



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
MARIO ABEL BRESSAN JUNIOR

**AS ESTRUTURAS DE SENTIDO NO HORÁRIO NOBRE:
ANÁLISE DAS PERSONAGENS FLORA E DONATELA NA TELENOVELA A
FAVORITA SOB AS PERSPECTIVAS DA CLASSIFICAÇÃO DAS PERSONAGENS
E DA SEMIÓTICA DA NARRATIVA**

Tubarão
2010

MARIO ABEL BRESSAN JUNIOR

**AS ESTRUTURAS DE SENTIDO NO HORÁRIO NOBRE:
ANÁLISE DAS PERSONAGENS FLORA E DONATELA NA TELENOVELA A
FAVORITA SOB AS PERSPECTIVAS DA CLASSIFICAÇÃO DAS PERSONAGENS
E DA SEMIÓTICA DA NARRATIVA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Heloisa Juncklaus Preis Moraes

Tubarão

2010

MARIO ABEL BRESSAN JUNIOR

**AS ESTRUTURAS DE SENTIDO NO HORÁRIO NOBRE:
ANÁLISE DAS PERSONAGENS FLORA E DONATELA NA TELENOVELA A
FAVORITA SOB AS PERSPECTIVAS DA CLASSIFICAÇÃO DAS PERSONAGENS
E DA SEMIÓTICA DA NARRATIVA**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 10 de dezembro de 2010.

Orientadora Prof^ª. Dr^ª. Heloisa Juncklaus Preis Moraes
Universidade do Sul de Santa Catarina

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dr.^a Jussara Bittencourt de Sá
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico este trabalho a todos os protagonistas e adjuvantes de minha história, que me auxiliaram nesta conquista.

AGRADECIMENTOS

Estava *Escrito nas Estrelas* que eu poderia buscar tudo o que sempre desejei. Que eu pudesse *Viver a Vida* com maestria, que meu coração seria um eterno *Coração de Estudante*. Que mesmo não sendo o *Dono do Mundo* nem *O Salvador da Pátria*, eu pudesse ter *Um Sonho a Mais*, e estar neste momento agradecendo àqueles que foram importantes e especiais nesta trajetória.

Início agradecendo a Deus pela vida, *Senhora do Destino* meu, guiada pelo Criador desde os meus primeiros segundos de vida. Os mais próximos sabem o que eu quero dizer. Ao nascer, fazendo *Caras e Bocas*, houve em mim muita determinação, para que eu pudesse ser o que sou e *Renascer* para o mundo.

Agradeço especialmente à minha mãe, Nair, que me mostrou o caminho do bem, da paz e do afeto. *Fera Ferida* por alguns espinhos, mas me colocou no mundo com a *Esperança* de que eu pudesse ser o que ela sempre sonhou, provando o meu *Direito de Nascer* e que todos têm o *Direito de Amar*, vindo em mim um *Porto dos Milagres*.

Meus agradecimentos se estendem à minha doce e adorável irmã, Naimar, pois juntos passamos por alguns desafios, trocamos segredos, lutamos um pelo outro e nos tornamos verdadeiros *Irmãos Coragem*. Ela, nesta pista fraterna, *Baila Comigo* sempre.

Obrigado também a todos os meus familiares que amo tanto, que reforçam a cada dia os meus *Laços de Família*, que sempre estiveram ao meu lado, oferecendo apoio e entusiasmo.

Agradeço ao meu pai, Mario, que mesmo distante em alguns momentos, me mostrou o que é ter coragem e determinação. Mesmo sem conseguir entender algumas de suas ações, como se estivesse em uma *Torre de Babel*, na qual vários idiomas são falados, no fundo percebi que nele há os dois lados de uma moeda: *Cara e Coroa* em uma única pessoa.

Agradeço à minha querida esposa, Jurema, que *Por Amor* esteve comigo compartilhando conquistas, enfrentando dificuldades, almejando o que seria melhor para nós e que me ajudou a construir essa *Belíssima* história que é a nossa vida; e que no dia em que me disse que havia um *Bebê a Bordo*, tornou realidade o mais importante *Sonho Meu*: o de ser pai. Agradeço a ela e a Deus por ter me enviado dois anjos. Primeiramente *Um Anjo Caiu do Céu*, e que depois de quatro anos, “caiu” *O Outro*.

É a eles que me dirijo agora. Obrigado meus filhos, Matheus e Miguel, por me mostrar o que é a essência do puro e verdadeiro amor: o amor de um pai por um filho, um sentimento tão sublime, tão nobre, que só em palavras não é possível descrever, só mesmo sentindo! Obrigado por me tornar por alguns momentos um *Pai Herói* nas suas brincadeiras, nos seus afetos e nos seus olhares.

Não posso deixar de agradecer aos meus amigos e colegas de profissão pelo incentivo, pelas palavras colocadas na hora certa. Alguns me ensinaram que escolher entre ser *Brega e Chique* em algumas ocasiões é necessário. Que ensinar é uma *Roda de Fogo*, uma *Hipertensão*, mas que vale a pena encarar esta encantadora profissão que é a docência.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Unisul pelos conhecimentos transmitidos. Tudo o que é ensinado é como um círculo, um *Bambolê*, não há fim. Aprende-se e recomeça-se a aprender, *Sassaricando* sempre entre novas descobertas.

Obrigado também aos meus primeiros professores orientadores: Prof. Dr. Fábio de Carvalho Messa; e Prof^ª. Dr^ª. Eliane Debus, pelos incentivos, por esclarecer dúvidas e por mostrar os primeiros caminhos. Tenho certeza que brindam com *Champagne* a finalização desta Dissertação.

À Prof^ª. Dr^ª. Heloisa Juncklaus Preis Moraes devo também os meus agradecimentos. Colega de profissão, amiga, jornalista, *Gente Fina*, apontando sempre, *Pedra sobre Pedra* o que eu deveria fazer, se dedicando *De Corpo e Alma* para o sucesso desta pesquisa.

Agradeço muito a todos estes e a outros que me apresentaram a *Felicidade*, que me mostraram que para viver bem *Vale Tudo*, até mesmo enfrentar *Cobras e lagartos*, pisar o *Pé na Jaca*, quebrar uma ou outra *Ciranda de Pedra*, e que mesmo cometendo os *Sete Pecados*, sou digno de ler e desvendar *O Mapa da Mina* para descobrir que o maior tesouro é partilhar vitórias como estas, fazendo de minha história um livro com as *Páginas da Vida* que quero construir, visando sempre um *Final Feliz* que possa ser lido e relido com exemplos de determinação, buscando uma atitude em que eu possa ser *Livre para Voar* e nos *Passos dos Ventos* eu possa sempre fazer a escolha certa: ser feliz e realizar os meus sonhos. Esta muitas vezes não é tarefa de todos, mas certamente, para mim, é *A Favorita*.

“O mundo está nas mãos daqueles que têm coragem de sonhar e correr o risco de viver seus sonhos.” (Anônimo).

RESUMO

São poucas as pesquisas em relação à classificação das personagens e da semiótica da narrativa aplicadas à teledramaturgia, por isso optou-se por essa temática na presente Dissertação. Na telenovela, as personagens desempenham funções importantes para o desencadeamento da narrativa, movendo as ações e construindo um processo de significação necessário para o entendimento da história. Os estudos das classificações das personagens abordam algumas categorias que reforçam as suas funções nas tramas e subtramas. É com estas categorizações que se reconhece a complexidade de uma personagem, sendo esta plana, redonda, caricata, herói, anti-herói, entre outras. A semiótica da narrativa contribui para o entendimento neste processo de significação. Nela são identificados os níveis fundamental, narrativo e discursivo, responsáveis pelo percurso gerativo de sentido na narração. Diante disso, o Objetivo Geral desta Dissertação consiste em: “Analisar, com base nas classificações das personagens de ficção e na semiótica da narrativa, as estruturas de sentido produzidas pelas personagens Flora e Donatela, da telenovela *A Favorita*, exibida pela Rede Globo no ano de 2008.” São comparados dois momentos desta narrativa, o antes e o momento/depois da revelação de quem era a assassina, para verificar as características das personagens e o percurso de sentido nestes dois momentos. A metodologia utilizada consiste em um estudo de caso com análise qualitativa descritiva, realizada por meio da técnica de análise de conteúdo. As cenas em que são visualizadas as ações de Flora e Donatela são descritas para tecer a análise, que se constitui em blocos distintos: os dois primeiros agrupam os sete primeiros capítulos analisados. Os outros dois blocos apresentam as cenas e os perfis de ambas as personagens durante os capítulos de 53 a 59, relativos à semana em que foi revelada a identidade da verdadeira assassina. As considerações finais expõem que, diante das significações (ou percurso gerativo de sentido) produzidas pela personagem Flora, o telespectador entendia que ela estava falando a verdade e era a heroína da história, fato que é revertido após a revelação.

Palavras-chave: Telenovela. Classificação das personagens. Semiótica da narrativa.

