Cabeleira. Ou sem ele.

*Carandiru* usa principalmente os diálogos e as mudanças de comportamento dos personagens para mostrar a passagem do tempo. Zico, por exemplo, que na seqüência inicial do filme está saudável, disposto e briguento, vai chafurdando nas drogas, perde a pouca



lucidez que tinha, aumenta seus tiques nervosos, até assassinar seu grande amigo Deusdete com água fervendo. Depois disso, por comprar droga fiado e não conseguir pagar, Zico é assassinado a facadas. É nítida a passagem de tempo mostrada pelo processo de mudança de comportamento de Zico, desde o começo do filme, depois quando recebe seu amigo de infância Deusdete com um abraço fraternal, cumplicidade e carinho de irmão mais velho, passando pelo momento em que assassina este mesmo amigo querido, e culmina com o momento de seu próprio assassinato.

Outro exemplo de passagem de tempo cinematograficamente agradável, agora com narração, é a história da “boca dos apês”, em *Cidade de Deus*. Um letreiro anuncia “História da Boca dos Apês”. Neste caso, o letreiro organiza o tempo e organiza a narração, pontuando um capítulo. O narrador Busca-Pé conta como começou aquele ponto-de-venda de drogas, e, à medida que explica sua evolução, a imagem mostra as cenas correspondentes, sempre filmadas do mesmo exato ângulo, com as variações do cenário, personagens e ações que lá aconteceram. O tempo que passa é construído com a conjugação da imagem com a narração.

*Cidade de Deus* também apresenta passagens de tempo sem o uso dos diálogos ou de narração. Quando Cabeleira empurra um carro que queria seqüestrar para fugir com Berenice, é reconhecido pelos policiais e é morto a tiros, ficando seu corpo estendido na rua. Na tela cheia passa um veículo (uma Rural Willis, perua usada nos anos 60) na forma de cortina e após essa passagem, a paisagem muda, os garotos estão crescidos cerca de dez anos. Com a simples passagem de um objeto pela tela, num efeito conhecido por wipe<sup>31</sup>, a história se adiantou uma década. Mais uma passagem de tempo criativa: no início do filme, na antológica cena de tons azulados em que Busca-Pé vai pegar a galinha que fugia, a câmera o rodeia mostrando os lados opostos da rua (faz 360 graus) e, num destes movimentos circulares, o

---

<sup>31</sup> “Wipe” é um efeito muito utilizado em montagem eletrônica, que consiste em passar uma linha ou objeto de um lado para o outro da tela. A imagem da primeira tela pode ser muito diferente da imagem da segunda tela, após o wipe. Os computadores ou máquinas de edição aplicam este e outros efeitos a um simples apertar de botões.

filme volta cerca de dez anos, e dá numa imagem quase sépia, quando Busca-Pé ainda menino jogava futebol num campo de terra batida.

Nas telenovelas, estes lapsos são menos elaborados. A passagem de longos períodos de tempo em geral ocorre no início das telenovelas, em seu final ou nos flashbacks. Curiosamente os lapsos não fazem parte rotineira deste tipo de história que prefere esmiuçar detalhes das ações contínuas a trabalhar com cortes temporais.

As telenovelas raramente omitem longos períodos de tempo. É mais comum encontrar a omissão apenas dos tempos mortos, sem ação. Quase sempre estes curtos períodos são omitidos a bem do ritmo da narração. As telenovelas preferem as conexões em que respostas imediatas são dadas, em vez de elaborar passagens de tempo. São freqüentes as cenas em que uma pergunta ou comentário é feito e no próximo corte vem a resposta ou a consequência.

No filme ou na telenovela, qualquer que seja o tempo transcorrido, toda a história precisa ser coerente com a passagem de tempo. Se forem anos, eles passaram para todas as pessoas envolvidas: o protagonista ficou mais velho, os filhos do vizinho cresceram, os cabelos do vendedor de jornais ficaram brancos, a mesa ficou gasta, a então sedutora secretária ficou grisalha, e assim por diante. A lógica e a coerência de todos os elementos dão ao espectador a segurança de que anos passaram e que a história continua sem que a compreensão dos fatos seja comprometida e sem que haja perda de sentido.

## **6.5 Sincronização entre histórias**

O cinema pouco trabalha com várias histórias concomitantes. Há filmes que apresentam várias tramas, que em geral são em número reduzido. A sincronização entre elas costuma ser satisfatória e bem-sucedida, os pontos de contato são bem arquitetados. A origem desta boa coordenação está em Griffith, que com sua montagem paralela relaciona no tempo ações em espaços separados. Esta é a base do esforço técnico e dramático do cinema clássico para construir um tempo diegético aceitável, admissível e compreensível pela massa espectralora.

Nas telenovelas, a existência de muitas tramas ao mesmo tempo e de muitos núcleos dramáticos é freqüente e se constitui numa das características que definem o paradigma televisivo de contar histórias. Foi dito no capítulo “Organização da narrativa”, que a telenovela é construída por várias histórias paralelas, simultâneas, que se desenvolvem de maneira às vezes independente entre si, e outras vezes nem tanto. Esse desenrolar das tramas requer uma coordenação precisa, e este parece ser um dos problemas das múltiplas tramas.

Na TV, muitas tramas são lineares, têm seus desenvolvimentos lógicos e se desdobram naturalmente ao longo do tempo, mas nem sempre evoluem de modo concatenado. Ocorre freqüentemente que uma delas não apresenta a mesma velocidade ou o mesmo uso do tempo que as outras. E, quando os personagens se encontram, quando estas tramas se tocam, este desacerto fica evidente. De uma maneira geral, a estratégia das telenovelas é a de não definir as ações no tempo e de propô-las num ritmo alucinante, desvinculando-as de um tempo concreto, que as amarraria desnecessariamente. É como se fatos atrás de fatos ocorressem incessantemente sem que um tempo concreto os envolvesse. São ações que pairam acima da realidade, fora da concretude do tempo conhecido e experimentado. Parece tratar-se de uma

outra dimensão, na qual o tempo não é necessário nem é requisito para que as ações transcorram. Essas ações fluem numa certa ordem, com lógica peculiar, sem compromisso temporal.

Algumas ocorrências, mesmo nesta dimensão etérea, implicam uma passagem de tempo concreta e conhecida do espectador, que neste caso faz uma comparação com sua realidade e pode questionar a verossimilhança. Como alguns acontecimentos de núcleos diferentes precisam se encontrar, nestes momentos também há uma comparação entre os tempos supostamente transcorridos em cada uma destas tramas e as histórias voltam desta dimensão atemporal para o universo comum das histórias e da vida dos espectadores, nas quais o tempo é uma categoria mensurável, conhecida e inexorável. Neste retorno, percebe-se que o tempo transcorrido não foi bem elaborado pelas tramas, e que não foi o mesmo para todas elas, para completo desagrado dos fãs da precisão do “enquanto isso”, minuciosamente construído pelo cinema clássico.

A maneira que parece mais adequada à análise da coordenação do tempo das tramas é a comparação entre o que se fala na diegese e o que se faz, ou entre as ações e o tempo conhecido (de uma gravidez, por exemplo), ou entre fatos iguais que deveriam durar o mesmo tempo.

Por exemplo, em *América*, as incontáveis idas e vindas entre Rio de Janeiro (Brasil) e Miami (Estados Unidos) também eram imediatas. Tony, Haydée, Raíssa, Glauco, Irene, Alex, Pimenta vão e voltam entre Rio de Janeiro e Miami num piscar de olhos, com a mesma facilidade que Jatobá vai da casa de Vera para a sua própria casa. Certamente os protocolos podem ser excluídos, o que não significa que o tempo deixe de passar ou de ter dimensão. A ida ao aeroporto, o check in, a espera, a entrada na aeronave, a viagem (que dura cerca de oito horas de voo), a chegada, a satisfação às Polícias Federais, o recolhimento das bagagens, as

idas aos endereços da cidade de destino, tudo isso pode ser deduzido pelos espectadores, são protocolos dispensáveis. Mas o tempo que eles requerem não é dispensável nem pode ser ignorado. Não se pode levar entre Rio de Janeiro e Miami o mesmo tempo que se leva entre Rio de Janeiro e Boiadeiros, ou entre Vila Isabel e Zona Sul (ambos no Rio de Janeiro), ou entre a casa de Neuta e o bar em que Dinho espera o momento de entrar escondido pela sua janela. São tempos diferentes, de durações distintas. Estes deslocamentos parecem mágicos, imediatos, todos têm a mesma duração e indicam que o tempo nas telenovelas é uma entidade quase ignorada, pouco trabalhada. Ou, quem sabe, o tempo seja mesmo uma entidade de outra dimensão, talvez divina.

O tempo da fuga de Teodoro e Olívia (*O Cangaceiro*) dura dois dias, e estes dois dias são sentidos e percebidos em todos os personagens. Dadinho (*Cidade de Deus*) levou mais de dez anos para virar Zé Pequeno, e os dez anos são percebidos, explicitados, iguais para todos os personagens. *O Grande Momento* se passa em um dia, e cada minuto deste dia é claramente vivido por todos os personagens e notado pela audiência.

A consequência do descaso das telenovelas com as passagens de tempo é que os fatos parecem não ter ligação uns com os outros, parecem estar em um mundo específico, protegido da passagem temporal por uma redoma, mesmo quando estão relacionados. O espectador reconhece estas assincronias, mas ainda assim se regozija com a novela (o índice de audiência não cai por causa disso). Ao contrário do que o cinema clássico achava – que um desalinho na construção do tempo significaria dúvida e distanciamento por parte do espectador, colocando em risco a credibilidade e a identificação, e que isso afastaria da tela e da imersão acrítica na trama. A novela é merecedora desta imersão mesmo com aberrações nas estruturas temporais. Os índices de audiência comprovam o que nós estudiosos costumamos a acreditar: as histórias podem ser contadas de modo atemporal, talvez anárquico.

Um dos casos mais gritantes, e que mereceu até comentários das revistas de fofoca e dos jornais mais sérios<sup>32</sup>, foi a gravidez de Sol e a de Rose em *América*. É um caso típico em que não se pode ignorar a passagem de tempo, e no qual o tempo precisa ser o mesmo para as duas personagens: é do conhecimento de qualquer espectador que uma gravidez leva em média 9 meses. Não há polêmicas sobre isso. Sol descobre que está grávida no capítulo 151, e sabe que o pai é Ed. No capítulo 186 Sol tem seu filho, em condições, aliás, inacreditáveis: numa noite de temporal, ela se perde num campo ermo, sente as dores do parto (que já vinha sentido há alguns capítulos), se abriga num estábulo e de repente Tião aparece e a ajuda a parir. Rose fica grávida no capítulo 169 e sabe que o pai é Radar. No capítulo 183 Rose tem seu filho, e no 184 Vera o acomoda no quarto de Radar. Ora, se do 151 ao 186 Sol ficou grávida e pariu, e supondo que ela tenha descoberto sua gravidez aos dois meses, temos que em 35 capítulos passaram-se cerca de 7 meses. Rose, segundo a mesma matemática, soube no capítulo 169 e pariu no 183, portanto temos que em 14 capítulos também se passaram 7 meses. Não há qualquer problema em termos 35 capítulos ou 14 capítulos equivalendo a 7 meses. Podemos ter um capítulo equivalendo a 10 anos, ou um corte que evolua 10 anos (como em *Cidade de Deus*, por exemplo). Mas não é compreensível que 35 capítulos signifiquem 7 meses e que 14 destes mesmos capítulos também signifiquem 7 meses. Não há como explicar esta discrepância com teorias dramáticas ou físicas. Talvez Tião, habituado a comunicações sobrenaturais, possa elucidar este assunto.

Pode-se dizer que os capítulos próximos do final são menos cuidados, porque precisam arranjar algumas situações e desarranjar outras antes dos letreiros finais. O foco da narrativa, nestes momentos derradeiros, passa a ser apenas o de terminar as histórias conforme

---

<sup>32</sup> Na coluna de televisão da “Folha Ilustrada” do dia 12 de outubro de 2005, o colunista Daniel Castro, também alarmado com o descompasso das duas gestações, comenta que “o fenômeno de audiência *América* vai entrar para a história como uma das tramas mais toscas já produzidas pela Globo.” O colunista consulta ginecologistas para entender os fatos e termina a matéria com “a Globo não comentou o assunto, por se tratar de *ficção*”.

as expectativas de público e de autoria. Vamos então evitar estes momentos finais, nos quais o resultado é mais importante que a história, e trabalhar com capítulos iniciais, que são mais bem cuidados e escritos com mais planejamento.

Vejamos os capítulos 24 a 29 de *América* por linhas dramáticas. Como se verá, nem todos serão mencionados, evitando ao leitor a exaustão que a análise de tantos detalhes acarretaria.