ABSTRACT

The research presented here focuses on the categorisation of characters and the semiotics of narrative applied to broadcast drama as this is a topic that has received very little attention from the research community. In soap operas, characters play an important role in the development of a story, unfolding events and developing a meaning-building process that is fundamental to understanding the plot. Studies on characters' categorisation concentrate on some of the categories that emphasize their roles in plots and sub-plots, allowing identification of the complexity of characters: whether they are flat, round, grotesque, heroic, anti-heroic, among others. Narrative semiotics contributes to the understanding of this meaning development process and it consists of three different levels which are responsible for the generative route to meaning in a plot: fundamental, narrative and discourse. Faced with this, the main goal of this dissertation is to analyse the meaning structures developed by the characters Flora and Donatela of *A Favorita*, a soap opera broadcasted by *Rede Globo* in 2008, on the basis of fictional characters' categorisation and the semiotics of narrative." Two specific points are analysed to identify the features of the characters and the generative route to meaning in each of them: before and after the moment in which the killer was revealed. This analysis is developed on the basis of a descriptive and qualitative case study using the content analysis technique. The scenes building Flora's and Donatella's behaviour are described in order to develop the analysis which is structured as follows: the first two sections piece together the seven episodes analysed and the other two introduce the scenes and the profiles of both characters during episodes 53 to 59 relative to the week in which the killers' identity was revealed. Given the meanings? (or the generative route to meaning) developed by the character Flora, it is concluded that the viewers are led to believe that she was telling the truth and that she was a hero in the story, fact which is later reversed in the plot.

Keywords: soap operas, categorisation of characters, narrative semiotics

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Telenovelas brasileiras de 1951 a 1953.....	22
Figura 1 – Imagens telenovela <i>Irmãos Coragem</i> , 1970, de Janete Clair.....	24
Figura 2 – Imagem telenovela <i>Passo dos Ventos</i>	27
Figura 3 – Imagem telenovela <i>Rosa Rebelde</i>	27
Figura 4 – Ivani Ribeiro e algumas de suas obras.....	29
Figura 5 – Janete Clair e algumas de suas obras.....	30
Figura 6 – Dias Gomes e algumas de suas obras.....	30
Figura 7 – Cassiano Gabus Mendes e algumas de suas obras.....	31
Figura 8 – Gilberto Braga e algumas de suas obras.....	32
Figura 9 – Silvio de Abreu e algumas de suas obras.....	33
Figura 10 – Aguinaldo Silva e algumas de suas obras.....	34
Figura 11 – Manoel Carlos e algumas de suas obras.....	35
Figura 12 – Glória Perez e algumas de suas obras.....	36
Figura 13 – João Emanuel Carneiro e algumas de suas obras.....	36
Quadro 2 – Relação estrutural semântica greimasiana.....	69
Quadro 3 – Relação entre actantes e atores.....	72
Quadro 4 – Representação dos seis papéis actanciais de Greimas.....	73
Quadro 5 – Relação sujeito e anti-sujeito 1.....	76
Quadro 6 – Relação sujeito e anti-sujeito 2.....	77
Quadro 7 – Relação sujeito e anti-sujeito 3.....	77
Quadro 8 – Papéis actanciais na categoria <i>verdadeiro vs falso</i>	82
Quadro 9 – Capítulos analisados com o tempo e a data de exibição.....	91
Figura 14 – Descrição da personagem Donatela.....	93
Figura 15 – Descrição da personagem Flora.....	93
Figura 16 – Descrição da personagem Lara.....	94
Figura 17 – Descrição da personagem Pedro.....	94
Figura 18 – Descrição da personagem Dodi.....	94
Figura 19 – Descrição da personagem Silveirinha.....	96
Figura 20 – Descrição da personagem Cilene.....	95
Figura 21 – Descrição da personagem Gonçalo.....	95

Figura 22 – Descrição da personagem Irene.....	96
Figura 23 – Descrição da personagem Zé Bob.....	96
Figura 24 – Descrição da personagem Dr. Salvatore.....	96
Figura 25 – Descrição da personagem Marcelo Fontini.....	97
Figura 26 – Flora e Donatela ao acordar, primeiras cenas.....	99
Figura 27 – Contraposição das personagens.....	99
Figura 28 – Flora ao sair da prisão.....	101
Figura 29 – Donatela argumentando sobre o quanto Flora é perigosa.....	102
Figura 30 – Flora em momentos de súplica e sofrimento.....	105
Figura 31 – O primeiro encontro de Flora e Donatela após Flora sair da prisão.....	114
Quadro 10 – Eixos semânticos na relação de Flora e Donatela.....	115
Figura 32 – Flora acompanhando o aniversário de Lara.....	116
Figura 33 – Donatela visitando Seu Pedro.....	121
Figura 34– Zé Bob encontra Flora desabrigada e na chuva.....	123
Figura 35 – Flora, Lara, Gonçalo e Irene na clínica.....	127
Figura 36 – O encontro de Flora e Donatela na missa por Marcelo Fontini.....	131
Figura 37 – Donatela é rejeitada por Lara.....	132
Figura 38 – Donatela ameaça Flora no banheiro do cinema.....	133
Figura 39 – Donatela no carro com Flora.....	134
Figura 40 – Cena em que Flora revela ser a assassina.....	135
Figura 41 – Flora atira em Marcelo Fontini.....	136
Figura 42 – Flora atira em Marcelo Fontini na presença de Donatela.....	137
Figura 43 – Flora atira em Dr. Salvatore para incriminar Donatela.....	138
Figura 44 – Donatela lembra-se de alguns momentos com Lara quando criança.....	147
Figura 45 – Donatela andando na chuva e lembrando-se de Lara após a revelação.....	147
Quadro 11 – Quadro comparativo das personagens Flora e Donatela nos dois momentos de análise, em relação à classificação das personagens.....	148
Quadro 12 – Quadro comparativo das personagens Flora e Donatela nos dois momentos de análise, em relação à semiótica da narrativa.....	149-150

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 TELENOVELA: HISTÓRIA, ADVENTO E AUTORIA	19
2.1 FOLHETIM E TELENOVELA: CONVERGÊNCIA.....	19
2.2 AUTORES E PRODUÇÕES DE DESTAQUE.....	28
2.3 QUESTÕES DE GÊNERO: CONSTRUÇÃO E ASPECTOS SOCIAIS.....	38
3 A PERSONAGEM DE FICÇÃO	45
3.1 CLASSIFICAÇÃO DAS PERSONAGENS.....	52
3.1.1 Classificação das personagens quanto ao seu modo de ser, segundo Cândido.....	53
3.1.2 Classificação das personagens quanto à sua caracterização, de acordo com Foster.....	55
3.1.3 Classificação das personagens quanto ao espaço ocupado na narrativa, conforme Gancho.....	57
3.1.4 Classificação das personagens quanto às suas ações na narrativa, na visão de Pallottini.....	58
4 O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO NA NARRATIVA	62
4.1 DA SIGNIFICAÇÃO À SEMIÓTICA DA NARRAÇÃO.....	62
4.1.1 Nível fundamental.....	68
4.1.2 Nível narrativo.....	700
4.1.2.1 O eixo do desejo (<i>sujeito vs objeto</i>).....	73
4.1.2.2 O eixo da comunicação (<i>destinador vs destinatário</i>).....	833
4.1.2.3 O eixo do poder (<i>adjuvante vs oponente</i>).....	84
4.1.3 Nível discursivo.....	85
5 ASPECTOS METODOLÓGICOS	888
5.1 RECORTE E DIVISÕES PARA ANÁLISE.....	900
5.2 A TELENOVELA A FAVORITA.....	92
6 AS ESTRUTURAS DE SENTIDO PRODUZIDAS POR FLORA E DONATELA ANTES E DEPOIS DA REVELAÇÃO DE QUEM DIZIA A VERDADE	98
6.1 AS PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES SIGNIFICATIVAS EM RELAÇÃO ÀS PERSONAGENS.....	98

6.2 PRIMEIRO BLOCO: CLASSIFICAÇÃO DAS PERSONAGENS NOS SETE PRIMEIROS CAPÍTULOS.....	104
6.3 PRIMEIRO BLOCO: APLICAÇÃO DA SEMIÓTICA DA NARRATIVA NOS SETE PRIMEIROS CAPÍTULOS.....	112
6.4 SEGUNDO BLOCO: CLASSIFICAÇÃO DAS PERSONAGENS NOS CAPÍTULOS DE 53 A 59 – A REVELAÇÃO	124
6.5 SEGUNDO BLOCO: APLICAÇÃO DA SEMIÓTICA DA NARRATIVA NOS CAPÍTULOS DE 53 A 59 – A REVELAÇÃO.....	140
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	152
8 REFERÊNCIAS.....	160

1 INTRODUÇÃO

Toda história de ficção precisa apresentar elementos essenciais para a construção de sua narrativa, os quais, na opinião de Cândido (2007), são fundamentais para o seu encadeamento. Estes elementos (de ação, tempo, espaço, personagem e narrador) têm por função dar respostas a algumas questões do tipo: O que aconteceu? Como? Onde? Por quê? Quem vivenciou o fato? Dentre estes elementos destacam-se as personagens. É por meio delas que o enredo é desenhado, permitindo a criação de fatos, problemas e conflitos.

A personagem é um ser que pertence à história e se define no enredo pelo que faz ou diz. (GANCHO, 1997). Para Pallottini, agir é a função principal da personagem, pois não bastam apenas caracteres bem desenhados, perfeitamente coerentes, cheios de força moral e de vontade. É a ação dramática que vai produzir consequências, novos conflitos, posições opostas, novos movimentos, mais ação. A ação determina a personagem e esta determina, por sua vez, a ação. Em outras palavras, “como a imitação se aplica à ação e a ação supõe personagens que agem, é absolutamente necessário que estas personagens sejam tais e tais pelo caráter e o pensamento, princípios da caracterização do personagem”. (PALLOTTINI, 1989, p.10).