Entre o capítulo 25 e 27, vejamos o que ocorre com a menina cega, Flor, e com Jatobá, adulto cego. No capítulo 25, Flor se separa da mãe (em Vila Isabel) e sai andando pela rua, embora nunca tenha saído de sua casa sem acompanhantes. No 26 está na praia e sente a textura da areia pela primeira vez. Vai até a água do mar e começa a se afogar. Na delegacia, o plantonista não pode aceitar a queixa de Islene porque não se passaram 48 horas. Pode-se entender daí que se passaram menos de dois dias até o começo do capítulo 27, quando Jatobá, também cego, a salva do afogamento nas ondas do mar. Antes de Flor se separar de Islene, Vera (no mesmo capítulo 25) fica maravilhada com o jantar que Jatobá preparou para ela. Dançam alegremente, como nos velhos tempos. No 26, eles jantam enquanto Flor anda pelas ruas (e a imagem de Flor andando mostra que é dia, o que já é outra discussão), Jatobá decide dar uma volta depois do jantar. E no mesmo capítulo 26, Jatobá escuta a voz de Flor se afogando, para no começo do 27 salvá-la. Analisando apenas estes dois feixes dramáticos entre o final do capítulo 25 e o começo do 27, percebe-se que dispor as tramas no tempo conhecido não é preocupação da novela. Pouco importa se é dia ou noite, se uma caminhada de uma menina cega entre Vila Isabel e a praia dura o mesmo que um jantar, ou se depois de um jantar vira dia e alguém vai à praia nadar. Tampouco importa que para Flor e Islene passem dois dias enquanto para Jatobá, que interage com elas, passe apenas algumas horas. Os fatos importam muito mais do que sua construção no tempo conhecido.

Nestes mesmos capítulos, vejamos outros feixes dramáticos. No fim do 24, Tião vê a passagem de Sol para os Estados Unidos, que cai (!) de seu bolso. No final do 25, Sol acorda e constata que está trancada em casa. O capítulo 26 abre com Tião pedindo ao padre que o case com Sol no dia seguinte. No capítulo 29, Sol larga o buquê na porta de igreja e foge vestida de noiva com seu inseparável souvenir da Estátua da Liberdade na mão. Do 26 ao 29, portanto, a trama andou de um dia para o próximo.

Sol, que casará no dia seguinte, tem um dia atribuladíssimo: ela tem dúvidas se casa ou se vai para os Estados Unidos, Tião comunica a ela que eles vão se casar amanhã, as afilhadas contam para Neuta que Sol vai se casar amanhã, Alex diz a Sol que quer lhe fazer outra proposta, Alex propõe que ela pague somente a metade para fazer outra travessia, Ellis vê que Sol não está animada com o casamento, Carreirinha diz a Tião que viu Sol conversando com Nick, Tião pergunta a Sol se ela falou com Nick, ela assente, ela e Tião se desentendem porque Tião tem o pressentimento de que ela o deixará, ela o agarra, Junior usa a toalha de mesa para fazer um vestido de noiva para Sol, ela garante a Tião que nunca amou ninguém como a ele, Neuta pergunta a ela se tem certeza de que quer casar-se com Tião e se quer se mudar para Boiadeiros, Sol reza para a Virgem de Guadalupe, e antes de ir para a igreja coloca seu souvenir dentro do buquê. Tudo isso de um dia para o outro!

Enquanto isso, neste mesmo tempo e nos mesmos capítulos, outro feixe: Jatobá dança com Vera, janta com ela, percebe que Helinho liga para Vera e desliga o telefone, vai dar uma voltinha, Radar fala para Vera que Jatobá gosta dela, Vera fica preocupada porque Jatobá não passou a noite em casa, Jatobá chega na praia, salva Flor do afogamento, depois fica amigo dela, explica a ela que ele também é cego e que ela pode fazer muitas coisas mesmo sendo cega, Flor volta pra casa com Islene, Jatobá fala com Stallone que ele vai esperar que Vera se desiluda com Helinho, Jatobá visita Flor em sua casa e Islene fica pasma de ver que ele é



cego. São muitas conversas, deslocamentos no espaço, reflexões e contatos entre tramas diferentes (Flor/Jatobá e Jatobá/Vera). Tudo isso também no mesmo dia!

Enquanto isso, em outro feixe, Nina (amante de Glauco) e Haydée (esposa de Glauco) se encontram num barzinho, jantam juntas, Nina sofre porque Haydée diz que não tem problemas em seu casamento com Glauco (até este momento Haydée nem desconfia que Glauco tenha outro relacionamento). Raíssa e Manu se desentendem por causa de Murilinho (que namorou uma e depois a outra), Haydée diz a Glauco que Nina tem um caso com um homem casado, Raíssa avisa Glauco que Lurdinha vai à fazenda de Irene com eles. Tudo isso também no mesmo dia!

São, portanto, muitas informações para apenas 24 horas. Sem mencionar o que se passou com Mariano, Odaléia, Consuelo, Dinho, Carreirinha, Helô, Miss Jane. Não há coordenação precisa entre estas tramas neste mesmo período de tempo. Apesar de serem independentes entre si, elas levariam as mesmas horas que a promessa e a realização do casamento de Tião – ou seja, de um dia para o outro –, o que parece ser quase impossível. Mas, mais importante que a falta de coordenação entre os fatos e mais importante que a real possibilidade de que tantas coisas tenham acontecido em tão pouco tempo, é a característica de que a avalanche de fatos parece mais relevante que quaisquer falhas de verossimilhança, de coordenação ou de possibilidade concreta de realização.

Para não ser exaustivo, podemos apenas mencionar outros momentos em que a construção no tempo parece ser de pouca importância: a operação e convalescença de Mariano e de Glauco, as diversas travessias pela fronteira, inclusive as de Sol, as várias idas e vindas no romance entre May e Ed, o intervalo entre os diversos rodeios, a rapidez com que Alex se aproxima e penetra na sociedade da Zona Sul, a periodicidade dos “tutus do Gomes”, a periodicidade do programa de TV dentro da novela (*É preciso saber viver*) que valoriza o

esforço e as vitórias dos deficientes, e poderia seguir com uma lista infindável. Fatos que periodicamente acontecem (programa semanal de TV, partidas de um campeonato de futebol, temporada de rodeios, de Fórmula 1) são reveladores, pois determinam um ritmo de ocorrências temporais que as demais tramas deveriam obedecer, e que, como se pode notar acima, nem sempre são respeitados.

Vejamos apenas dois exemplos em *Belíssima*, para não cansar o leitor e para deixar claro que esta construção aleatória do tempo não faz parte apenas de um exemplar da novela (*América*, neste caso), mas parece compor o paradigma televisivo de contar histórias.

O primeiro exemplo entre muitos outros possíveis, é o capítulo 153, transmitido numa quarta-feira, dia de jogo de futebol, portanto mais curto que os demais. Abaixo a transcrição (bem mais detalhada que a sinopse oferecida pela emissora):

#### **Vinhetas de abertura**

- a) Flat de Júlia, bairro classe alta – Gigi e Júlia vêem Bia na fita de vídeo no Rio.
- b) Flashback – Júlia no helicóptero grita NÃO! ao ver o carro de Bia rolar ribanceira abaixo.
- c) Flat – eles não se conformam de ver Bia na garagem do shopping.
- d) Flashback – Júlia relembra o carro de Bia caindo.
- e) Flat – Júlia fala que as jóias eram da Bia.
- f) Flashback – mostra as jóias num saquinho de plástico sendo entregues à família.
- g) Flat – falam do enterro de Bia.
- h) Flashback, cemitério – enterro de Bia.
- i) Flat – falam que não é possível estarem enganados e ela viva... o telefone toca, assustam. Chamam Júlia para uma reunião. Júlia sai, fica Gigi e vê a fita de novo, na tela Bia.
- j) Casa/quarto de Qiqui, cortiço – André diz a ele (Qiqui) que nada pode fazer. Se Júlia continuar investigando, vai por tudo a perder. Ela não pode continuar investigando. Júlia sabe demais, eles vão se dar mal. Qiqui resolve que alguma coisa terá que ser feita. Bento ouve a conversa pelo lado de fora.
- k) Bar de rua – Taís e Narciso. Ela diz que não é nada disso, ele a chama de prostituta. Ela chora e diz que foi enganada. Rogério diz que agora ele sabe de tudo. Narciso e Rogério brigam. Dono do bar chama a polícia.
- l) Vinheta de passagem.

- m) Casa de Murat, bairro classe média, sala de jantar – Cemil manda Mateus se levantar. Cemil chama Mateus de mentiroso, que não vai à faculdade e o engana. Cemil foi à faculdade e descobriu. Mateus chora. Ele enganou o pai porque não queria ser advogado. Cemil não quer que Mateus seja um “operariozinho sem nada” como ele. Cemil o chama de canalha. Gritam, Mateus quebra pratos. Cemil manda-o sair da mesa e subir para continuarem a conversa lá em cima. Murat pede calma, e que ele não bata no filho. Safira acalma as meninas.
- n) Restaurante Tebas, bairro classe média – Vitória recebe clientes. Na cozinha, Katina prepara receitas. Nikos chega e consola-a “coitado do Cemil!” Porque tudo acontece com Cemil? Porque ele sofre tanto? Nikos acha triste filho (Mateus) enganar pai (Cemil) deste jeito.
- o) Quarto – Mateus chora e relembra as falas do pai. Mateus levanta e sai do quarto.
- p) Delegacia – entram Rogério, Narciso e Taís. Delegado põe ordem na bagunça. Tais denuncia a quadrilha de tráfico de mulheres.
- q) Vinheta de passagem
- r) Flat – fita na mão de Gigi. Júlia chega da reunião que foi ótima. Ela quer derrubar André. Gigi viu e reviu a fita: é a Bia. Ele não se conforma. Júlia lembra que viu o carro, não ela. Júlia pega o telefone e liga.

### **Intervalo**

- s) Flat – DJúlian entra no flat deles. Mostram a fita com Bia. Ele acha que é a Bia. Olham a data e... antes de ontem, no Rio. DJúlian não sabe como foi possível. Quem está enterrado no lugar de Bia? O que Júlia deve fazer pra exumar o corpo no cemitério?
- t) Vinheta de passagem
- u) Quarto de André – Matilde quer oferecer jantar, e André recusa. André nervoso não pode deixar as coisas fugirem de sua mão. Tutor liga e André disfarça.
- v) Casa de Quiqui – ele escreve no livro. Bento entra e fala do porre que Quiqui tomou. Pergunta do livro que Quiqui lê. Bento fala que André vem falar com o pai quando as coisas ficam fora de controle. Quiqui pergunta se Bento escutou atrás da porta, ele nega.
- w) Casa de Mary, bairro classe alta – Mary e Guida tomam cafezinho na sala. Falam do orfanato da prefeitura, e decidem procurar a mulher que recebia as crianças. Mandam Divina se deitar. Elas sentem que Divina as está espionando sempre. Têm saudades da Mônica.
- x) Vinheta de passagem
- y) Casa de Alberto, bairro classe alta – Mônica e ele não se entendem, ela fria, ele procura conversa. Ela se sente traída. Alberto tenta enrolar Mônica. Campainha toca. Mateus entra procurando Ornella.

z) Casa de Murat – Cemil e Murat falam na sala. Soraya acalma o pai (Cemil). Eles acham estranho que Mateus nunca tenha lido nenhum livro. Murat pede a Cemil que fale com calma com o filho. Recomenda conversa. Cemil vai ao quarto e não acha Mateus.

aa) Flat – DJúlian com os documentos de exumação do corpo de Bia, pede que Júlia assine. Explica que ela é o parente mais próximo. DJúlian falou com o delegado e soube que o inquérito não está terminado, o que agiliza as medidas.

### **Intervalo**

bb) Restaurante Tebas – na entrada falam que o movimento está bom. Narciso chega de moto. Narciso pergunta porque Nikos não contou nada pra ele. Ele sabia que ela era prostituta.

cc) Casa de Vitória – Narciso entra com Nikos pra fazer curativo, Tadeu está lá. Narciso pergunta quem dormiu com Taís. Ela está contando tudo pra polícia. Narciso está revoltado e chora.

dd) Delegacia – Taís continua o depoimento, que fugiu da Grécia com a ajuda de um amigo, sua família mora no interior por medo de Rogério, que a ameaçou de morte etc. Taís fez denuncia, mas ele foi preso e saiu. Delegado diz que, se for verdade, ele nunca mais sairá da cadeia. Ela chora, queria segredo, os repórteres estão lá fora, esperando por ela. Ela se levanta e vai até os repórteres. Fotos, perguntas. Rogério entra na sala do delegado que diz que Rogério está encrencado.

ee) Casa de Vitória – Narciso faz curativo, Nikos explica o caso para Narciso. Ela tinha vergonha de falar. Narciso fica revoltado, e diz que ele agora é que fica com vergonha. Sai, Nikos vai atrás.

ff) Casa de Murat, exterior – Safira sai de casa e vai à oficina. Procura Pascoal. Ele acorda desce de toalha na cintura. Pascoal quer dar um trato nela, ela pede respeito. Ele sonhava com ela, e pensava nas coisas boas com ela. Ela não quer subir, pede que ele desça. Ela quer propor uma coisa séria pra ele.

gg) Quarto de Ornella – Mateus e Ornella falam. Ele acha que ela contou, ou Mônica contou. Ele está revoltado com a vergonha que passou. Ornella dá razão ao pai. Mateus iria contar a ele na hora dele. Mateus sai do quarto dela, diz que vai sumir e passa pela sala. Campainha, Mateus encara Mônica, Cemil na porta à procura de Mateus.

hh) Restaurante fino – André espera, Júlia chega.

### **Letreiro final.**

Este capítulo é um ótimo exemplo da construção de tempo do cinema clássico, o “enquanto isso”, em que várias tramas se desenvolvem e acontecem durante o mesmo lapso

de tempo. Para uma noite apenas, há muitas coisas ocorrendo simultaneamente. Podemos supor que, como acontece nos filmes de aventura, tudo aconteça concentradamente, e, com boa vontade, podemos concordar com o ritmo das ações, embora os tempos de deslocamento das pessoas e de transmissão da notícia (a real vida de Tais) não sejam verossímeis. Mas, os itens grifados na transcrição (Djúlian, Júlia e Gigi em seu flat) não são aceitáveis nem verossímeis: não é possível tomar conhecimento da fita em que Bia aparece, tomar a decisão de exumar seu corpo, preparar uma documentação incomum (mas que existe) pertinente a um cemitério, achar e falar com um delegado e acessar um processo no rápido passar de algumas poucas horas, que diegeticamente cabem no mesmo bloco (entre os dois intervalos). Djúlian, mesmo eficiente, não é mágico nem onipresente. A cena que redireciona a atenção do espectador para Bia Falcão é importante, essencial para preparar sua volta em alguns capítulos adiante. Todas as ações referentes a esta trama (DJúlian e Júlia) poderiam ser montadas na seqüência, e seria natural para o espectador subentender as passagens de tempo omitidas. Mas na telenovela todos os personagens precisam aparecer todos os dias, evitando desapontamentos dos fãs. A presença de outras tramas intercaladas a esta de Júlia e DJúlian comprometem a intelecção verossímil do tempo na trama principal daquele momento. Para aumentar a discrepância, o drama de Taís, que corre paralelo, parece coerente (no tempo) com uma certa dose de boa vontade.

Para que a história se desenvolva no ritmo de “avalanche de fatos”, foi sacrificada a lógica de uma trama que é essencial na novela.

O segundo exemplo de *Belíssima*, entre muitos outros, é o despejo da família de Murat. Safira, filha dele, aceitou casar-se novamente com Fred em troca do dinheiro necessário para pagar a dívida de Murat, que fora comprada por Bia Falcão, e que, neste momento em que é dada como morta, está em poder da direção da *Belíssima*. Katina vence

seu orgulho e procura André, para pedir que ele a ajude. André concede a ela um mês para deixar a casa antes de ser despejada. Esta cena se passa no capítulo 124. Neste mesmo capítulo, Mônica convida seu pai, Aquilino (Seu Quiqui) para ir a seu casamento. Ele recusa o convite. Ainda neste mesmo capítulo, Rebeca dá o primeiro beijo em Alberto.

No capítulo 168, as tramas evoluíram para: Mônica casou-se com Alberto, viveram juntos, ela descobriu o romance dele com Rebeca e se separaram; Mônica já fora convidada por Rebeca para ser modelo; Seu Quiqui seqüestrou Sabina, drogou Tadeu, fugiu de casa, tramou com André e depois, à sua revelia, afastou-se de sua filha, foi preso e assassinado; Vitória planejou, abriu e colocou em funcionamento seu restaurante Tebas; Tadeu entrou para o cursinho. No entanto, a família Murat ainda não foi despejada e tampouco sua dívida foi paga. Safira não se casou com Fred, criando sempre pretextos para adiamentos, tais como o rito religioso da cerimônia e a presença da sogra insuportável. Certamente mais de um mês transcorreu em todas as tramas, menos no despejo de Murat. Enquanto um tema é alongado, os autores aproveitam para acertar outras situações que correm supostamente no tempo habitual. Sem esta prolongada tensão, o caso amoroso de Safira e Pascoal ficaria menos picante e, ao mesmo tempo, Murat ficaria sem pressão e sem ação, caso a dívida fosse paga. Então, para manter os problemas em algumas tramas, o mês proposto para o despejo da família se alonga indefinidamente, ao passo que as demais tramas transcorrem conforme o calendário regular.

Os principais interessados nas telenovelas, os espectadores, parecem satisfeitos com a movimentação e com a cachoeira de fatos, sem se importar com sua qualidade dramática nem com as demais características de elaboração de tempo e de espaço. Trata-se, ao que parece, de um novo paradigma de contar histórias, segundo o qual a construção do tempo, sua coerência, sua inexorável passagem concreta, não é tão relevante quanto o é para o teatro e para o

cinema. Talvez estas modernas histórias remetam às narrativas míticas, passadas no mundo dos deuses, nas quais o tempo não é uma categoria considerável, e na qual os fatos se sucedem sem a concretude que encontramos nas demais formas de contar histórias.

E que Aristóteles não nos ouça.

## **Conclusão**

As histórias são produtos de sua época. Embora cumpram funções semelhantes, muitas vezes têm especificidades práticas, pois são formas ancestrais de transmissão de conhecimento e de organização da memória social. Com a evolução do conhecimento, se altera também a expressão e o assunto das histórias. Mudar a maneira de contar histórias é parte integrante da mudança da sociedade. Entre as recentes modalidades de contar histórias, estão filmes e telenovelas.

Nestas páginas pode-se perceber que há uma interação entre as telenovelas e o cinema clássico, e que ambos alimentam o cinema contemporâneo. Nos temas aqui selecionados, poucos foram assimilados literalmente, como a decupagem e a criação dos espaços. Na maioria das vezes há uma interação ativa, criativa, que parte de paradigmas narrativos do cinema clássico e os altera por vários motivos. As características trabalhadas pelas telenovelas alimentam o cinema contemporâneo, que, por sua vez, foi também seletivo ao escolher o que assimilar das telenovelas e, por outro lado, em que se manter fiel ao cinema clássico. Trata-se, portanto, mais de um intercâmbio, de uma interação entre filmes e telenovelas, do que de uma assimilação pura e simples, ou uma apropriação passiva.

As telenovelas parecem constituir um novo paradigma de contar histórias. Ainda não se pode afirmar que seja tão forte, coeso e flexível como é o modelo desenvolvido pelo cinema clássico, mas há evidências de que elas – telenovelas – apresentam padrões definidos de como contar uma história, construídos a partir do modelo clássico de narrativa. A



organização visual delas vem nitidamente do modelo clássico de decupar e de montar, agregando apenas maior uso de closes do que os encontrados nos filmes clássicos e contemporâneos. A encenação das telenovelas parece arquitetada a partir do paradigma clássico de decupagem mais montagem.

A organização estrutural básica do filme clássico foi bastante alterada pelas telenovelas. A abertura, divisão em capítulos e encerramento tão cuidadosamente definidos pelo modelo clássico e também tão caros ao teatro, foram ignorados pela ficção na televisão, não só porque a mídia e a difusão são distintas, mas também porque a resposta que se espera do espectador (e do anunciante) de uma telenovela é diferente daquela que se espera do filme. Os fatores que incidem nas decisões na televisão são muito dinâmicos durante o processo de construção e de veiculação da história, coisa que não ocorre no cinema. A divisão em capítulos das telenovelas atende mais à estratégia de *Mil e Uma Noites* e dos folhetins do que à dos filmes ou peças teatrais. O cinema contemporâneo foi pouco afetado por esta desestruturação do modelo clássico praticada pela telenovela, e mantém abertura, divisão em capítulos e encerramento muito próximos dos paradigmas do cinema clássico e do teatro.

Além disso, uma nova estrutura dramática se apresentou: são muitas histórias paralelas que se conectam, se misturam e cujos personagens com frequência aparecem em várias tramas ao mesmo tempo. Cada uma destas histórias, se isolada e separada do conjunto, talvez tivesse desenvolvimento mais aproximado do paradigma clássico. Mas a telenovela não é só uma das histórias, é todas ao mesmo tempo, como se fosse um espectador olhando várias janelas do prédio em frente à sua própria janela<sup>33</sup>. A telenovela apresenta situações similares às que o espectador encontra cotidianamente em sua própria vida. Com a TV, ele pode ficar

---

<sup>33</sup> Menção a *Rear Window*, filme de Alfred Hitchcock, 1954.

na privilegiada posição de voyeur. Assiste a várias histórias concomitantemente, com o requinte de poder ver detalhes que na sua própria vida não poderia ver, facilidade outorgada pela criação do espaço tridimensional do cinema, bem aproveitado e mantido pelas narrativas de televisão. Por outro lado, o controle remoto permite mudar de canal a qualquer momento, e o que o espectador pode ver? Outras histórias. Quando uma delas fica desinteressante ele busca outra. Assim faz a telenovela: mostra várias histórias ao mesmo tempo e, quando uma delas fica sem graça ou chega a um suspense, passa para outra. A direção das telenovelas propõe um “zapping no mesmo canal”. Este tipo de estrutura já teve similares antes, mas tímidos e pouco desenvolvidos. A telenovela leva ao paroxismo as várias linhas dramáticas. O filme contemporâneo bem assimila esta qualidade, aproveitando o hábito do espectador de acompanhar várias tramas, o que minimiza um eventual desconforto na sala de cinema.

O cinema clássico se mostra mais homogêneo quanto ao tom da história. Uma comédia é sempre uma comédia, um drama familiar é sempre um drama familiar. As telenovelas embaralham estes gêneros e numa mesma cena há personagem de comédia pastelão com outros de policial, e assim por diante. O cinema contemporâneo equilibra bem os filmes, aceita cenas de vários gêneros, embora tenha um deles predominante na história. Pode-se dizer que apresenta um gênero definido temperado com ingredientes dos outros gêneros, especialmente das comédias. Fazer rir é um bom remédio para platéias amarguradas pelo cotidiano.

Para o cinema clássico o encadeamento em causa-efeito é peça fundamental, quase um dogma. Nas telenovelas, é apenas uma das possibilidades. Esta relação – causa-efeito – não tem o peso decisivo que tem para o cinema clássico, porque, ao intercalar várias histórias, estas conexões passam a ter qualquer motivo, até mesmo nenhum. Na maioria das vezes há

alguma deixa, algum indício no final de uma cena que a liga à seguinte, mas essa conexão pode ser de diversas naturezas. No modelo clássico, uma cena gera a seguinte. Na telenovela, uma cena é seguida por outra que pode nada ter com a anterior; trata-se de outra trama que compõe uma estrutura em rede ou em mosaico. O fundamental é mostrar fatos seguidamente, sem priorizar sua conexão ou causalidade. É a “avalanche de fatos” que assola as telenovelas. A audiência parece estar mais interessada no infinito repertório de ações do que na qualidade de suas articulações. O cinema contemporâneo que adota múltiplas histórias é mais rigoroso nas conexões do que as telenovelas, mas tem menos rigor que o tradicional modelo clássico. Flerta com uma, respeita o outro.

Entre as cenas de pouca relevância dramática das telenovelas, que o cinema clássico jamais admitiria, estão as que deveriam ter desdobramentos futuros mas que, por algum motivo não foram desenvolvidas e ficaram apêndices perdidos nas tramas. Também sem relevância nas tramas estão aquelas cenas voltadas a mensagens extradiegéticas, como as propagandas dos patrocinadores (merchandising), os comentários dos autores sobre algum assunto conjuntural, ou o chamado merchandising social, em que se alerta para temas sociais relevantes. São características bem específicas da mídia televisiva e das telenovelas, e não parecem ter influenciado o cinema contemporâneo.

O conceito de protagonista, bem claro no paradigma clássico, foi alterado pelas telenovelas. Com várias tramas nas telenovelas, é natural haver vários protagonistas, cada um com seus problemas e objetivos. Eles, com frequência, interagem e dividem a mesma tela. São todos papéis importantes, “principais”, e a medida de qual deles fica mais tempo na tela da TV é dada pelo momento de cada trama, pelo tipo de suspense ou de resolução que se apresenta em cada um dos feixes que compõem as telenovelas. Há, portanto, um protagonista

para cada momento da história, não importando a qual das tramas ele pertence. Não há protagonista nas telenovelas nos moldes em que há no modelo clássico. Os filmes contemporâneos se beneficiam desta mudança proposta pelas telenovelas e também diluem seus protagonistas. Difícil garantir que a telenovela seja a única fonte desta alteração do paradigma clássico, mas é das que mais influenciou o cinema contemporâneo.

Os personagens bem embasados, redondos e com conflitos do cinema clássico se perderam. Para as telenovelas é pouco importante a consistência deles: mudam-nos, na maioria das vezes com vagar e certa discrição, ao sabor da necessidade de contemplar a audiência que não cobra deles tanta coerência dos personagens. A longa duração das telenovelas ajuda o espectador a não perceber certas alterações de caráter dos personagens que jamais seriam aceitas nos filmes. Apoiadas na longa duração das telenovelas e na memória que não abarca toda a história, estas mudanças são reiteradas como verdades nos capítulos seguintes, de modo que um personagem pode mudar completamente e dar a sensação de que é apenas uma evolução aceitável. O cinema contemporâneo não assimila este descompromisso na conduta do personagem. Talvez seja mais leve ao elaborá-lo, mas mantém a base psicológica do cinema clássico na formação dos personagens e principalmente na sua evolução.

A construção do espaço tridimensional do cinema clássico foi recebida pelas telenovelas e pelo cinema contemporâneo sem alterações. A decupagem griffithiana, a montagem que inclui e costura o espectador dentro da cena ficaram praticamente intocadas. A tridimensionalidade do espaço cinematográfico, que pode ver atrás dos volumes, foi aceita praticamente intocada pelas telenovelas. Talvez não seja este o único ponto de excelência do cinema clássico, mas é um dos poucos que não foi modificado pelos tempos e pelas novidades

de linguagem e de mídia. Até as computações gráficas, que podem mudar quase tudo, obedecem a esta organização do espaço.