A importância desempenhada pela personagem não se restringe ao texto literário. Um exemplo disso são as personagens das telenovelas que sobrevivem no imaginário dos telespectadores, muitas vezes tempos depois de seu término. A telenovela é um produto forte e influente da televisão brasileira, promovendo estereótipos por meio das suas personagens, lançando jargões, e apresentando-se como um produto altamente rentável.

Nas telenovelas, o contexto estrutural é originado desde a sinopse criada pelo autor até o desenvolvimento de um roteiro. Posteriormente, pessoas, neste caso atores e atrizes, desempenham papéis (personagens) para dar vida a este tipo de narrativa. É uma narrativa visual e sonora, composta por imagens e sons, capaz de nortear e direcionar o entendimento apropriado do telespectador para que então se possa acompanhar a história. O narrador é a lente da câmera. É pela tela da televisão que se conta o que a personagem está pensando ou fazendo nas cenas em que não existe o diálogo com outra personagem.

As personagens, com toda a sua composição, carregam consigo elementos plausíveis de identificação, podendo ser uma maneira de agir, de falar, de se vestir e de se portar diante dos acontecimentos que movimentam a narrativa e que proporcionam um percurso de significação essencial para a construção da história. Isto acontece com maior

intensidade em narrativas que possuem como trama central o suspense, ou um crime, no qual o telespectador não conhece o assassino ou do vilão da história. O que é apresentado a ele são indícios que são interpretados por meio dos sinais expostos pelo autor da ficção através da movimentação das personagens. A telenovela faz o telespectador pensar na narrativa apresentada, inserindo-se na trama como agente ativo, capaz de arriscar palpites.

É neste processo de significação e interpretação das personagens que surge a presente pesquisa, tendo como objeto de investigação as personagens Flora e Donatela, da telenovela *A Favorita*, suspeitas de um assassinato. O telespectador foi guiado pelas características das duas personagens, e as ações destas provocaram um efeito de sentido no telespectador. Por isso, esta Dissertação parte das indagações: Como ocorreram as estruturas de sentido produzidas pelas duas personagens? Como isto foi percebido em dois momentos da história: o primeiro, correspondente aos sete primeiros capítulos; e o segundo, na semana em que foi revelada a verdadeira assassina? As respostas para estas questões foram buscadas na semiótica da narrativa e em algumas teorias sobre a classificação das personagens, a partir da elaboração dos seguintes objetivos:

- Objetivo Geral:
 - Analisar, com base nas classificações das personagens de ficção e na semiótica da narrativa, as estruturas de sentido produzidas pelas personagens Flora e Donatela, da telenovela *A Favorita*, exibida pela Rede Globo no ano de 2008.
- Objetivos específicos:
 - Identificar, nas cenas iniciais da telenovela *A Favorita*, as primeiras leituras dos significados das personagens Flora e Donatela;
 - Comparar dois momentos da narrativa: o antes e o durante/depois da revelação da assassina, a fim de verificar a caracterização das personagens Flora e Donatela, de acordo com algumas classificações das personagens de ficção;
 - Comparar dois momentos da narrativa: o antes e o durante/depois da revelação da assassina, com a finalidade de aplicar a semiótica da narrativa às personagens Flora e Donatela.

A Favorita marcou o início do autor João Emanuel Carneiro no horário nobre da emissora e registrou uma maneira diferente de apontar os conflitos e o suspense, envolvendo duas mulheres, uma acusando a outra. O objetivo do dramaturgo era “fazer uma novela que inquietasse o telespectador, uma história que o incomodasse, que não o deixasse confortável na poltrona”. (CARNEIRO apud AUTORES, 2008, v. 2, p. 28).

Por apresentar este diferencial, optou-se por esta obra televisiva como objeto de análise, por ela apresentar elementos consistentes que, desde o início da trama, levaram o telespectador a opinar e escolher a sua personagem favorita, Flora ou Donatela. O público, no decorrer da história, assimilava as ações das duas e se questionava sobre qual delas estaria falando a verdade. Foi uma telenovela atípica, rica no elemento imprevisibilidade, e seguiu também um percurso diferente, com três fases distintas: na fase inicial, o público ficou dividido sobre qual das duas personagens estaria com a verdade; na fase da revelação o público tem a certeza de quem é a assassina; e na fase final, após a revelação, o telespectador sabe quem é a assassina, mas as outras personagens ainda não. É como se tivesse sido iniciada outra história, pois o público não tem mais que optar pela sua favorita e a vilã ganha espaço, já que as outras personagens desconhecem a verdade. Por esses motivos, tal telenovela tornou-se “merecedora” de ser objeto de pesquisa desta Dissertação.

Optou-se pelo recorte nos dois momentos mencionados (o antes; e o durante/depois da revelação da assassina) para buscar respostas às indagações. Na primeira semana de exibição, as duas personagens foram se mostrando ao público e este acompanhava as suas ações, as suas formas de agir, de falar, suas expressões, seus objetivos e os motivos que as levavam a dar movimento à narração. Foi proporcionada ao telespectador uma visão panorâmica do comportamento de cada uma, para que ele pudesse eleger a provável vilã e a sua favorita.

A revelação da verdadeira identidade das duas aconteceu no dia cinco de agosto de 2008, no capítulo 56, quase dois meses depois da estreia. O recorte para a análise desta vez iniciou-se no capítulo 53 e finalizou-se no 59, com o intuito de verificar se o direcionamento de sentido continuava o mesmo.

Pelos motivos acima explicitados, e por ser a telenovela parte da cultura brasileira, capaz de gerar até novos padrões de comportamento na audiência por meio do envolvimento com as personagens, aponta-se a relevância deste estudo. Além disso, a telenovela é justificada como elemento de pesquisa por ser considerada e estudada como manifestação cultural, plausível de uma investigação semiológica. Wolton (1996) destaca que as novelas acabam influenciando as pessoas por serem uma espécie de ida e volta entre a ficção e realidade. E neste aspecto, a telenovela *A Favorita* foi um destaque.

Outro motivo para a opção por uma telenovela como objeto de pesquisa foi o fato de as telenovelas, há muito tempo, despertarem a atenção deste mestrando, pela sua capacidade de envolver o telespectador e de gerar manifestações/representações culturais. Além disso, havia o interesse pela semiótica da narrativa, e o desejo de apresentar a semiótica

como uma ciência que pode explicar também os processos de significação gerados pelos produtos midiáticos, uma vez que existem poucas pesquisas sobre a classificação das personagens e da semiótica da narrativa voltadas para a teledramaturgia. Durante todo o Mestrado, foram realizadas leituras sobre a temática em questão em artigos e outros materiais, inclusive havendo referências sobre o assunto para romances literários. Diante disso, surgiu a curiosidade em aplicar as mesmas teorias no romance televisivo.

Esta Dissertação está estruturada no presente capítulo Introdutório; em três capítulos que formam o Referencial Teórico; no capítulo que aponta os Aspectos Metodológicos da Pesquisa; e ainda no capítulo de Análise; além do capítulo das Considerações finais. O segundo capítulo consiste em uma retrospectiva da história da telenovela no Brasil, desde a origem da história seriada com o folhetim impresso, até chegar à telenovela. Neste capítulo também são apresentados alguns dos principais nomes da teledramaturgia, os pioneiros e os mais recentes com as suas respectivas obras, para informar o leitor sobre o caminho percorrido no processo de autoria e elencar diferentes narrativas que fizeram parte do acervo histórico da teledramaturgia. Algumas questões de gênero também são abordadas neste capítulo, expondo os seus aspectos sociais da telenovela, suas projeções imaginárias e seus reflexos de identificação, com base em autores que pesquisam telenovelas, destacando-se: Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2004), Renata Pallottini (1989 e 1998), Nora Mazziotti (1996), Renato Ortiz (1991), e Jesús Martin-Barbero (2004).

O terceiro capítulo apresenta primeiramente a função da personagem de ficção nas narrativas, os tipos e a sua atuação. Posteriormente, esclarece as classificações pontuadas por Antônio Cândido (2007), Cândido Vilares Gancho (1997), Renata Pallottini (1989 e 1998) e E. M. Foster (1974), além da contribuição de outros pesquisadores da área. Tais classificações oferecem base teórica necessária para que se possa entender, de acordo com as categorias que cada autor propõe, o sentido que cada personagem apresenta no desenvolver da história.

A semiótica da narrativa será exposta no capítulo quatro, que explica a sua origem e o percurso gerativo de sentido proposto por Greimas, este dividido em três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Cada um deles contribuindo para a formação do sentido, destacando os eixos semânticos que a narrativa apresenta, entre outros aspectos apontados por Greimas (1976a; 1976b; 1977 e 1979), Everaert-Desmedt (1984), Courtés (1979) e outros pesquisadores.

O capítulo cinco será dedicado aos aspectos metodológicos da pesquisa. Esta será caracterizada como um estudo de caso, com análise qualitativa descritiva, realizada por meio da técnica de análise do conteúdo.