A construção do tempo, por outro lado, sofreu mudanças. A linearidade das histórias permanece, o que não implica uma construção de tempo tão elaborada ou precisa como a do modelo clássico. A avalanche de fatos prevalece sobre a conexão e a organização do tempo. Construções exatas são de pouca relevância ante a necessidade de criar ações e expor as várias histórias todos os dias. Com tantos fatos a relatar, as telenovelas trabalham com um tempo diferente, no qual as ações se desenvolvem sem relação direta com o tempo cronológico, medido pelo Sol, pela Terra ou pelo relógio. Esta leniência com tempo, apropriada às telenovelas, pode ser encontrada em muitos filmes contemporâneos, não especificamente na amostra em que se baseia este trabalho.

Talvez a influência maior que as telenovelas e a televisão tenham oferecido ao cinema contemporâneo seja a quantidade de ações. Não se pode garantir, a bem da verdade, que seja apenas influência das telenovelas, porque ocorre também em países onde não são tão ardorosamente assistidas, embora sejam lugares que também apresentam altos índices de permanência em frente à TV. Mas parece inegável que o ritmo das cenas, a montagem com cortes mais rápidos e principalmente o grande volume de ações que assolam as telas, aqui chamado de avalanche de fatos, tem influência da TV. O cinema contemporâneo assimila bem este grande número de ações, mas procura dar a eles mais organicidade que as telenovelas. Não se trata de demérito de uma ou de outro, trata-se simplesmente de coerência com seu paradigma narrativo e com seu modo de difundir, ou melhor, de contar uma história.

Uma comparação entre filmes e telenovelas merece ser feita. Os filmes são histórias que não continuam no encontro seguinte. Como fenômeno cultural ele tem continuidade dentro do contexto de sua própria história, na qual se percebe evoluções e mudanças de forma de modo que um espectador muito bem informado pode reconhecer num filme os antecessores daquele gênero ou estilo. Na telenovela, a história continua no próximo encontro, o espectador vai ao monitor para continuar a assistir à mesma história, com os mesmos personagens. O hábito de encontrar-se com o narrador é claramente mais forte nas telenovelas que nos filmes, mesmo considerando aquele tempo em que os seriados eram projetados nas salas de cinema.

Se são diferentes na constituição dos hábitos, filmes e telenovelas são bastante semelhantes quanto à disposição física do espectador com o narrador. Também similar à conversa perto da fogueira, no cinema e na TV os espectadores ficam dispostos em frente a planos iluminados, que de certa forma geram as histórias que querem ouvir e ver. De uma “misteriosa” fonte de luz aparece a história que encanta e que diverte.

Na longa tradição de contar histórias, pode-se separar a segunda metade do século XX como uma pequena amostra da história da humanidade, em que histórias sempre foram contadas. Neste fragmento de tempo histórico percebe-se que uma modalidade influencia a outra, e que as novas partem das anteriores e muitas vezes as podem influenciar interativamente.

E, como foi dito nas páginas iniciais, assimilamos bem as novas maneiras e mídias de contar e ouvir histórias, sem que as mais antigas sejam abandonadas. Crescemos ao nosso

cotidiano outras e novas formas de saborear os conhecimentos do nosso tempo, contando e assistindo a histórias em quase todos os lugares que freqüentamos. Todos os dias.

## **Bibliografia**

- ALENCAR, Mauro. **A Hollywood Brasileira: panorama da telenovela brasileira**. Rio de Janeiro: SENAC, 2002.
- ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós, 2.000.
- ARISTOTELES. *Poetics*.
- BACCEGA, Maria Aparecida. Estereótipo e as Diversidades. In: **Comunicação e Educação** no. 13. São Paulo: Editora Moderna/USP, 1998.
- BALL, David. **Para Trás e Para Frente**. São Paulo: Editor Perspectiva, 1999.
- BARRETO, Lima. **O Cangaceiro**. Fortaleza: Imprensa Universitária, Universidade Federal do Ceará, 19984.
- BARTHES, Roland. El efecto de realidad. In: **Comunicaciones**, no. 11, 1968. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporaneo, 1970.
- \_\_\_\_\_. **Elements of Semiology**. Nova Iorque: Hill and Wang, 1985.
- \_\_\_\_\_. Introdução à análise Estrutural da Narrativa. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- BAZIN, André. **What is cinema?** Berkeley: University of California Press, 1967.
- BORDWELL, David. The classical Hollywood Style. In **The Classical Hollywood Cinema**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- BRADY, John (org). **The Craft of the Screenwriter**. Nova Iorque: Simon And Schuster Inc, 1982.
- BRIGGS, Asa & BURKE, Peter. **Uma história social da “MÍDIA”**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination**. Londres: Yale University Press, 1995.
- BURGELIN, Olivier. Intercambio y deflación en el sistema cultural. In: **Comunicaciones**, no. 11, 1968. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporaneo, 1970.
- CAMPBELL, Joseph. **The Hero of a Thousand Faces**. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A Telenovela**. São Paulo: Ática, 1987.



CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

CARRIERE, Jean-Claude & Bonitzer, Pascal. **The End**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1995.

CHATMAN, Seymour. **Coming to Terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film**. Ithaca, Cornell University Press, 1990.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Beyond Boredom and Anxiety**. São Francisco: Jossey-Bass Publishers, 1975.

\_\_\_\_\_. **Flow: the Psychology of Optimal Experience**. Nova Iorque: Harper & Row Publishers, 1990.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro Cinema**. São Paulo: Scritta, 1995.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **A Milésima Segunda Noite: da narrativa mítica à telenovela**. 1998. Tese (Livre-Docência em Comunicações e Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

DANIEL Filho. **O Circo Eletrônico: Fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

DAYAN, Daniel. The tutor-code of classical cinema. In: NICHOLS, Bill (org.), **Movies and Methods, an Anthology**. Berkeley: University of California Press, 1976.

DIDEROT. **Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências das Artes e dos Ofícios**. São Paulo: UNESP, 1989.

ECO, Umberto. James Bond: uma combinatória narrativa. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

ESSLIN, Martin. **Uma Anatomia do Drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FEDERICO, Maria Elvira. **História da Comunicação: rádio e TV no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 1982.

FIELD, Syd. **Screenplay: the foundations of screenwriting**. Nova Iorque: Dell Publishing CO. Publisher, 1985.

\_\_\_\_\_. **The Screenwriter's workbook**. Nova Iorque: Dell Publishing CO. Publisher, 1984.

FROUG, William. **Zen and the Art of Screenwriting**. Beverly Hills: Silman-James Press, 1996.

GRAESSER, A.C. & OLDE, B. & KLETTKE, B. How Does the Mind Construct and Represent Stories? In: **Narrative Impact**. Londres: Lawrence Erlbaum Associates, 2002.

- GRANT, Barry Keith (editor). **Film Genre reader**. Austin, University of Texas, 1990.
- GLASS, Arnold Lewis. **Cognition**. Don Mills, Ontário: Addison-Wesley Publishing House, 1979.
- GOMES, Dias. **O Bem-amado** (1967). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. A Personagem Cinematográfica. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- GREBANIER, Bernard. **Playwriting**. Nova Iorque: Barnes and Nobles Books, 1979.
- GRIFFITHS, Stuart. **How Plays are Made**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1984.
- HAMBURGUER, Esther. **O Brasil Antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2005.
- JOHNSON, George. **Machinery of the Mind**. Toronto: Times Books, 1986.
- KEHL, Maria Rita. Eu vi um Brasil na TV. In: **Um País no Ar: História da TV brasileira em três canais**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LABARRÈRE, André. **Atlas du Cinema, Encyclopédies D'aujourd'hui**. Paris: Librairie Général Française, 2002.
- LABOV, William & WALETZKY, Joshua. **Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience**.
- LÉVY, Pierre. **As tecnologias da Inteligência**. São Paulo: Editora 34, 1993.
- LIMA, Mauro Corrêa. **América Latina: paraíso das telenovelas**. 2004. (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2004.
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário: o Desafio das Poéticas Tecnológicas**. São Paulo: Editora da USP, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1997.
- \_\_\_\_\_. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- MAGALDI, Sábato. **Introdução ao Teatro**. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- MANTOVANI, Bráulio; MEIRELLES, Fernando; MULLER, Anna Luiza. **Cidade de Deus: roteiro do filme**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- MATTOS, David José Lessa (org.). **Pioneiros do Rádio e da TV no Brasil**, vol 1. São Paulo: Códex, 2004.

MATTOS, Sergio. **História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

Mc LUHAN, Marshall. **A Galáxia de Gutenberg**. São Paulo: Editora da USP, 1972.

METZ, Christian. A Grade Sintagmática do Filme Narrativo. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

\_\_\_\_\_. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. El decir y lo dicho en cine: hacia la decadencia de un cierto verosímil. In: **Comunicaciones**, no. 11, 1968. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

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

MINSKY, Marvin. **The Society of Mind**. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1986.

MOREIRA, Roberto. Vendo a televisão a partir do cinema. In: BUCCI, Eugenio (org.) **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

MOTTER, Maria de Lourdes. Telenovela: Arte do cotidiano. In: **Comunicação e Educação** no. 13. São Paulo, Editora Moderna/USP, 1998.

MUSSER, Charles. **Before the nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company**. Berkeley, USA: University of California Press, 1991.

ORAIN, Fred. Film, Cinema et Télévision. In: **Cahiers du Cinema**, abril de 1951.

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

\_\_\_\_\_. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PRADO, Décio de Almeida. A Personagem de Teatro. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: ed. Forense Universitária, 1984.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood genres: formulas, filmmaking and the studio system**. Nova Iorque: McGraw-Hill, 1981.

SCHANK, R.C.& BERMAN, T.R. The Persuasive Role of Stories in Knowledge and Action. In: **Narrative Impact**. Londres: Lawrence Erlbaum Associates, 2002.

SCORSESE, Martin & WILSON, Michael Henry. **Uma viagem pessoal pelo cinema americano**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**, 1601, várias edições.

SIMÕES, Inimá. **Roberto Santos: a hora e a vez de um cineasta**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

\_\_\_\_\_. TV à Chateaubriand. In: **Um País no Ar: História da TV brasileira em três canais**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SEGER, Linda. **Creating Unforgettable Characters**. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1990.

SOURIAU, Etienne. **As Duzentas Mil Situações Dramáticas**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

THOMPSON, Kristin. The formulation of the classical style. In: **The Classical Hollywood Cinema**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.

\_\_\_\_\_. **Storytelling in the New Hollywood**. Londres: Harvard University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. **Storytelling in Film and Television**. Londres: Harvard University Press, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas Narrativas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. As Categorias da Narrativa Literária. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

\_\_\_\_\_. Lo verosímil que no se puede evitar. In: **Comunicaciones**, no. 11, 1968. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

\_\_\_\_\_. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

\_\_\_\_\_. **Poétique de la prose**. Paris, Editions du Seuil, 1971.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: **Os formalistas russos**. Rio de Janeiro Editora Globo, 1968.

VILCHES, Lorenzo. **La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990.

\_\_\_\_\_. **La Televisión**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993.

VOGLER, Christopher. **The Writer's Journey**. California: Michael Wiese Productions, 1998.

WITHERSPOON, John & Kovitz, Roselle. **A History of Public Broadcasting**. Washington: Current Publishing Committee, 2000.

XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

\_\_\_\_\_. **D.W.Griffith: o nascimento de um cinema.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **O Discurso Cinematográfico.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_\_. **O Olhar e a Cena.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

### **Periódicos consultados**

**CHEGA MAIS.** São Paulo: Editora Símbolo - semanal, edições de março de 2005 a agosto de 2006.

**CORREIO BRASILIENSE.** Brasília - edições de março de 2005 a agosto de 2006.

**FOLHA DE SÃO PAULO.** São Paulo - diário, edições de março de 2005 a agosto de 2006.

**MINHA NOVELA.** São Paulo: Editora Abril - edições de março de 2005 a agosto de 2006.

**O ESTADO DE SÃO PAULO.** São Paulo - diário, edições de março de 2005 a agosto de 2006.

**TITITI.** São Paulo: Editora Abril - edições de março de 2005 a agosto de 2006.

**VIVA! mais.** São Paulo: Editora Abril - edições de março de 2005 a agosto de 2006.

### **Sites consultados**

<http://www.estadao.com.br>

<http://www.folhaonline.com.br>

<http://www.globo.com>

<http://www.ofuxico.com.br>

<http://www.uol.com.br>

**Apêndices:**

**1- informações sobre os principais filmes e telenovelas mencionados neste trabalho**

**2- linhas de pesquisa não exploradas**

## **Apêndice 1: informações sobre as principais obras mencionadas neste trabalho**

### **Filme O CANGACEIRO**

#### **Sinopse**

O bando de cangaceiros do capitão Galdino semeia o terror pela caatinga nordestina. A professora Olívia é raptada durante um saque à cidade. Teodoro, o segundo mais importante do grupo, apaixonou-se por ela e decide levá-la de volta à segurança. Numa noite fogem do esconderijo do bando. Dois dias depois são interceptados perto da cidade. Teodoro fica bloqueando a passagem dos cangaceiros e Olívia segue em frente até sua casa.