Já no sexto capítulo, nos dois momentos escolhidos para a análise, serão aplicadas as classificações das personagens e os elementos que conceituam a semiótica da narrativa. Por conta disso, a análise será separada em cinco partes. A primeira apresenta as primeiras leituras de significados das personagens Flora e Donatela. As outras serão divididas em blocos para a aplicação das teorias estudadas, sendo assim expostos: Primeiro Bloco – Análise da classificação das personagens nos sete primeiros capítulos; Segundo Bloco – Análise da semiótica da narrativa nos sete primeiros capítulos; Terceiro Bloco – Análise da classificação das personagens dos capítulos 53 a 59; Quarto Bloco – Análise da semiótica da narrativa dos capítulos 53 a 59.

O capítulo sétimo apresenta as Considerações finais a respeito da pesquisa realizada, o alcance dos objetivos propostos e a “ambição” em dar continuidade ao estudo.

Esta Dissertação está relacionada à linha de pesquisa “Linguagem e processos culturais”, do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Sendo atualmente presença diária em milhões de lares no Brasil e em outros países, a telenovela é o produto mais “apreciado” entre as produções televisivas. A telenovela *A Favorita*, objeto desta pesquisa, provocou polêmica por fazer a opção do telespectador oscilar entre uma e outra protagonista. Neste sentido, a leitura desta Dissertação instigará a curiosidade do leitor sobre o porquê do comportamento de cada protagonista, o que pode levar à reflexão sobre a “arquitetura” do autor/construtor das personagens e de suas ações, por não se saber inicialmente aonde ele quer chegar e que sentido quer atribuir a cada uma delas. Além disso, esta leitura será um “prato cheio” para os que consideram a teledramaturgia prazerosa. Sobretudo, acredita-se que esta dissertação favorecerá o conhecimento sobre a classificação das personagens na teledramaturgia, bem como o percurso gerativo de sentido proposto pela semiótica da narrativa, visando uma abordagem importante e original, visto que há poucas pesquisas relacionadas a estas teorias aplicadas em uma telenovela. Certamente, é uma leitura interessante para os estudiosos e apreciadores deste produto cultural que, apesar de ser também criado em outros países, projeta o Brasil como líder no cenário mundial.

2 TELENOVELA: HISTÓRIA, ADVENTO E AUTORIA

O presente capítulo apresenta a trajetória da telenovela no Brasil, desde as suas origens nos folhetins franceses, passando pela radionovela, até chegar à televisão, em diversas emissoras e por meio de vários autores. No início, sofrendo a influência de produções e autores estrangeiros, aos poucos a telenovela foi ganhando identidade nacional.

2.1 FOLHETIM E TELENOVELA: CONVERGÊNCIA

A concepção da narrativa das telenovelas e a sua estrutura em capítulos diários tem muita semelhança com os folhetins, surgidos na França em 1836. Por isso, esta produção contemporânea, a telenovela, é considerada por muitos estudiosos como herdeira daquela, o folhetim. (MEYER, 1996).

Para Ortiz (1991), a telenovela surge como uma espécie de folhetim eletrônico, herdando traços da estrutura literária do século XIX, como a seriação em capítulos diários e o fechamento dos capítulos em suspense. Observa o autor:

O folhetim é contemporâneo dessas transformações mais amplas que atingem o universo do público leitor, seja através da imprensa ou de uma literatura que se torna cada vez mais popular. Não deixa de ser interessante observar que esta narrativa vem desde o seu início marcada pelo signo do entretenimento. [...]. Em outubro de 1836, *La Presse*¹, de Émile Girardin, publica um romance inédito de Balzac, e a partir de então, esta forma seriada de literatura torna-se cada vez mais aceita. (ORTIZ, 1991, p. 14).

Em se tratando de tal proximidade, é necessário pensar no crescimento e na popularização dos folhetins, para então refletir sobre a força de uma telenovela. Ortiz (1991, p. 11) destaca que “o advento do folhetim se dá dentro de um contexto de transformação radical da sociedade francesa. Um crítico de meados do século a ele se referia desta forma: ‘o folhetim nada mais é do que um teatro móvel que vai buscar os espectadores em vez de esperá-los’”. Nesta relação, a proximidade da narrativa televisiva é perceptível. A telenovela “busca” a audiência, que por sua vez, se reúne em um ambiente para assistir à telenovela.

¹ Jornal francês fundado em 1836 por Émile Girardin, de preço popular e vendido por ambulantes.

O termo “teatro móvel” complementa a origem do folhetim apresentado por Martin-Barbero (2004). Para este autor, o gênero tem origem no teatro popular recém-chegado na França e na Inglaterra. O folhetim nasce da proximidade das narrativas teatrais e, mais tarde, ocorre a convergência para o texto televisivo.

Entretanto, por ser narrativa, é importante observar o folhetim e sua relação com a literatura e formas de leitura. Leitura “fatiada” para um “novo” leitor. Martin-Barbero destaca que a literatura inaugurava com o folhetim uma nova relação do leitor com a escrita. Nasceram os episódios em série, que “possibilitaram ao leitor popular fazer sua própria viagem do conto à novela, familiarizando-se com o novo tipo de personagem e adentrando-se na nova trama”. (MARTIN-BARBERO, 2004, p. 32). É nestas condições, e também, pela longa duração da narrativa no folhetim que, segundo o autor, este gênero consegue “confundir-se com a vida”, criando identificações e a interação do leitor. Encontram-se registros dessa interação em cartas aos periódicos, por meio das quais os leitores manifestavam comentários e sugestões para o desenvolvimento das tramas.

O primeiro folhetim publicado no Brasil data de 1838, no Jornal do Comércio (RJ), com o título *Capitão Paulo*, do francês Alexandre Dumas. Aqui no país o folhetim torna-se conhecido quase que ao mesmo tempo em que é desenvolvido na França. Escritores brasileiros, como Machado de Assis e José de Alencar, utilizaram-se do recurso folhetinesco para publicarem em pedaços diários os seus romances.

Em fins do século XIX o folhetim perde força. Há indícios, segundo Ortiz (1991) de que ocorreram algumas adversidades para o crescimento do folhetim como literatura popular no Brasil. Ele não se torna tão popular como imaginavam. Deixa de “ser moda, sem nunca ter sido popular”. (1991, p. 17). Anos mais tarde, a partir da década de 1940, surge sua sucessora neste tipo de narrativa, a radionovela.

A radionovela desperta audiência, cria costumes, principalmente entre as donas de casa. Ela “nasce” da idéia de Oduvaldo Viana, diretor artístico da Rádio São Paulo, que ao fazer uma viagem à Argentina, “descobre” e é seduzido por este gênero. Em 1941 são lançadas *A Predestinada*, pela Rádio São Paulo, e *Em busca da felicidade*, pela Rádio Nacional. São observados nestas duas histórias traços latino-americanos marcantes, ou seja, lágrimas, dramas femininos, amor, casamento, entre outros, que mais tarde também serão utilizados como atributos centrais nas telenovelas. Ortiz descreve alguns dados importantes na criação da radionovela: “A radionovela surge, portanto, como um produto importado, o que significa que no Brasil ela segue um padrão preestabelecido: a) a temática é folhetinesca e melodramática; b) o público visado é composto por donas de casa.” (ORTIZ, 1991, p. 26).

Torna-se importante a observação acima, visto que o melodrama também acompanhou boa parte no início da criação das primeiras telenovelas. Outro apontamento do autor diz respeito ao público para o qual são destinadas as histórias: a dona de casa. Público este que, certamente, também fez deslanchar as primeiras narrativas televisivas.

No Brasil, a radionovela trilha caminhos semelhantes aos de outros países latino-americanos e rapidamente chega ao sucesso. O resultado é tão positivo que pode ser visto em números: são transmitidas 116 novelas pela Rádio Nacional, entre os anos de 1943 e 1945, totalizando 2.985 capítulos. (ORTIZ, 1991).

A radionovela torna-se, em curto espaço de tempo, produto de grande sucesso, ocupando a mente dos rádio-ouvintes com o desfecho das narrativas: Com quem ficará a mocinha? Será o vilão castigado?. Esses eram ingredientes essenciais para uma boa história.

Em 1950, surge no Brasil a televisão (TV), por intermédio de Assis Chateaubriand, primeiramente em São Paulo, passando posteriormente para outras capitais. A TV nasce e rapidamente a sociedade brasileira acaba aceitando esta nova invenção. Vira mania nacional. Percebendo a grande força do meio, alguns profissionais levam a novela para a televisão, surgindo assim a telenovela.

A primeira telenovela a ir ao ar foi *Sua vida me pertence*, de Walter Foster, exibida pela TV Tupi, de São Paulo, em 1951. Como não havia o videoteipe, a telenovela era transmitida ao vivo, mas não era diária, e sim exibida duas ou três vezes por semana. Isto era um desafio para a época, pois, além da produção, havia a necessidade de segurar e “agendar” com o público o mesmo horário e os mesmos dias de exibição. Foi necessário, também, mudar a forma de atuação, visto que os primeiros atores na TV foram os profissionais de rádio que emprestavam suas vozes às novelas irradiadas.

A TV Tupi foi a principal emissora da época a produzir as telenovelas, conforme quadro apresentado abaixo. Os textos seguiam o estilo melodramático e existiam algumas adaptações de romances consagrados, como os de Machado de Assis e de José de Alencar. Dois dos principais autores desta época são J. Silvestre e José Castellar, autores consagrados das radionovelas que seguiram os mesmos atributos do melodrama, só que na forma de narrativa televisiva.