É um filme do estúdio Vera Cruz, produzido de maneira semelhante aos grandes estúdios de Hollywood. Curiosamente foi rodado em Vargem Grande do Sul, interior de São Paulo.

#### **Principais personagens**

Teodoro (Alberto Ruschel) – Segundo principal comandante do bando de Galdino. Cangaceiro com boa formação, estudado. Apaixona-se por Olívia e decide resgata-la à civilização. Foge com ela de seu próprio acampamento. Consegue salvá-la, em troca de sua própria vida.

Olívia (Marisa Prado) – professora raptada pelo bando de Galdino num de seus assaltos à cidade. Na fuga, também se apaixona por Teodoro ao conhece-lo melhor. Lamenta terminar sua jornada sem ele.

Galdino (Milton Ribeiro) - Coronel Galdino Ferreira é o cangaceiro mais temido da Caatinga. Autoproclama-se governador daquela região. Comete atrocidades, faz vítimas gratuitamente. É cruel e autoritário. Respeita Teodoro, antes como aliado, depois como adversário. Ao contrário das demais ocasiões, propõe a ele uma morte digna.

Maria Clodia (Vanja Orico) - cantora, mora junto com o bando no acampamento. Gosta de Teodoro, e fica enciumada com a atenção que ele dispensa a Olívia.

Mané Mole (Adoniran Barbosa) - Cangaceiro ajudante de Galdino e outro líder do bando.

#### **Ficha Técnica**

Ano de Lançamento: 1953  
Estúdio: Vera Cruz  
Distribuição: Columbia Pictures

Direção: Lima Barreto  
Roteiro: Lima Barreto  
Diálogos: Raquel de Queiroz  
Diretor de Produção: Renato Consorte, Cid Leite da Silva  
Música: Gabriel Migliori  
Fotografia: Chick Fowle  
Montagem: José Baldaconi  
Figurino: Caribé e Pierino Massenzi  
Edição: Giuseppe Baldaconi e Lúcio Braun e Oswald Hafenrichter



## **Filme O GRANDE MOMENTO**

### **Sinopse**

Zeca vai se casar e não tem dinheiro para as despesas dos preparativos nem da festa. Seu pai e sua mãe procuram ajudá-lo dentro dos limites de suas condições. O filme se passa no dia de seu casamento, mostra as manobras da família para conseguir recursos para pagar as contas, a festa com a comemoração e os desentendimentos entre as famílias.

O filme foi produzido nos Estúdios Maristela sem a estrutura habitual dos filmes de estúdio. Foi realizado de maneira quase improvisada, num esquema de favores e colaborações.

### **Principais personagens**

Zeca (Gianfrancesco Guarnieri) – protagonista, é o rapaz que vai se casar naquele dia, e que faz todos os esforços para conseguir dinheiro para as despesas da festa. Chega até a vender sua bicicleta.

Ângela (Miriam Pérsia) – noiva de Zeca, é compreensiva. Mostra-se solidária a ele no final.

Cecília (Norah Fontes) – mãe de Zeca, típica mãe e dona de casa da época. Cuida dos afazeres do lar e coordena a vida de todos com doçura, compreensão e certa firmeza.

Atílio (Jayme Barcellos) – pai de Zeca, temperamento nervoso, trabalha há anos no mesmo lugar, procura ajudar o filho com quem se desentende algumas vezes.

Vitório (Paulo Goulart) – amigo de Zeca, ajuda-o como pode. É da oficina de bicicletas e compra a de Zeca para ajudá-lo. É também um galã, e Nair, irmã de Zeca, fica interessada nele.

Nair (Vera Gertel) – irmã de Zeca, cheia de energia juvenil e romântica. Briga com Zeca com frequência. Interessa-se por Vitório.

Fotógrafo (Turíbio Ruiz) – papel similar aos fotógrafos e cineastas da época, que sempre afirmavam sua longa experiência profissional.

### **Ficha técnica**

Ano de realização: 1957

Estúdio: Maristela

Distribuição: Ubayara Filmes

Direção e argumento: Roberto Santos

Produção: Nelson Pereira dos Santos

Diretor de Produção: Raimundo Higinio  
Direção de fotografia e câmera: Hélio Silva  
Técnico de som: Juarez Dagoberto  
Cenografia: Norberto Nath  
Montagem: João de Alencar  
Música: Alexandre Gnatali

## **Telenovela AMÉRICA**

### **Sinopse**

As telenovelas têm muitas tramas, muitas idas e vindas, é quase impossível expor em poucas linhas sua sinopse. O mapa dos personagens ajuda a entender boa parte dos enredos.

O nome América vem do sonho e Sol, uma das personagens, que quer ir para os Estados Unidos melhorar de vida. Este sonho é perseguido por ela durante boa parte da telenovela.

### **Núcleos**

A história se passa em:

- a) Boiadeiros rica: casa de Neuta, casa de Laerte;
- b) Boiadeiros pobre: casa de Tião;
- c) Rio de Janeiro/Zona Sul: casa de Glauco, empresa e Glauco, casa de Laerte, escritório das advogadas Nina e Vera, casa de Vera;
- d) Rio de Janeiro/Vila Isabel: Merceria do seu Gomes, casa de Sol, casa de Feitosa, casa de Islene, casa de Jatobá;
- e) Miami rica, legal: casa de May, casa de Ed, casa de Miss Jane;
- f) Miami ilegal: pensão de Consuelo, boate de Sol, casa das amigas de Sol.

### **Principais Personagens**

#### **a) Boiadeiros rica**

Simone (Gabriela Duarte) – veterinária trabalha na fazenda de seu tio Laerte. É herdeira de boa parte do dinheiro dele. Namora Nick, decepciona-se, e depois fica com Tião. É muito amiga da filha de Laerte.

Neuta (Eliane Giardini) – viúva, fazendeira rica de Boiadeiros, abriga em sua casa muitas meninas que a chamam de madrinha. Tem um filho, Junior, que vem da cidade morar com ela na fazenda. Tem pulso firme e é respeitada por todos. Os homens a cobiçam. Tem um romance escuso com Dinho, que acaba assumindo no final da novela.

Detinha (Sâmara Felippo), Ellis (Silvia Buarque), Bebela (Christiana Kalache) – moram com Neuta, são suas afilhadas. Carreirinha as chama de “breteiras”. São moças bonitas, vivem atrás dos peões, adoram namorar.

Junior (Bruno Gagliasso) – filho de Neuta. Ao vir morar com ela, esconde sua vocação para estilista e finge gostar e entender de cavalos. Casa-se com Ellis para disfarçar e ajudá-la em uma gravidez. A fuga de Ellis abre espaço para Kerry que se apaixona por ele, mas desconfia que algo está errado. Apaixona-se por um peão de sua fazenda, Zeca. Vive o dilema da homossexualidade não consentida nem assumida.

Kerry (Marisol Ribeiro) – filha de Irene e Laerte, prima e melhor amiga de Simone. Inteligente, intelectual, apaixona-se por Junior e descobre que ele é homossexual.

Arioaldo (Anderson Muller) – filho de Gomes e Graça, é narrador de rodeios em Boiadeiros. Namora Deinha, melhor amiga de sua rival Gil. Casa-se com ela. É da turma e Tião.

Zeca (Eron Cordeiro) – peão que chega à fazenda de Neuta e ajuda Zeca a assumir sua homossexualidade. Protagoniza a cena do beijo com Junior, que foi cortada na edição final.

#### b) Boiadeiros pobre

Tião (Murilo Benício) – boiadeiro arraigado à terra, é peão montador em rodeios. Mora em Boiadeiros. É filho de Mazé, irmão de Geninho, neto de Zé Higino. Seu pai, Acácio, morre logo no começo da novela, e deixa-lhe o sonho de fazer uma casa linda em suas terras, que passa a ser a motivação principal do personagem. O pai aparece com frequência para Tião, mas não para Geninho.

Geninho (Marcello Novaes) – irmão de Tião, filho de Mazé e de Acácio. Tem ambição de viver na cidade grande e pretende ter um futuro diferente daquele destinado a Tião, que quer ficar em Boiadeiros. Tem a mesma tenacidade que Tião, e é capaz de quase tudo para conquistar seu sonho.

Mazé (Nívea Maria) – viúva de Acácio, mãe de Tião e de Geninho. Ela, os filhos e o sogro Zé Higino moram juntos nas terras do finado Acácio. Típica roceira compreensiva e trabalhadora. Mais no final da novela, casa-se com Adalberto, um fazendeiro da cidade vizinha.

Zé Higino (Francisco Cuoco) – de Boiadeiros, pai de Acácio, avô de Tião e de Geninho. É um caipira turrão, arraigado à terra, como seu neto Tião. Mora com os netos e sua nora Mazé. Teve uma paixão por Miss Jane décadas atrás, mas não a vê desde então.

Dinho (Murilo Rosa) – peão, principal amigo de Tião, é cobiçado pelas moças da cidade. É apaixonado por Neuta com quem tem um romance escondido e depois assumido.

Carreirinha (Matheus Nachtergaele) – é amigo de Tião e de Dinho, mas é pouco levado a sério porque age como criança, faz muitas trapalhadas, bebe muito. É um personagem de comédia. É bastante ignorante. No final, arruma uma bela namorada em Miami, para espanto de todos que jamais imaginariam que ele conquistasse alguém. Às vezes parece levemente deficiente mental.

Waldomiro (Eri Johnson) – finge ser peão, sempre arranja uma desculpa para não montar nem domar cavalos na região. É enganador, principalmente das moças da cidade.

Gil (Lúcia Veríssimo) – mulher forte, decidida, locutora de rodeio. Sempre tem algum namorado e exerce certa liderança entre os boiadeiros da cidade. Mora junto com Deinha, sua melhor amiga.

Deinha (Paula Pereira) – melhor amiga de Gil, gira em torno dos peões até conhecer Arioaldo.

Nick (Lucas Babin) – peão americano que vem trabalhar em Boiadeiros. Sua avó, Miss Jane, mora em Miami, de onde ele vem. Namora Simone e Sol, e age irresponsavelmente. Ele vai para Miami e do meio da novela em diante desaparece.

### c) Rio de Janeiro, Zona Sul

Jatobá (Marcos Frota) – transita entre Vila Isabel e Zona Sul do Rio de Janeiro. Ficou cego, vem para a casa de Vera, de quem foi namorado, e tem intenção de reconquistá-la. Influencia a menina Flor, também cega, e ajuda em sua emancipação. É um personagem respeitado pelo bom senso e posições lúcidas. Produz o programa de TV *É preciso saber viver*.

Vera (Totia Meireles) – mãe de Lurdinha e Radar, advogada e sócia de Nina e Helô, e depois de Helinho. Resiste, mas acaba se apaixonando por Jatobá. É um dos personagens generosos. Pratica o bem o tempo todo.

Lurdinha (Cléo Pires) – filha de Vera, amiga e Raissa, provoca Glauco até seduzi-lo. Namora-o e gera nele e em outros personagens mudanças radicais.

Radar (Duda Nagle) – filho de Vera, surfista, fez um filho com Rose, que ficou para Vera e Jatobá cuidarem.

Helinho (Raul Gazolla) – amigo do contrabandista Alex, quase morre por sua ingenuidade. Fica sócio de Vera e Nina. Namora Vera rapidamente, e depois Mari, irmã de Sol.

Nina (Cissa Guimarães) – sócia de Vera, amante de Glauco, com quem há oito anos espera poder viver. É enrolada por ele até ele se apaixonar por Lurdinha. Engana-se com os homens e consigo mesma o tempo todo.

Glauco (Edson Celulari) – casado com Haydée, pai de Raissa, amante de Nina, sócio de Laerte. Homem de negócios sem escrúpulos. Foge de complicações familiares e afetivas. Com Laerte, corrompe Geninho. Cai na sedução de Lurdinha, apaixona-se, muda de caráter e enfrenta todos para ficar com uma menina que tem a idade de sua filha.

Haydée (Chistiane Torloni) – casada com Glauco, mãe de Raissa. Cleptomaníaca vive deprimida. Grande amiga de Irene. Teve um romance com Toni no passado. Fica revoltada quando é abandonada por Glauco por causa de Lurdinha. Acaba indo para Miami viver com Toni.

Raissa (Mariana Ximenes) – filha mimada de casal rico, Glauco e Haydée, procura mediar a relação do pai com a mãe. Passa por muitos namorados, crises e fases diferentes.

Laerte (Humberto Martins) - casado com Irene, pai de Kerry, tio de Simone. Sócio de Glauco, também sem escrúpulos. Trabalha no Rio, Zona Sul, mas tem fazenda em Boiadeiros. É mulherengo. Engana Geninho e tem rixas permanentes com Tião. Quando Simone quer separar seus bens dos dele, cede a suas imposições para se manter cuidando da herança dela.

Irene (Daniela Escobar) – esposa de Laerte, mãe de Kerry, confidente de Haydée. Pensa apenas em comprar e gastar o dinheiro do marido. Sempre enfeitada e com roupas de grifes

famosas. É atenta a detalhes e percebe que Nina é a amante e Glauco muito antes de Haydée saber.

d) Rio de Janeiro, Zona Norte, Vila Isabel

Feitosa (Ailton Graça) – negro, filho de Diva, é apaixonado por Islene e por sua filha Flor. É despedido injustamente e abre um negócio com Mariano. Por uma calúnia afasta-se de Islene e casa-se com Creusa. Ao ser descoberta como depravada, ele entra em catatonia e Islene vem salvá-lo.