Telenovelas brasileiras entre 1951 e 1953, emissoras e autores			
Ano	Título	Emissora	Autor
1951	Sua vida me pertence	Tupi	Walter Foster
1952	Noivado nas trevas	Tupi	José Castellar
	Um beijo na sombra	Tupi	José Castellar
	Rosas para o meu amor	Tupi	José Castellar
	Senhora	Paulista	José de Alencar
	Helena	Paulista	Machado de Assis
	Casa de pensão	Paulista	Aluísio de Azevedo
	Uma semana de vida	Tupi	J. Silvestre
	De mãos dadas	Tupi	Túlio Lemos
	Direto ao coração	Tupi	José Castellar
	Diva	Paulista	José Castellar
	Meu trágico destino	Tupi	J. Silvestre
1953	Abismo	Tupi	J. Silvestre
	Aladim e a lâmpada maravilhosa	Tupi	Adaptação infantil
	A viúva	Tupi	J. Silvestre
	Iaiá Garcia	Paulista	Machado de Assis
	Minha boneca	Tupi	J. Silvestre
	Na solidão da noite	Tupi	Péricles Leal
	Os humildes	Tupi	Dionísio de Azevedo
	Segundos fatais	Tupi	J. Silvestre
	O último inverno	Tupi	José Castellar
	Ímpeto	Tupi	Dionísio de Azevedo

Quadro 1 – Telenovelas brasileiras de 1951 a 1953.
Fonte: Ortiz, 1991.

Percebe-se no quadro a variedade de produções para a época e a utilização de adaptações. Os textos permanecem com as características melodramáticas, apresentando o amor, o ódio e a ambição. Observa-se a presença do herói, do malvado, da mocinha que sofre, entre outros. Em alguns casos, o narrador encontra-se de forma explícita, até porque como as histórias não eram diárias, era preciso estabelecer lembrança ao telespectador. Um exemplo de produção que se utilizou desse formato foi *Um beijo na sombra* (1952). É como destaca Ortiz (1991, p. 32): “A narração não é simplesmente um acessório aos diálogos, é parte da

estrutura do texto. Através dela se faz ligação com os capítulos anteriores e, logo na abertura, um resumo dos eventos relembra às pessoas o eixo principal da estória que porventura tenham perdido”.

Negrão (2004) também relaciona a telenovela ao folhetim, observando que no folhetim francês predominavam personagens nobres, como duques, príncipes e princesas. Nas radionovelas esta característica continuou: era quase obrigatório em uma história os personagens seguirem este padrão de classe social. O mesmo pode-se dizer das primeiras telenovelas:

Quando a novela se voltou para os dias atuais, para o cotidiano, naquela época nos anos 1950, esse “ranço” da nobreza permaneceu, então, apesar da atualidade da época. Os personagens principais obrigatoriamente tinham de ser advogados, engenheiros, e principalmente médicos, porque eles tinham o modelo da roupa que você identificava facilmente. (NEGRÃO, 2004, p. 205).

A associação e a combinação dos gêneros folhetim e radionovela, de certa forma, proporcionaram o sucesso da teledramaturgia, dando origem a um gênero híbrido, formado a partir da junção de dois estilos narrativos. Sobre a hibridação, Lopes esclarece:

A tendência para a combinação e associação dos gêneros televisivos é largamente reconhecida como um traço da pragmática do audiovisual; daí a tendência à criação do *supergênero* (Mattelart), isto é, a fusão de elementos constitutivos de vários gêneros no mesmo produto e o reforço da potencialidade deles por meio dessa hibridação. (LOPES, 2004, p. 17).

Aos poucos, os recursos utilizados na contagem das histórias vão se moldando. Outras dezenas de produções surgem e crescem no gosto popular. Outras emissoras, além da Tupi e Paulista, aderem a este tipo de produção, como é o caso da Record, Cultura e Excelsior. A evolução com o passar dos anos é notável. Entre 1960 e 1965 há um aumento de 333% dos aparelhos televisivos sendo utilizados no Brasil. (RAMOS e BORELLI, 1991).

É com a TV Excelsior que surge a primeira telenovela diária, *2-5499 ocupado*, com Tarcísio Meira e Glória Menezes, de autoria do argentino Alberto Migré, com estreia em julho de 1963. Ramos e Borelli (1991) lembram que, inicialmente, eram exibidos três capítulos por semana, mas que após a fase de experimentação, a referida telenovela foi exibida diariamente, de segunda a sexta-feira. Um marco na história da teledramaturgia.

Os mesmos autores ainda observam que o sucesso da telenovela diária deve-se ao fato de ela ter surgido na proposta de uma narrativa capaz de ampliar o público das emissoras, estabelecendo, desta forma, uma continuidade dos fatos e acontecimentos da história, criando

um compromisso com o telespectador. No início houve certo estranhamento, mas, aos poucos, este foi deixado de lado.

O sucesso das telenovelas diárias é rápido, embora no início o público tenha tido ainda algumas dificuldades para se acostumar à sua sequência diária. Como afirma Edson Leite em relação à audiência de 2-5499 *ocupado*: “abaixo do razoável. Ninguém aceitou nem entendeu. Era mais uma tentativa. Melhor que desenho animado. Porém, a partir de sessenta dias, a coisa começou a se cristalizar”². Aos poucos o público se habituava a fixar os horários, organizados e administrados pelas grandes redes. (RAMOS; BORELLI, 1991, p.61).

A telenovela diária trilhava então seu caminho de consolidação. Aos poucos o novo formato do gênero vai conquistando maior público. Ramos e Borelli (1991) destacam que muitas famílias se colocavam em frente do televisor, do avô ao neto, para assistir os episódios do folhetim eletrônico. O público majoritário deste tipo de programação, até então feminino, começa a se transformar em 1970, com a estréia de *Irmãos coragem*, de Janete Clair. Há o afastamento do gênero concebido só para mulheres. Neste tempo é despertado no público masculino o interesse por este tipo de programação.

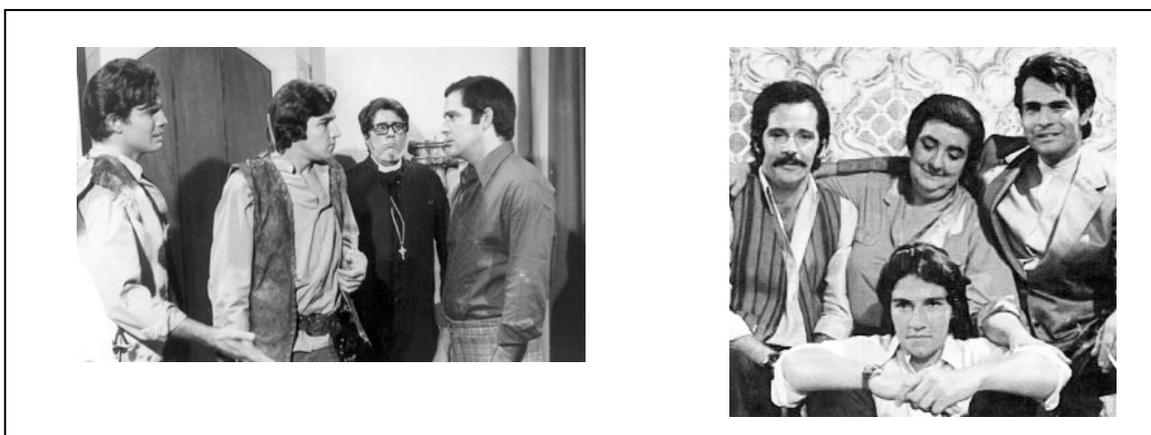


Figura 1 – Imagens telenovela *Irmãos Coragem*, 1970, de Janete Clair.
Fonte: Google Imagens, 2010; e elaboração do autor, 2010.

Há neste caminho o que Morin (1997), chama de sistema de “projeções-identificações”. Para o autor, “as nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projetam-se, não só no vácuo em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres”. (MORIN, 1997, p. 105).

² Depoimento In: História da telenovela, citado por Ramos e Borelli (1991).

Muitas telenovelas de sucesso e novos autores marcam a década de 1960. Ivani Ribeiro, por exemplo, escreve em 1964, para a Excelsior, *A moça que veio de longe*, adaptada de um romance argentino; e *Alma cigana*, para a Tupi. Mas seu primeiro grande sucesso vem com *O direito de nascer*, em 1965, pela Tupi. Tal melodrama até hoje é comentado e lembrado nos recortes históricos da teledramaturgia. (XAVIER, 2009).

É neste mesmo ano que nasce a Rede Globo, no Rio de Janeiro e, no ano seguinte, em São Paulo, com a compra da TV Paulista. A emissora aos poucos vai conquistando audiência, mercado e ampliando sua rede de afiliadas.

A partir dos anos 1960 há um investimento significativo por parte de todas as emissoras no gênero telenovela. As produções nesta época ainda carregavam consigo traços do texto dramalhão, característico da novela irradiada. Xavier (2009) explica que a mudança ocorre com a contratação de Glória Magadan, referência no processo histórico da teledramaturgia:

É nesse cenário que ganha força a figura da cubana Glória Magadan, conhecedora dos mistérios que transformavam uma novela em sucesso absoluto, mas sem comprometimento algum com a realidade brasileira. Suas histórias se passavam na corte francesa, no Marrocos, no Japão, na Espanha, com condes, duques, ciganos, vilões cruéis, mocinhas ingênuas e galãs virtuosos e corajosos. São exemplos: *Eu compro esta mulher*, o *Sheik de Agadir*, *A rainha louca*, *O Homem proibido*, todas produzidas pela Globo. (XAVIER, 2009).