Islene (Paula Burlamaqui) – loira exuberante, é despachada vendedora de cosméticos a domicílio. É mãe de Flor. Jatobá as ajuda a libertar Flor do confinamento a que era submetida com boas intenções. Apaixonada por Feitosa, sofre com a separação. Arranja outros namorados e Feitosa morre de ciúmes. Acabam juntos, para alegria de Flor.

Flor (Bruna Marquezine) – cega, filha de Islene. Era confinada pela mãe, até a chegada de Jatobá. Começa a ter vida própria. Faz de tudo para a mãe se casar com Feitosa.

Diva (Neuza Borges) – mãe de Feitosa, detesta Islene. É fofoqueira e fala mal de todos para todos. Manda uma carta anônima a seu filho acusando Islene de traição, e por isso seu filho se separa de Islene.

Creusa (Juliana Paes) – beata, sempre de vestidos compridos e sem decote, aparece a convite de seu Gomes, que pretende casá-la com Ariovaldo seu filho. Seduz Tião quando vai a Boiadeiros, mas abriga-se no disfarce de religiosa e pudica. Casa-se com Feitosa, e, quando ele sai de casa, ela vai à procura de outros homens. É pega pela sogra em sua casa fazendo strip tease para um homem trazido da rua.

Mariano (Paulo Goulart) – pai adotivo de Sol, pai de Mari, casado com Odaléia, amigo de Seu Gomes. Tem princípios rígidos. Ficou doente e teve que se aposentar. É uma espécie de reserva moral do bairro cheio de fofocas

Odaléia (Jandira Martini) – mãe de Sol, casou-se depois com Mariano, com quem teve Mari. Cética quanto à vida, lamenta os descaminhos de suas filhas, mas as apóia e dá conforto quando se metem em situações complicadas.

Mari (Camila Rodrigues) – filha de Mariano e Odaléia. Era balconista na mercearia de seu Gomes até se encantar pelo criminoso Alex. Trabalha com ele sem saber que fazia contrabando. Depois, Helinho se aproxima e ela acaba se apaixonando por ele.

Seu Gomes (Walter Breda) – marido de Graça, com quem tem Ariovaldo. É pai não assumido de Farinha. Tem formação militar, sempre coloca ordem no bairro. Investiga tudo o que achar suspeito. Muito amigo de Mariano e depois de Jatobá.

Graça (Regina Dourado) – esposa de Gomes, fica furiosa com os desacertos dele.

Farinha (Antonio Carlos de Santana Bernardes Gomes Filho, Mussunzinho) – é um garoto simpático, que idolatra Seu Gomes, sem saber que é seu pai. Está sempre rondando a venda de seu Gomes. A paternidade é assumida depois do meio da novela.

e) Miami rica, legal

May (Camila Morgado) – uma das vilãs da telenovela. Dominadora, namora o insosso Ed. Quando ele se apaixona por Sol, ela fica mais furiosa ainda e faz de tudo para atrapalhar o romance deles. Não pode ter filhos.

Ed (Caco Ciocler) – namorado de May, sofre com o autoritarismo dela. Sol sai de dentro de uma caixa em sua casa e ele fica apaixonado. Tem um filho com Sol, e, depois de muito sofrimento, junta-se a ela.

Perkins (Vitor Fasano) – ex- namorado de May, advoga a favor de Sol, e apaixonou-se pela filha de Consuelo, Rosário.

Miss Jane (Eva Todor) – dona da escola onde May dá aulas. É pessoa ética e não concorda com as manobras que May faz para manter Ed, e depois para atrapalhar Sol. É paixão antiga de Zé Higino.

Tony (Florian Peixoto) – lingüista, ex-paixão de Haydée. Aproximou-se de Raissa, depois de Helô. É a saída para os desequilíbrios de Haydée, com quem fica no final.

f) Miami dos imigrantes

Sol (Débora Secco) – filha de Odaléia, meia irmã de Mari. É criada como filha por Mariano, marido de sua mãe. Tem o sonho infantil de ir para os Estados Unidos. Entre ilegalmente, volta, vai de novo. É apaixonada por Tião, mas sempre acontece algo que os impede de ficarem juntos. É perseguida por May, tem um filho de Ed, e acaba a história casada com ele. Protagoniza os momentos menos elaborados da telenovela.

Consuelo (Cláudia Jimenez) – dona de uma pensão de imigrantes ilegais em Miami, ela também é ilegal. Mãe de Rosário e Inesita. Irmã de Mercedes. É a matriarca da pensão, e Jota, apaixonado por ela, faz a corte até tê-la como namorada.

Mercedes (Rosi Campos) – irmã de Consuelo, atravessa ilegalmente para os Estados Unidos e vai morar na pensão da irmã. Espera casar-se com um americano. É um personagem cômico.

Rosário (Juliana Paes Leme) – filha de Consuelo, também imigrante ilegal. Depois de alguns namoros, fica com Perkins

Inesita (Juliana Knust) – filha adolescente de Consuelo, que vive o drama de uma educação antiquada da mãe e a sociedade local, moderna.

Jota (Roberto Bomfim) – motorista de limusine em Miami, sempre alegre e disposto a fazer as vontades de Consuelo.

Geraldito (Guilherme Karam) – cantor no bar dos imigrantes, sonha em deslanchar na carreira, mas é latino. Apaixona-se por Mercedes que não corresponde por não ser americano.

Helô (Simone Spoladore) – mãe de Rique, casada com Neto. Foi a Miami acompanhar o marido, que não quer voltar e não compreende seu esforço ao abdicar de sua carreira de advogada no Brasil. Eles se separam, mas acabam juntos. Moram na pensão de Consuelo.

Neto (Rodrigo Faro) – marido de Helô, pai de Rique. Vai para os Estados Unidos com uma bolsa de estudos e leva a família. Lá entra em crise e quer ficar, namora outras mulheres.

Rique (Matheus Costa) – filho de Helô e Neto, mete-se em encrencas com um pedófilo que conhece pela internet.

g) Sem lugar definido, ou vários deles

Alex (Thiago Lacerda) – malandro, galã, contrabandista, responsável por atravessar pessoas ilegalmente para os Estados Unidos. Está em Miami, Rio Zona Sul, Zona Norte e faz incursão rápida em Boiadeiros. Encarna o vilão sedutor, é personagem completamente sem ética. Explode o carro em que Pimenta estava, mas ela consegue sobreviver. É pego em flagrante numa armadilha quase infantil.

Ramiro (Luis Melo) – comparsa de Alex, faz o serviço sujo. É assassinado por Alex.

Pimenta (Betty Faria) – fria e poderosa criminosa, é chefe de Alex por algum tempo. Falsifica documentos, circula nas altas rodas de Miami. Quando é presa, consegue libertar-se entregando Alex.

**Ficha técnica**

Escrita por Gloria Perez.

Direção: Marcelo Travesso, Teresa Lampreia, Federico Bonami, Carlo Milani, Luciano Sabino.

Direção geral: Jaime Monjardim, depois Marcos Schechtman.



## **Telenovela BELÍSSIMA**

### **Sinopse**

Belíssima é o nome de uma grande indústria de roupas íntimas femininas. É também o palco e pivô da maioria das tramas desenvolvidas nesta telenovela. A presidente é Julia Assunção, mas sua avó, Bia Falcão, conduz as ações e exerce influência decisiva em todos os assuntos corporativos e familiares. As tramas que não transcorrem nas dependências de Belíssima ou com seus funcionários contam sempre com alguém ligado à empresa, ou dela dependente. É uma história com disputas por amor e por poder.

### **Núcleos**

- a) Grécia: casa de Pedro e Vitória, casa de Nikos, Brazilianak (restaurante de Pedro, Vitória e Nikos), prostíbulo em que Tais trabalha, alcova dos bandidos, vários exteriores turísticos;
- b) Rua classe média (Campos Elísios): casa da família Murat, oficina-casa de Pascoal, beco da oficina de Pascoal, açougue e casa de Tosca, churrascaria de Tosca, sushi-bar de Takae, restaurante de Nikos e Vitória, casa de Vitória, espaço externo da rua;
- c) Bairro classe alta: apartamento de Mary Montila, casa de Alberto e Ornella, casa de Bia, Júlia e depois de André, casa de Fred sua mãe Ester, apartamento de Rebeca, flat de Júlia;
- d) Bairro comercial sofisticado: sede de Belíssima, agência Razzle Dazzle, Academia Physical;
- e) Bairro operário: fábrica Belíssima, bar onde trabalham Dagmar e Valdete, apartamento de Dagmar, apartamento de Valdete;
- f) Cortiço: quarto de Quiqui e Bento, casa de Diva;
- g) Outros espaços: delegacia (de Gilberto), prisão de Vitória, prisão de Tosca, clínica em que Júlia estava internada.

### **Principais personagens**

#### a) Grécia

Nikos Petrakis ( Tony Ramos) – pescador grego trabalhou para Pedro e Vitória na Grécia. Tem a cultura grega bem presente no seu comportamento. Com a morte de Pedro, passa a ser protetor da família de Vitória. Depois que ela vai ao Brasil, ele a segue à procura do filho Cemil (com Katina), que nunca conheceu, e também para ficar com Vitória. De certa forma age como pai dela. Na Grécia conheceu e se apaixonou por Júlia, e compete com André pelo amor dela. Trata-se de um duelo do homem maduro e com caráter contra o belo e mau caráter.

Pedro Assunção (Henri Castelli) – neto de Bia Falcão, irmão de Júlia. Larga tudo que tem no Brasil e vai morar na Grécia com Vitória, onde abre um restaurante. Nikos é seu grande

amigo e faz parte de sua família. Foi assassinado por engano, pois a encomenda era para eliminar Vitória.

Tais Junqueira ( Maria Flor) – é forçada ser prostituta na Grécia, para onde foi achando que seria modelo. Nikos fica amigo dela e, com a ajuda de Pedro, Vitória e Tadeu a esconde e a mandam novamente ao Brasil. Aqui, namora Tadeu, e depois apaixona-se por Narciso, com quem se casa.

b) Rua classe média (Campos Elísios)

Vitória Rocha (Cláudia Abreu) – menina criada num orfanato, depois nas ruas. Apaixonou-se por Pedro e com ele foi para a Grécia onde viviam felizes até o assassinato dele. Ambos têm uma filha Sabina. Tadeu, irmão de Vitória, vive com eles. Desde a Grécia, é amiga sincera de Júlia. Ao voltar ao Brasil, enfrenta as maldades de Bia Falcão que sempre a quis separar de Pedro. Passa por situações difíceis criadas por Bia, inclusive sua prisão, que foi armada por ela. Bia também quer tirar Sabina da mãe. Depois enfrenta André e seu tutor telefônico. Foi namorada de infância de Pascoal, com quem se reencontra e de quem se separa por causa de outra mulher. Apaixona-se pelo delegado Gilberto.

Safira Guney (Cláudia Raia) – filha de Katina e Murat, mãe de Giovana, Isaac e Maria João, irmã de Cemil e Narciso. Casou-se várias vezes, duas delas com Alberto, uma com Fred e uma com o pai de Maria João. No começo da telenovela está casada com Takae, de quem se separa por problemas com Ernesto, filho dele, fixado na sua exuberante sensualidade. É apaixonada por Pascoal, mas tem vergonha dele pela sua ignorância e posição social.

Pascoal Silva (Reynaldo Gianecchini) – mecânico bonitão, todas as moças se interessam por ele, inclusive as filhas de Safira. Foi namorado de infância de Vitória com quem se reencontra e acha que voltou a amá-la, mas é apaixonado por Safira. Rebeca também se interessou por ele. É patrão de Jamanta. Fala errado, é trapalhão, é um personagem cômico e comovente.

Jamanta (Cacá Carvalho) – funcionário de Pascoal na oficina, é apaixonado por Regina da Glória, com quem adora ir ao porão. Tem traços de deficiente mental. Engravidou-a e é obrigado a casar-se com ela. No dia de seu casamento sua esposa e filhos aparecem. Faz trapalhadas e é personagem cômico.

Tosca Rodrigues (Jussara Freire) – mãe de Fladson e melhor amiga de Katina. Viúva, herdou um açougue do qual cuida com o filho. É fofoqueira e invejosa do progresso dos demais na sua rua. Faz oposição radical ao namoro do filho com Dagmar, é racista e preconceituosa. Tem máculas em seu passado, e teve alguma relação com Bia Falcão, que não é revelada pela telenovela.

Fladson Rodrigues (Marcelo Médici) – filho de Tosca, cuida bem do açougue e depois da churrascaria. É apaixonado por Dagmar que corresponde. Gago, sua mãe implica com esta característica. É querido por todos na rua, tem gênio dócil.

Murat Guney (Lima Duarte) – casado e apaixonado por Katina há décadas. É de origem turca. Emigrou da Grécia para o Brasil com Katina. Teve uma filha com Bia Falcão, mas somente soube de sua existência no final da telenovela. Tratava-se de Vitória. É pai de Safira, Narciso e Cemil. Quando soube que Cemil não era seu filho, ficou chocado. É viciado em jogo e

perdeu sua fortuna em jogatinas. Pepe é seu amigo de confidências e de jogo. Seu gato Mustafá é seu companheiro permanente.