No entanto, para Negrão, a autora Glória Magadan recriava uma narrativa voltada aos estilos arcaicos, não possibilitando a modernização do texto televisivo. “Foi a época que a TV Tupi tentava fazer uma evolução, uma modernização na novela, em seu conteúdo [...] eram todos ancorados num modelo muito antigo”. (NEGRÃO, 2004, p. 206).

A primeira telenovela da Rede Globo é exibida também em 1965, com o título de *Rua da matriz*, história com apenas seis episódios, de autoria de Lygia Nunes, Hélio Tys e Moysés Weltaman. (XAVIER, 2009). Com a produção de *Ilusões perdidas*, também em 1965, de Ênia Petri, aumenta-se o número de capítulos para cerca de 56. Neste ano, as produções não passavam da média de 30 a 80 capítulos. Já em 1966, *Eu compro esta mulher* e *O Sheik de Agadir* ultrapassam a margem dos 120 capítulos, marcando um território de produção constante na emissora.

As telenovelas, no final da década de 1960, apresentam na narrativa televisiva a consolidação de uma produção tipicamente brasileira. As produções não são mais caracterizadas como dramalhões. A este respeito, Martin-Barbero e Rey (2001) pontuam dois

modelos que dominaram o mercado latino-americano da teledramaturgia e que mediaram a narrativa televisiva: o tradicional e o moderno.

O modelo moderno rompe com o melodramático, incorpora o realismo, possibilita a entrada do cotidiano nas narrativas. “Os personagens se libertam, em alguma medida, do peso do destino e, afastando-se dos grandes símbolos, se aproximam das rotinas cotidianas [...], da diversidade, das falas e dos costumes.” (MARTIN-BARBERO e REY, 2001, p. 121). Ou seja, o retrato da cotidianização aproxima seres reais dos seres criados, mostra o jeito de ser dos que estão “se visualizando” na telenovela, suas semelhanças, fragilidades e identificações.

Diferentemente do melodrama, que faz referências às produções mexicanas e venezuelanas, constituindo-se em um gênero sério, predominando o mote trágico, envolvendo paixões e sentimentos essenciais que neutralizavam a alusão de lugar e tempo, o foco principal da telenovela brasileira torna-se o amor, o ódio, a intriga. Surgem elementos mais exagerados dando movimentação à narrativa. No melodrama há a essência fiel do maniqueísmo, personagens chamadas de “puro signo”, por Martin-Barbero e Rey (2001, p. 121), facilmente reconhecidos e identificáveis. O bem e o mal são reconhecidos pela expressão, pela caracterização.

Na Globo, Janete Clair escreve, entre 1968 e 1969, *Passo dos Ventos* e *Rosa Rebelde*, marcando o início de um novo período em relação à construção dos enredos nas telenovelas. É a partir de 1970 que a telenovela deixa de lado os dramalhões sustentados pelos países vizinhos. Xavier (2009) destaca que a “novela brasileira não era mais a mesma, não havia mais espaço para os dramalhões latinos e todas as emissoras aderiram à nacionalização do gênero”. *Passo dos Ventos*, por exemplo, provocou polêmica ao expor cenas de namoro entre personagens de raças diferentes. (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003).

As figuras a seguir são referentes às telenovelas de Janete Clair mencionadas acima.



Figura 2 – Imagem telenovela *Passo dos Ventos*, de Janet Clair.
Fonte: Google Imagens, 2010



Figura 3 – Imagem telenovela *Rosa Rebelde*, de Janet Clair.
Fonte: Google Imagens, 2010.

A nacionalização do gênero adotada pela Rede Globo foi, de certa forma, o primeiro passo para a conquista nacional e internacional. A partir daí a emissora torna-se líder na dramaturgia televisiva, conquistando confiança e credibilidade, concorrendo inicialmente com a TV Tupi, até a falência desta no final da década de 1970. Globo e Tupi naquele tempo, disputavam os maiores sucessos da teledramaturgia. (XAVIER, 2009).

Nos anos de 1970 a 1980 as telenovelas, de acordo com Hamburger (2005), passaram a ocupar a posição de um dos programas mais populares e lucrativos da televisão brasileira. Hoje, uma novela de sucesso exibida pela Rede Globo chega a atrair quarenta milhões de brasileiros.

Em março de 2000, minisséries e novelas da TV Globo estavam no ar em 63 países entre América Latina, Estados Unidos, Europa, África e Ásia. (COSTA, 2000). Este número faz pensar na repercussão das narrativas brasileiras e no reflexo que estes enredos transpõem para fora do país, estabelecendo uma afinidade do espectador não só com as personagens, mas com a movimentação da história, conforme apresenta Wolton:

Elas são agora exportadas não apenas para Portugal, mas também para a América Latina, como se atingissem certo universalismo. Elas refletem o caráter do brasileiro quanto à forma e à imaginação e na pesquisa iconográfica. Todas as inovações formais são experimentadas no plano gráfico. Existe não apenas uma identificação com os personagens, mas também interesses pelos desdobramentos romanescos e pela qualidade. (WOLTON, 1996, p.164).

Alguns grandes sucessos das emissoras Globo e Tupi nos anos de 1970 em diante merecem ser destacados. É neste período que despontam autores que contribuíram para a consolidação do gênero. A seção a seguir descreve a trajetória de alguns nomes e serve de ilustração do quanto estes anos reforçaram a qualidade de texto e enredo na teledramaturgia.

2.2 AUTORES E PRODUÇÕES DE DESTAQUE

O trabalho de um autor de novela é bastante complexo e em algumas vezes envolve meses de dedicação e escrita. Conhecer a autoria e a colaboração no processo de construção de histórias é importante, porque, por meio das obras de grandes autores da teledramaturgia é que se passa a conhecer melhor o caminho traçado pela telenovela no Brasil. Esta seção apresenta um espaço no qual serão retratadas as telenovelas de sucesso, exibidas nos anos de 1970 a 2010, e seus respectivos autores. Tal descrição leva a refletir sobre o processo de criação e a relembrar obras de destaque que fizeram e fazem parte da história da telenovela. É importante enfatizar que os autores e as obras relacionadas abaixo contribuíram para o fortalecimento da teledramaturgia.

A escolha dos autores deve-se à consagração destes em função de suas histórias. Praticamente todos, sobretudo os atuais, iniciaram com parcerias e depois receberam credibilidade para assinar sozinhos uma telenovela. Como o objeto de estudo desta pesquisa é uma telenovela do horário nobre, ou seja, das 21 horas ou nove da noite, as descrições a seguir irão restringir-se a autores que já escreveram para este espaço, mas que apresentaram histórias de sucessos em outros horários. Todos os que hoje escrevem para o horário nobre, já tiveram obras veiculadas nos horários das 18 e 19 horas.

Deve-se nesta divisão iniciar falando de um grande nome na história da telenovela e umas das responsáveis por grandes narrativas, algumas das quais anos mais tarde foram regravadas: Ivani Ribeiro. Dentre os seus principais sucessos estão: *Mulheres de Areia* (1973/74, Rede Tupi); *Os Inocentes* (1974, Rede Tupi); *A barba azul* (1974/75, Rede Tupi); *A Viagem* (1975/76, Rede Tupi); *O Profeta* (1977/78, Rede Tupi); e *Aritana* (1978/79). Sua primeira telenovela na Rede Globo foi *Final Feliz* (1982/83); seguida de *Amor com amor se paga* (1984); *A gata comeu* (1985); *Hipertensão* (1986/87) e *Sexo dos Anjos* (1989/90). Já na década de 1990 registram-se os *remakes* (refilmagens) de *Mulheres de Areia* (1993) e *A*

Viagem (1994). Todos foram grandes sucessos de audiência e crítica. Suas novelas permaneceram entre os horários das 18 e 19 horas, porém, elas foram excepcionalmente destacadas nesta seção pelo seu grande sucesso.



Figura 4 – Ivani Ribeiro e algumas de suas obras.
Fonte: Google Imagens, 2010; e elaboração do autor, 2010.

Conforme mencionado na seção 2.1 desta Dissertação, é com Janete Clair que o público masculino passa a se interessar por telenovelas. Com a criação de *Irmãos Coragem*, ela delinea perfis masculinos de herói, da saga e da luta por uma vida melhor. Retrata fortemente a matriarca da família, Sinhana, personagem de Zilka Salaberry (mãe coragem). Ramos e Borelli (1991) destacam que este tipo de história, sendo mais “realista”, ampliou o público masculino.

A autora ainda é responsável por um dos primeiros mistérios envolvendo um assassinato na telenovela. Em 1977/78, muitos se perguntavam: “Quem matou Salomão Ayalla?”. Era a novela *O Astro*, que fez o país parar no último capítulo para saber a identidade do assassino. Considerado um dos seus melhores trabalhos, *Pecado Capital* (1976) discutia a relação do rico com o pobre. No primeiro capítulo um assalto e um táxi davam o início à trama. O último capítulo explicou a tragédia urbana nacional, sendo o protagonista assassinado em consequência de seus atos. (FERNANDES, 1994).

Janete Clair apresenta ainda com grande repercussão nacional *Véu de Noiva* (1969/70, Rede Globo); *Selva de Pedra* (1972, Rede Globo); *Pai Herói* (1979, Rede Globo); *Coração Alado* (1980/81, Rede Globo); *Jogo da Vida* (1981/82, Rede Globo); *Sétimo Sentido* (1982, Rede Globo). O seu último trabalho foi *Eu Prometo*, em 1983, também pela Rede Globo, sendo que a autora faleceu no período em que escrevia a novela. Esta, por sua vez, continuou sendo escrita por sua colaboradora na época, a autora Glória Perez.



Figura 5 – Janete Clair e algumas de suas obras.
 Fonte: Google Imagens, 2010; e elaboração do autor, 2010.

Dias Gomes foi outro nome marcante na criação de grandes obras da teledramaturgia. *O Bem Amado* (1973, Rede Globo) marca o início da telenovela em cores. Nesta mesma obra o autor discute aspectos sociais e políticos que até então não eram explorados na narrativa televisiva. Deixa de lado alguns aspectos folhetinescos do melodrama. De forma criativa e polêmica, elabora grandes personagens e enredos. É com *Saramandaia* (1976), que segundo Xavier (2009), o autor cria o *realismo fantástico na telenovela*. Um de seus grandes sucessos é *Roque Santeiro*, que tem sua primeira versão, em 1975, censurada, sendo exibida e produzida dez anos depois, marcando com êxito sua carreira. Odorico Paraguaçu, Viúva Porcina, Sinhozinho Malta e João Gibão foram grandes personagens na obra de Dias Gomes.



Figura 6 – Dias Gomes e algumas de suas obras.
 Fonte: Google Imagens, 2010; e elaboração do autor, 2010.

A Rede Globo costuma destinar seus horários de exibição de uma telenovela conforme o gênero da história. A partir de 1975 a emissora inaugurava no horário das 18

horas, além das adaptações da literatura brasileira, produções de épocas que renderam repercussões nacionais e internacionais.

Já no horário das 19 horas é Cassiano Gabus Mendes que cria o padrão ideal para este espaço, com histórias diversificadas, cômicas e descontraídas. Neste horário, estréia com a telenovela *Locomotivas* (1977, Rede Globo). Seu maior êxito vem com *Anjo Mau* em 1976, pela Rede Globo. Dentre outros destaques do autor estão a criação de *Te contei?* (1978, Rede Globo); *Plumas e Paetês* (1980, Rede Globo); *Elas por Elas* (1982, Rede Globo); *Champagne* (1983/84, Rede Globo); *Ti Ti Ti* (1985/86, Rede Globo); *Brega e Chique* (1987, Rede Globo); *Que rei sou eu?* (1989, Rede Globo); e *Meu bem Meu mal* (1990/91, Rede Globo). Somente *Champagne* e *Meu bem Meu Mal* foram exibidas no horário nobre.

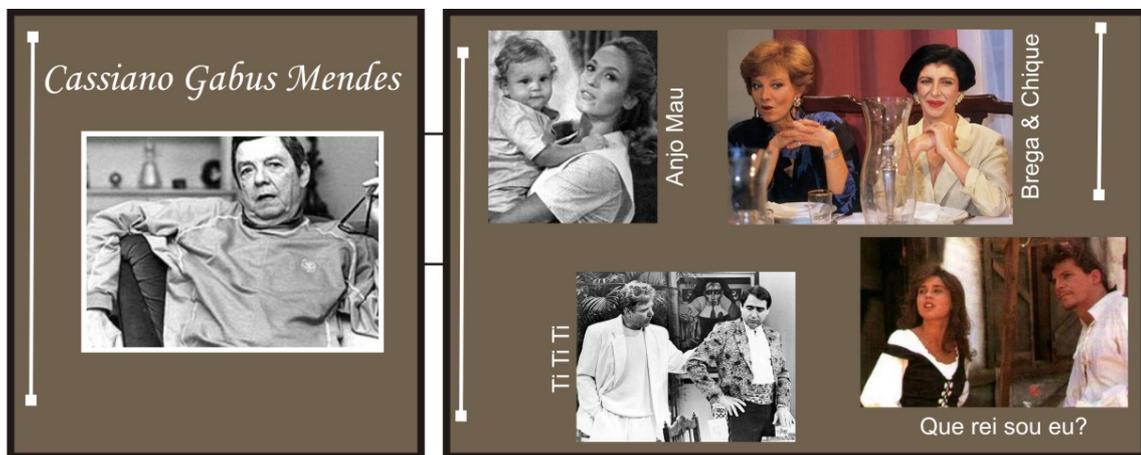


Figura 7 – Cassiano Gabus Mendes e algumas de suas obras.
Fonte: Google Imagens, 2010; e elaboração do autor, 2010.

É desde *Beto Rockefeller*, de Bráulio Pedroso (1968/69, Rede Tupi) que, de acordo com Martin-Barbero (2004), cria-se o estilo moderno da narrativa, rompendo-se com o melodrama. Há um realismo que permite a cotidianização da narrativa, como já informado anteriormente. Negrão (2004) afirma que este modelo acrescenta reconhecimento à telenovela, representando um “salto” na teledramaturgia brasileira.

Vários outros autores contribuíram para o crescimento da telenovela e estão criando e produzindo suas ideias até hoje. A partir da década de 1980 (e em alguns casos no fim dos anos 1970) vários nomes foram se consolidando e abrindo espaço para produções marcantes na história da teledramaturgia. Estes serão apontados a seguir.

Gilberto Braga inicia sua carreira na televisão escrevendo para o programa *Caso Especial* a história adaptada de *A dama das camélias*. (AUTORES, v. 1, 2008). Sua primeira experiência com telenovela surge na parceria com Lauro Cezar Muniz, na produção de

Corrida do ouro, exibida em 1974. Mais tarde, roteiriza duas adaptações da literatura brasileira a pedido de Daniel Filho: *Helena*, de Machado de Assis; e *Senhora*, de José de Alencar. Em 1975, continua como colaborador, só que desta vez de Janete Clair, em *Bravo!* Na sequência escreve *Escrava Isaura* (1976/1977), recordista de exportação, e *Dona Xepa* (1977), no horário das 18 horas, consagrando-o na teledramaturgia brasileira. (AUTORES, v. 2, 2008). A consagração vem, segundo Xavier (2009), com *Dancin' Days* (1978/1979), escrita para o horário nobre. Posteriormente, surgiram outros êxitos que são lembrados até hoje: *Água Viva* (1980); *Brilhante* (1981/1982); *Louco Amor* (1983); *Corpo a Corpo* (1984/1985); *Vale Tudo* (1988); *O Dono do Mundo* (1991); *Pátria Minha* (1994/1995); *Força de um desejo* (1999/2000); *Celebridade* (2003/2004); e *Paraíso Tropical* (2007), esta última em parceria com Ricardo Linhares. (XAVIER, 2009).



Figura 8 – Gilberto Braga e algumas de suas obras.
Fonte: Google Imagens, 2010; e elaboração do autor, 2010.

Outro grande nome conhecido no caminho da teledramaturgia nacional é Silvio de Abreu, que iniciou sua carreira como ator profissional, atuando nas telenovelas de Ivani Ribeiro, *A Muralha* (1966) e *Os Estranhos* (1969). A estrutura dos *scripts* (roteiros) criados pela escritora, segundo Abreu (apud AUTORES, v. 2, 2008, p. 265) “eram aulas especiais de roteiros”. O interesse de Silvio de Abreu pelo processo de autoria em telenovelas é registrado neste período. Após a experiência com o cinema, estreia como autor de televisão. Sua trajetória como autor de telenovelas tem início com a adaptação de *Éramos Seis*, pela TV Tupi, dividindo com Rubens Ewald Filho a autoria. Com o sucesso do trabalho, em 1978, Silvio de Abreu é contratado pela Rede Globo de Televisão e escreve *Pecado Rasgado*. (XAVIER, 2009). O trabalho seguinte na emissora surge com *Plumas e Paetês*, substituindo

Cassiano Gabus Mendes, que se afasta por problemas de saúde. A sugestão desta substituição vem do próprio Cassiano. A história conquista grande audiência. (AUTORES, v. 2, 2008).

O reconhecimento do autor cresce com *Jogo da Vida*, em 1981, a partir do argumento (ideia principal) de Janete Clair. É neste período que Silvio de Abreu deixa sua marca autoral: inova a comédia na telenovela, conquistando um novo público para o horário das 19 horas. A consagração acontece com *Guerra dos Sexos* (1983), comédia estilo pastelão que agradou multidões. (XAVIER, 2009). Outros grandes sucessos vieram e deixaram também sua marca, como por exemplo: *Vereda Tropical* (1984/1985), com seu argumento e supervisão de texto; *Cambalacho* (1986); *Sassaricando* (1987/1988); *Rainha da Sucata* (1990), que marca sua estreia no horário nobre; *Deus nos Acuda* (1992/1993); *A Próxima Vítima* (1995); *Torre de Babel* (1998); *As Filhas da Mãe* (2001/2002); e *Belíssima* (2005/2006). (XAVIER, 2009). Em algumas de suas obras, fugiu do estilo comédia e intensificou o gênero policial e os suspenses nas tramas. São exemplos: *A Próxima Vítima*, *Torre de Babel* e *Belíssima*.