Katina Guney (Irene Ravache)- casada e apaixonada por Murat há décadas. Quando ficou grávida de Nikos Grécia, fugiu para o Brasil com Murat, por quem se apaixonara. No Brasil teve Cemil (concebido na Grécia), Narciso e Safira. É amiga de Tosca e com ela procura esconder a paternidade de Cemil.

Cemil Guney (Leopoldo Pacheco) – filho de Katina e Nikos, foi criado pela mãe e por Murat como se fosse seu filho. Chefe de produção na Belíssima. Não tem muita sorte. É apaixonado por Mônica. Tem dois filhos, Soraya e Mateus. Sua primeira mulher fugiu com o então marido de Safira e nunca mais apareceu.

Giovana Guney Sabatini (Paola Oliveira) – filha de Safira e Alberto, apaixonada pelo primo Mateus. Decide ser modelo para desgosto da mãe e do pai. No trabalho compete com Érica. Casa-se com o pai dela.

Ernesto Shigeto ( Eduardo Hashimoto) – filho de Takae e irmão de Suzi. Tem fixação sexual por Safira, mulher de seu pai.

Marco ( Mauro Salvatore) – namorado de Suzi que enfrenta o pai Takae para ficar com ela.

Suzi Shigeto ( Juliana Kametani) – filha de Takae é oprimida pela educação tradicional japonesa. Encanta-se com a vida de modelo e quase é levada a se escrava branca fora do país.

Takae Shigeto (Carlos Takeshi) – pai de Ernesto e Suzi, casado com Safira , sapara-se dela. Depois se interessa por Guida Guevara. É dono de uma peixaria, que se torna um suhi-bar.

Maria João Guney de Oliveira (Bianca Comparato) – filha de Safira com um pai que a abandona ainda bebe. É inteligente e ativa, e coloca os amigos em situações complicadas por excesso de entusiasmo e iniciativa, como no caso em que Suzi decide ser modelo por sua influência e acaba se envolvendo com uma gangue que exporta meninas para a prostituição internacional.

Mateus Guney (Cauã Reymond) – filho de Cemil, não gosta de estudar e vive como garoto de programa. Ornella se apaixonou por ele e quer tirá-lo daquela vida. É apaixonado por Giovana, mas não consegue largar a fácil vida que leva.

Narciso Guney (Vladimir Brichta) – filho de Murat e Katina, irmão de Safira e Cemil. Solteiro, bonito, vira modelo. Depois se apaixonou por Tais, leva um choque quando sabe do passado dela mas reatam e ficam juntos.

Regina da Glória ( Lívia Falcão) – empregada na casa de Katina, entra em todos os assuntos. Gosta de Narciso seu patrão, mas namora com Jamanta, fica grávida e o leva ao altar. É um personagem cômico.

Sabina Rocha Assunção (Marina Ruy Barbosa) – filha de Vitória e Pedro. Gosta da avó Bia Falcão, por quem tem admiração. É envolvida pela megera com o objetivo de se afastar da mãe.

Soraya Guney (Enrica Duncan) – filha de Cemil, é amiga de Maria João. Namora Tadeu, e depois Edmilson.

Tadeu Rocha Assunção (Thiago Martins) – irmão de Vitória, foi assumido como filho por Pedro. Tem em Nikos seu grande amigo. Ajuda Vitória em seus afazeres incluindo cuidar de Sabina. Namora Tais, e depois Maria João.

c) *Bairro classe alta*

Julia Assumpção (Glória Pires) – neta de Bia Falcão, irmã de Pedro, sobrinha de Gigi, mãe de Érica. É amiga de Vitória, protege-a quando pode e lhe pede ajuda quando fica sem nada. Executiva ofuscada e humilhada pela avó, carente, apaixonada-se por André, um vilão disfarçado de bom rapaz que rouba dela a empresa e seus bens. Consegue reaver suas posses ao final, mas nunca deixou de amá-lo. Acaba junto com Nikos.

Bia Falcão (Fernanda Montenegro) – avó de Júlia, bisavó de Sabina, por quem é apaixonada. Só Ornella é sua amiga. Dominadora, utilitarista, controla tudo e a todos usando quaisquer métodos, desde que sua vontade seja satisfeita. Contrata detetives, suborna pessoas, encomenda crimes. Sua única manifestação de carinho é com Sabina, a quem seduz e procura afastar da mãe. Desaparece num certo momento, é dada como morta, e depois ressurgue.

André Santana (Marcello Anthony) – irmão de Mônica, filho de Quiqui. Administrador de empresas sem emprego, faz amizade com Cemil, trabalha na Belíssima para chegar até Júlia. Bonito, a seduz e ela se apaixonou por ele. Já como vice-presidente, droga Júlia e consegue controlar suas ações da empresa. Em seguida apodera-se de tudo e deixa Júlia sem anda. É comandado por um tutor telefônico que diz quais crueldades deve fazer.

Gigi Falcão (Pedro Paulo Rangel) – irmão de Bia, tio e protetor de Júlia. Aficionado por cinema. Com a morte de Bia e a falência de Júlia que perde todas suas posses para André, Gigi vai morar com ela num flat. Depois se opõe a seu romance com Nikos. Escreve uma peça de teatro rebolado para Mary Montila e Guida Guevara.

Érica Assunção (Leticia Birkheuer) – filha de Júlia, mora em Londres onde tenta ser modelo. Vem ao Brasil por influência de sua avó, Bia. Faz de tudo para ter sucesso na carreira. Apaixona-se por André, marido da mãe. Trabalha na Razzle Dazzle, e por acaso lá conhece seu pai. Acaba casando com Alberto e cuidando de seu filho.

Alberto Sabatini (Alexandre Borges) – um dos maridos de Safira, pai de Giovana, é irmão de Ornella. Mulherengo, tem alto posto na Belíssima. Com Valdete teve um filho, Toninho, criado por Mônica e rejeitado por ele até encontra-la. Disputa Mônica com Cemil, casa-se com ela, mas seu romance com Rebeca causa a separação deles.

Ornella Sabatini (Vera Holtz) – irmã de Alberto, amiga e confidente de Bia Falcão, com quem tem cumplicidades. Adora rapazes jovens, e se apaixonou por Mateus, filho de Cemil, garoto de programa.

Ester (Ada Chaseliov) – mãe judia possessiva de Fred se opõe ferrenhamente a seu novo casamento com Safira. Faz todas as manobras possíveis para impedir que Fred fique com ela. Adora o neto Isaac por ter assumido a religião judaica.

Fred Schneider (Guilherme Weber) – pai de Isaac, ex-marido de Safira. Mora com a mãe Ester que quer dominá-lo. Tem boa situação econômica e quer ajudar a família Murat em troca de ter Safira novamente.

Isaac Guney Schneider (Vitor Morosini) – filho de Safira e Fred, prefere morar com o pai por causa de religião. É protegido pela avó Ester.

Guida Guevara ( Íris Bruzzi) – ex-vedete de teatro rebolado sonha voltar ao palco com um show cheio de plumas e paetês. Vai morar com a rival e amiga Mary Montila que empresaria o show e rouba a cena. Acaba ficando com Takae.

Mary Montila (Carmem Verônica) – ex-vedete de teatro rebolado, casou-se com um homem rico pelo dinheiro e herança. Recebe Guida em casa, apesar de brigar com ela todo o tempo. É patroa de Mônica e trabalha a favor de seu casamento com Alberto sabotando Cemil. Acaba ficando com Djúlian.

Matilde (Ivone Hoffman) – empregada da mansão de Bi Falcão. Quando a casa fica para André, ela continua no emprego, mas é fiel a Júlia e lhe conta todos os detalhes.

Zulmira ( Carmen Frenzel ) – empregada de Ornella e Alberto.

d) Bairro comercial sofisticado

Cyro Laurenza (Nicola Siri) – publicitário de sucesso na Itália, vem ao Brasil se associar à agência de modelos Razzle Dazzle. Conhece Érica, sua filha com Julia, sobre qual jamais ouvira falar. Apaixona-se por Giovana e casa-se com ela para desagrado de sua filha.

Djúlian (Giácomo Pinotti) – advogado de Belíssima, com frequência seus patrões o chamam para tratar de assuntos pessoais. É leal a Júlia e não gosta de André pelas suas trapaças. É um advogado de caráter. Acaba namorando Mary Montila.

Doutor Medeiros (Ítalo Rossi) – advogado trapaceiro, faz o trabalho sujo para Bia Falcão. Encomenda assassinatos, corrompe policiais e pratica outros atos ilícitos a pedido dela.

Karen (Mônica Torres) – sócia de Rebeca na agência Razzle Dazzle prepara uma traição mas é descoberta e despedida. Depois, volta como empregada da mesma agência.

Rebeca Cavalcanti ( Carolina Ferraz) – sócia de Karen descobre sua traição e age antes dela. Tenta namorar Pascoal, e depois fica amante de Alberto. Chega a forçá-lo a decidir entre ela e a esposa, mas depois prefere ser “a outra”. Traz Cyro Laurenza da Itália e se associa a ele.

Lorenço (Lui Menezes) – olheiro da agência Razzle Dazzle, descobre Érica e depois Giovana. Tem um caso rápido com Érica e a engravida. A criança morre num acidente de carro.

Vlad ( Maurício Moraes) – funcionário da Razzle Dazzle.

Odila (Lorena da Silva) – secretária de Alberto, tem interesse em Cemil, mas a trama a afasta de qualquer situação dramática.

Yvete ( Angelita Feijó) secretária da presidência de Belíssima, serve Bia Falcão e Júlia. Com a saída delas, serve André. Recebe dinheiro de Alberto para um golpe que separe Cemil de Mônica.

e) Bairro operário

Mônica Santana (Camila Pitanga) – irmã de André, filha de Quiqui. Nada sabe sobre o passado criminoso do pai. É amiga de Dagmar. Após a morte de Valdete, ficou responsável pela criação de Toninho. Trabalha na casa de Mary Montila até se casar com Alberto, por forte influência e manobra de sua patroa. É apaixonada por Cemil, com quem acaba se casando novamente.

Valdete Pereira (Leona Cavalli) – filha de Bento, é amiga de Dagmar e de Mônica. Teve um filho com Alberto, apaixonou-se por André, até que ele se envolve com Júlia e a abandona. Neste momento é assassinada misteriosamente.

Toninho (Thomas Veloso) – filho de Alberto e Valdete, com a morte dela passa a ser criado pela amiga Mônica. Seu avô quer se aproveitar do parentesco para ganhar um dinheiro cuidando do neto e evitando que o pai o visite. Depois vai morar com Alberto.

Dagmar de Souza (Sheron Menezes) – funcionária de Belíssima, amiga de Valdete e de Mônica. Namora Edmilson e o abandona. Depois se apaixonou por Fladson, para desgosto a mãe dele. No final da novela, manda a mãe dele para a cadeia por crime de racismo.

Edmilson (Leonardo Carvalho) – funcionário de Belíssima. Namora Dagmar, e a molesta quando ela se afasta dele. Depois namora Soraya, filha de Cemil, seu amigo.

f) Cortiço

Seu Quiqui – Aquilino Santana (Serafim Gonzalez) – pai de André e de Mônica, mora num cortiço próximo de Diva, de quem parece gostar. Divide o quarto com Bento. Tem passado criminoso. Teve relações com Bia Falcão, mas não foram explicitadas pela história. Estava por trás da operação que levou André a manipular Júlia.

Bento Pereira (Nelson Xavier) – pai de Valdete, avô de Toninho. Malandro que procura levar vantagem e ganhar algum dinheiro com pequenos golpes. Gosta de Diva também.

Diva (Via Negromonte) – ex-presidiária mora num quarto perto de Bento e Quiqui. Tem uma queda pelos dois, e acaba sendo cúmplice de Bento em seus golpes. Quando Mônica se casa, vai trabalhar na casa de Mary Montila para passar informações a Bento.

g) Outros espaços

Gilberto Moura (Marcos Palmeira) – viúvo, pai de Cris, cria a filha como pode. Delegado de conduta exemplar, investiga o caso da “morte” de Bia, da morte de Valdete e as falcaturas de André. Apaixona-se por Vitória.

Cris (Marcella Valente) – filha do delegado Gilberto, reage contra seus namoros. Acaba se socializando com a família de Vitória.

Pepe ( Gianfrancesco Guarnieri) – amigo de Murat e de Katina, tem papel pouco claro na trama, provavelmente pela sua dificuldade em atuar (atuava apenas sentado). Sabe do passado dos dois.

Rogério (Bruno Perillo) – traficante de meninas para o exterior, foi o responsável pelo triste destino de Tais. É preso quando tenta levar Suzi para outro país.

**Ficha técnica**

Escrita por Silvio de Abreu.

Direção: Flavia Lacerda, Gustavo Fernandez, Natalia Grimberg.

Direção geral: Carlos Araújo, Luis Henrique Rios, Denise Saraceni.

Núcleo : Denise Saraceni

## **Filme CARANDIRU**

### **Sinopse**

Um médico começa a trabalhar no presídio chamado Carandiru. Aos poucos vai sendo apresentado aos detentos e conhecendo suas várias histórias e a realidade interna: violência, superlotação, instalações precárias, falta de assistência médica e jurídica etc. Como um ouvinte sem preconceitos, ele aprende sobre as relações entre os presos, a hierarquia interna, as drogas, o comércio de drogas, o sexo, e sobre como vários deles foram parar no confinamento. A área de atendimento médico é o lugar onde as histórias são contadas. Algumas destas histórias são encenadas. Há uma evolução no comportamento e nas relações entre os presos. Há paradas na narrativa interna no presídio para que algumas histórias dos presos sejam contadas. No segundo terço do filme, os presos recebem visitas, e a platéia continua a assistir ao desenvolvimento das tramas de cada preso e das relações entre eles. Mais ou menos no terço final do filme, uma ruptura dramática ocorre quando o presídio é invadido por policiais. Há tiros, mortes, muito sangue. Um epílogo mostra, em linguagem de documentário, depoimentos de presos interpretados por atores, caracterizando o uso discutível de um estilo que se propõe a relatar fatos, mas que no filme é usada por atores, ou seja, pela ficção.

### **Principais personagens**

Médico (Luiz Carlos Vasconcelos) – sem história pessoal, é um mais um veículo para que as histórias dos presos sejam contadas. É um narrador discreto. Passa despercebido.

Zico (Wagner Moura) – tem um dos mais interessantes trajetos no filme. É um preso ativo, participa da organização interna. Começa a usar e a vender drogas e a perder seu bom senso. Recebe em sua cela Deusdete, seu amigo de infância, cuja irmã, Francineide, é sua paixão de anos atrás. Ela o visita quando Zico já está tomado pelas drogas. Mata Deusdete num momento de alucinação. Morre por não pagar a conta de drogas. Sua história fora do presídio também é encenada.

Seu Pires (Antonio Grassi) – diretor do presídio.

Nego Preto (Ivan de Almeida) – é o preso mais respeitado pela malandragem. É uma espécie de coordenador geral das ações dentro da prisão. Ninguém o desobedece, ninguém mata ninguém sem antes pedir licença a ele. Sua história também é encenada.

Seu Chico (Milton Gonçalves) – Veterano na cadeia, tem 18 filhos, alguns dos quais sequer conhece. É respeitado pelos internos.

Majestade (Ailton Graça) – vende drogas para sustentar as duas famílias que tem. Ama suas duas mulheres, que se detestam. A história de como as conheceu é encenada. Na visitação ele recebe as duas, faz sexo com ambas (separadamente) e tenta um entendimento entre elas.

Dalva (Maria Luisa Mendonça) – uma das mulheres de Majestade.



Rosirene (Aída Lerner) – a outra mulher de Majestade.

Deusdete (Caio Blat) – irmão de Francineide, amigo de infância de Zico, preso por matar quem violentou a irmã, usando um arma que Zico lhe dera.

Francineide (Júlia Ianina) – irmã de Deusdete.

Lady Di (Rodrigo Santoro) – um dos muitos travestis confinados no Carandiru . Ela se apaixonou e se casa com Sem Chance, numa festa gay dentro do presídio.

Sem Chance (Gero Camilo) – ajudante do doutor, ganha a liberdade mas, apaixonado por Lady Di casa-se com ela e fica no presídio.

Antonio Carlos (Florian Peixoto) – um dos assaltantes de carros-forte. Sua história é encenada junto com a relação com seu comparsa Claudiomiro.

Claudiomiro (Ricardo Blat) – comparsa de Antonio Carlos. Seria traído pela esposa, mas Antonio Carlos o alerta. Elimina a esposa e o policial com quem ela o trai. Sua história é encenada junto com a de Antonio Carlos.

Célia (Vanessa Gerbelli) – esposa de Antonio Carlos.

Dina (Leona Cavalli) – esposa de Claudiomiro.

Ezequiel (Lázaro Ramos) – presidiário viciado.

Peixeira (Milhem Cortaz) – presidiário que matou muita gente e não tem família que o espera lá fora.

### **Ficha Técnica**

Ano de Lançamento: 2002

Distribuição: Sony Pictures Classics / Columbia Tristar do Brasil

Direção: Hector Babenco

Roteiro: Hector Babenco, Fernando Bonassi e Victor Navas

Produção: HB Filmes, Globo Filmes e Columbia Tristar do Brasil

Co-produtores: Flávio R. Tambellini e Fabiano Gullane

Direção de Produção: Caio Gullane

Produtor Associado: Daniel Filho

Coordenação de pós-produção: Alessandra Casolari

Música: André Abujamra

Som direto: Romeu Quinto

Edição de som: Elisa Paley e Miriam Biderman

Fotografia: Walter Carvalho – ABC

Direção de Arte: Clóvis Bueno

Figurino: Cristina Camargo

Edição: Mauro Alice

## **Filme CIDADE DE DEUS**

### **Sinopse**

O filme apresenta um grupo de jovens que cresce em meio à violência da favela chamada Cidade de Deus. Traficam drogas, fazem assaltos, disputam pontos de distribuição. Amam e matam. Vale a lei do mais forte, do mais sanguinário. A polícia e os traficantes de armas também aparecem como coniventes. O chefe do grupo é Zé Pequeno, cruel e autoritário. Alguns tentam mudar de vida, como Bené e Angélica, Berenice e Cabeleira, mas por algum motivo os rapazes morrem antes. Apenas um deles, Busca-Pé, que desde o começo não aderiu à violência ou às contravenções, é o discreto narrador que gosta de fotografia, e consegue sair da favela no final do filme. Galinha, um jovem praticante de karatê e exímio atirador, é humilhado, tem sua família assassinada por Zé Pequeno, e é impelido a se aliar ao bando de Cenoura. Juntos conseguem fazer frente ao bando de Zé Pequeno. Eles se exterminam. Um grupo de crianças de 5 anos de idade, bem armado, recomeça a vida de mais violência gratuita.

### **Principais Personagens**

**Sandro Cenoura (Matheus Nachtergaele)** – um branquelo dono de um ponto de tráfico. É pacato e pacífico, até ver seu negócio ameaçado. Quando Bené era vivo, ele tinha garantia de viver e deixar viver, mas na ausência de Bené, Zé Pequeno quer seu espaço. Alia-se a Mané Galinha e enfrenta o bando de Zé Pequeno.

**Mané Galinha (Seu Jorge)** – crescido na favela, é cobrador de ônibus. Pratica caratê e é exímio atirador, desde os tempos de exército. Evita relação com os criminosos, leva vida à parte. Zé Pequeno estupra sua mulher na sua frente, mata sua família e ele, sem alternativa, entra para o grupo rival, o de Cenoura.

**Busca-Pé (Alexandre Rodrigues)** – crescido na favela, jamais gostou de armas e crimes. Adora fotografia. Não tem alternativa de vida, mas recusa o modo de viver dos meninos da favela e não se envolve com nenhuma das facções. Num golpe de sorte, suas fotos são vistas por um repórter e ele começa a carreira de fotógrafo de jornal. É o discreto narrador do filme.

**Zé Pequeno (Leandro Firmino da Hora)** – quando criança, chamava-se Dadinho, e já era mais violento que os garotos mais velhos. Ao crescer, um pai de santo “fechou seu corpo” e o renomeou Zé Pequeno. Chefia o bando, coordena o tráfico, e lidera as crueldades. Bené, seu único amigo e único a quem escutava, lhe trazia um pouco de bom senso. Com muita violência, muita ambição e pouco planejamento, levou seu bando ao conflito com Cenoura, que exterminou a todos.

**Bené (Phellipe Haagensen)** – principal amigo de Zé Pequeno desde a infância. É ponderado, permeia todos o grupos da favela. Encanta-se com o consumo dos playboys e assume alguns de seus comportamentos. Apaixona-se por Angélica e decide sair da vida de bandido. Na festa de despedida, é assassinado. Depois disso, a violência na favela fica mais descontrolada ainda

Berenice (Roberta Rodrigues) – namorada de Cabeleira

Cabeleira (Jonathan Haagensen) – irmão mais velho de Busca-Pé.

Angélica (Alice Braga) – era a musa de Busca-Pé, mas namorou Bené.

### **Ficha técnica**

Ano de Lançamento: 2002

Distribuição: Lumière e Miramax Films

Direção: Fernando Meirelles

Co-direção: Katia Lund

Roteiro: Bráulio Mantovani

Produção: O2 Filmes, VideoFilmes, Andrea Barata Ribeiro e Mauricio Andrade Ramos

Co-Produtores: Walter Salles, Donald K. Ranvaud, Daniel Filho, Hank Levine, Marc  
Beauchamps, Vincent Maraval e Juliette Renaud

Produção executiva: Elisa Tolomelli

Co-produção Globo Filmes, Lumière, Wild Bunch e Bel Berlinck

Música: Antônio Pinto e Ed Côrtes

Fotografia: César Charlone

Direção de Arte: Tulé Peake

Edição: Daniel Rezende

## **Apêndice 2: linhas de pesquisa não exploradas**

No trajeto que percorri neste trabalho, muitos temas ligados à linguagem audiovisual foram deixados de lado, principalmente alguns relativos à televisão, que, como foi comentado oportunamente, e ao contrário do cinema, tem poucos estudos na área da narrativa. Aqueles relativos às telenovelas poderiam proveitosamente ser aplicados também às minisséries ou aos seriados de televisão, com a vantagem de que se aproximariam do quadro de referência usado aqui, o do cinema clássico. Estes dois formatos (minisséries e seriados) são mais afeitos e mais similares ao dos filmes, o que facilita e encaminha análises mais profundas. A seguir, uma lista de assuntos aos quais não pude dedicar atenção, mas que mereceriam reflexões em próximas oportunidades. A ordem da numeração não significa juízo de valores:

1. no Brasil, o intercâmbio entre filmes e séries para TV vem ocorrendo com maior intensidade nos últimos anos. Filmes geram séries para TV, e séries de TV viram filmes. Não se sabe ao certo qual a relação dramática e narrativa entre as séries e os filmes. É um assunto a ser investigado.

2. a relação do narrador com o espectador, claramente colocada pelo cinema clássico, e não abordada neste estudo, é modificada pelas telenovelas. No cinema clássico, o narrador é cúmplice do espectador, seja ele subjetivo, onisciente ou mesclado. Nas telenovelas o narrador em geral é onisciente (e onipresente), porém trai seu pacto com o espectador quando apresenta cenas que não tem desdobramentos, cenas de merchandising comercial ou social, cenas de interesse do autor e não do drama. Ele sai da história (neste caso das tramas) para narrar fatos periféricos ou extradiegéticos. É uma mudança no paradigma de narração

praticado pelos audiovisuais e merece atenção especial, pois poderá se tratar de uma alteração substancial no pacto entre narrador e espectador, cujas conseqüências poderão ser complexas.

3. constatei, rapidamente por não ser o foco, que as novelas apresentam misturas de gêneros: comédia pastelão com policial com drama familiar com comédia de costumes com tragédia à moda grega. Muitas vezes personagens específicos de um gênero interagem com personagens de outros gêneros, numa mesma cena, banhados sempre por uma mentalidade melodramática. A mistura em cena destes personagens e gêneros, sem hierarquia de predominância de um sobre o outro, e sem se despirem de suas características, merece reflexões mais profundas e detalhadas. Este embaralhamento de gêneros remonta à antiguidade em que estes mesmos gêneros foram definidos e sistematizados pela primeira vez.

4. há as telenovelas paródias, que imitam um gênero cinematográfico. O próprio cinema fez releituras de filmes clássicos ou de gêneros consagrados. As telenovelas fazem “remakes” e paródias de gêneros (terror, comédia, westerns). Esta tipificação merece análise cuidadosa.

5. passei também pela importância que os diálogos têm nas telenovelas, ao indicar que elas são uma modalidade predominantemente verbal. Seria estimulante reescrever uma telenovela apenas com texto, usando um narrador que indicasse tão somente as mudanças de cenário. Em seguida, proceder a uma pesquisa de recepção do espectador e a uma análise comparativa entre as duas modalidades.

6. ainda na linha dos textos, comparar os diálogos de uma telenovela com os diálogos de um filme e de uma peça teatral seria um exercício revelador. A composição do texto, suas formulações, seu grau de independência da imagem seriam alguns dos possíveis critérios

iniciais. Se peças de um mesmo autor forem recomendáveis, entre outros Dias Gomes e Nelson Rodrigues permearam todas. Não devem ser os únicos.

7. outro aspecto que salta aos olhos é o movimento interno que uma telenovela tem. Acompanhar uma telenovela da sinopse inicial até sua difusão seria uma tarefa tão reveladora quanto cansativa para um pesquisador, que teria que lidar com os segredos bem guardados das emissoras. As mudanças de planejamento são inúmeras e significativas em termos sociais e dramáticos. Mesmo entendendo a dificuldade prática deste estudo, merece ser mencionado.

8. provavelmente o assunto mais importante do ponto de vista social e cultural suscitado pelas telenovelas e pela televisão de um modo geral, é a construção da memória coletiva, cada vez mais influenciada pela TV e pela avalanche de imagens que ela transmite. É um tema inquietante e curiosamente pouco analisado. Se a ideologia norte-americana foi veiculada pelo seu cinema, e, mais acentuadamente pelos westerns, a brasileira é veiculada pela televisão, e talvez mais fortemente pelas telenovelas. A unificação nacional de hábitos, modas, comportamentos, linguagens, e de respeito às diferenças passa pela e na televisão. Todos a assistem. Se há alguma identidade nacional no Brasil, ela deve se relacionar com a TV. Este seria também um fascinante trabalho a ser desenvolvido.

---