Nos últimos anos, preocupado com o futuro da telenovela, o autor vem se dedicando à supervisão de texto: “Precisamos passar nossa experiência para outros profissionais.” (ABREU apud AUTORES, 2008, v. 2, p. 269). Desenvolveu esta função em *Anjo Mau* (adaptação de Maria Adelaide Amaral para a novela de Cassiano Gabus Mendes, 1997); *Da Cor do Pecado* (de João Emanuel Carneiro, 2004); *Eterna Magia* (de Elizabeth Jhin, 2007); e *Beleza Pura* (de Andréa Maltarolli, 2008).



Figura 9 – Silvío de Abreu e algumas de suas obras.
Fonte: Google Imagens, 2010; e elaboração do autor, 2010.

Aguinaldo Silva estreia como dramaturgo na Rede Globo em 1979, como roteirista do seriado *Plantão de Polícia*, uma proposta da emissora na época. (AUTORES, v. 1, 2008). Após escrever algumas minisséries, a sua primeira experiência com a telenovela acontece em

parceria com Glória Perez, em *Partido Alto* (1984). Algum tempo depois, em 1985, Aguinaldo Silva fica à frente de um grande sucesso da teledramaturgia, juntamente com Dias Gomes. Era *Roque Santeiro*, que finalmente ia ao ar, após ser censurada dez anos antes. A novela apresentava alguns traços característicos do autor, como: o irreal, o realismo mágico e o humor. Traços estes encontrados em outros grandes sucessos: *Tieta* (1989); *Pedra sobre pedra* (1992); *Fera Ferida* (1993); e *A indomada* (1997). Outras obras podem ser lembradas como marcos na história do autor, entre elas: *O outro* (1987); *Suave Veneno* (1999); *Porto dos Milagres* (2001), esta em parceria com Ricardo Linhares; *Senhora do Destino* (2004/2005); e *Duas Caras* (2007/2008). Aguinaldo Silva ainda escreveu alguns capítulos como co-autor de *Vale Tudo* (1988), de Gilberto Braga.



Figura 10 – Aguinaldo Silva e algumas de suas obras.
 Fonte: Google Imagens, 2010; e elaboração do autor, 2010.

Com uma extensa lista de trabalhos que o transformou em um dos grandes colaboradores da televisão brasileira, segundo a obra *Autores* (v. 2, 2008), Manoel Carlos tem registrado em toda a sua carreira teleteatros, minisséries, seriados e telenovelas. Sua estreia como autor de telenovela ocorre com *Maria Maria*, em 1978, pela Rede Globo. No mesmo ano, escreve *A Sucessora*. Estes foram dois grandes sucessos no horário das 18 horas. (XAVIER, 2009). Depois disso, atua como colaborador de Gilberto Braga na telenovela *Água Viva* (1980). Sua projeção nacional ocorre quando vai ao ar *Baila Comigo* (1981). Outro destaque em sua carreira foi *Sol de Verão* (1983), quando, devido ao falecimento de Jardel Filho, que atuava como ator nesta telenovela, deixou de escrever os últimos 17 capítulos da história, ficando a cargo de Lauro César Muniz o fechamento destes. (AUTORES, v. 2, 2008). Com isso, o autor deixa a Rede Globo e só retorna em 1991, com a telenovela *Felicidade*. Quatro anos depois lança *História de Amor* (1995/1996), na qual retratou o câncer de mama.

A preocupação com os temas sociais virou característica do autor, questão esta levantada em todos os sucessos posteriores. Para o próprio Manoel Carlos, “Por ter grande penetração, a televisão carrega grande compromisso social”. (apud AUTORES, v. 2, 2008, p. 42). Esta marca também pôde ser visualizada em: *Por Amor* (1997/1998); *Laços de Família* (2000/2001); *Mulheres Apaixonadas* (2003); *Páginas da Vida* (2006); e *Viver a Vida* (2009/2010).



Figura 11 – Manoel Carlos e algumas de suas obras.
Fonte: Google Imagens, 2010; e elaboração do autor, 2010.

As questões sociais também são apresentadas nas obras de Glória Perez que, conforme menção anterior, inicia sua trajetória de romancista como colaboradora de Janete Clair, em *Eu Prometo* (1983/1984). Até então a autora escrevia roteiros na tentativa de enquadrá-los na produção da emissora. Com problemas de saúde, Janete Clair precisa de colaboração durante *Eu Prometo*. Um dos roteiros de Glória Perez é apreciado por Janete Clair, dando início à parceria. A novela é finalizada por Glória Perez, que, alguns meses depois, juntamente com Aguinaldo Silva, coloca no ar *Partido Alto* (1984). Esta parceria não dá certo por opiniões divergentes dos autores. (XAVIER, 2009). Após um período afastada da Rede Globo, Glória Perez retorna com a minissérie *Desejo* (1990). Sua volta às novelas acontece com *Barriga de Aluguel* (1990/1991), iniciando seus enredos cuja composição enfocam questões sociais, questões estas que a acompanham em suas outras produções: *De corpo e Alma* (1992/1993); *Explode Coração* (1995/1996); remake de *Pecado Capital* (1998/1999); *O Clone* (2001/2002); *América* (2005) e *Caminhos das Índias* (2009).



Figura 12 – Glória Perez e algumas de suas obras.
 Fonte: Google Imagens, 2010; e elaboração do autor, 2010.

O último autor a ser referenciado nesta seção é João Emanuel Carneiro, lembrando que a escolha dos nomes apresentados até aqui se justifica no fato de estarem entre as últimas produções da dramaturgia que fizeram história na televisão brasileira, sobretudo no horário nobre.

João Emanuel Carneiro inicia como co-autor nas minisséries *A Muralha* (2000) e *Os Maias* (2001), e também na telenovela *Desejos de Mulher* (2002), de autoria de Euclides Marinho. Sua primeira produção solo surge com a criação de *Da Cor do Pecado* (2004), seguidos por: *Cobras e Lagartos* (2006) e *A Favorita* (2008).

Outras informações sobre a telenovela *A Favorita* serão apresentadas no capítulo referente aos aspectos metodológicos, visto que o objeto de estudo desta pesquisa são as personagens Flora e Donatela de *A Favorita*.



Figura 13 – João Emanuel Carneiro e algumas de suas obras.
 Fonte: Google Imagens, 2010; e elaboração do autor, 2010.

Como foi possível perceber, o processo de produção da narrativa televisiva inicia-se para alguns autores na forma de parceria. Muitos principiaram sua carreira na colaboração de texto com algum autor já renomado. A parceria ou a colaboração foi uma técnica que cresceu na produção da teledramaturgia. Negrão (2004) esclarece que houve um crescimento na relação de parcerias, mostrando talentos e descobrindo pessoas capazes de criar bons enredos. Isto possibilitou oportunidades aos que não possuíam credibilidade, perante as empresas de televisão, para assinarem telenovelas sozinhos. Tal desdobramento ofereceu alívio ao autor principal, propiciando maior tempo para ele pensar na história, no processo de criação da mesma.

Ao criar um enredo, o autor desdobra-se em fatos e acontecimentos para construir a emoção e o cômico junto ao telespectador. Em alguns autores descritos acima podem ser percebidos os temas que engendram as suas narrativas: uns mais voltados ao humor, outros à melancolia; uns articulando o romance à comédia e outros buscando na trama policial fatos para despertar o interesse do público. Diante disso, Motter (2004) define dois níveis constitutivos como estratos básicos na construção da história. Para a autora, o melodramático, romântico e sentimental, tende a ser sério ou cômico; e o realista, estruturado pelo cotidiano, expõe as representações do vivido, a verossimilhança. É como um aniquilamento da ficção que se dilui no real apresentado pela dramaturgia.

Assim, uma história de amor (romantismo) corre em paralelo com o desenvolvimento de temáticas sociais (realismo) pinçadas na dinâmica da vida social como questões às vezes embrionárias e nebulosas, marginalizadas como tabus, objetos de proscricção e silêncio, ou difusas como mitos nascentes, objetos de temor, enlevação, encantamento e perplexidade. (MOTTER, 2004, p. 259).

A citação acima enfatiza que quase todos foram co-autores um dia e que, com o tempo, tornaram-se autores “solo”, expondo suas preferências, muitas até influenciadas por estas parcerias, mas que ficaram registradas no imaginário popular. Segundo Morin (1997), são identificações e projeções. Motter (2004) parafraseia Machado de Assis quando afirma que o roteirista de telenovela é o moderno “contador de histórias”. Na visão de Motter, cada autor apresenta suas narrativas, ora melodramáticas, ora realistas, mas que sustentam a dramaturgia com seus enredos, personagens, amores e ódios, entre outros aspectos.

A respeito do processo de autoria e criação do autor, Pallottini (1998) faz uma analogia da estrutura da telenovela com uma árvore, expressando que nas raízes que ficam sob a terra estão as concepções do autor, sua visão de mundo, ideias e filosofia. A sinopse é o

tronco da árvore que expõe a coluna central da história, “espinha dorsal”, ou seja, a trama principal da narrativa. Os ramos retratam as consequências da história central, abrindo caminho para outras histórias e linhas de ação, originando outros conflitos, menores e secundários. Estes ramos, de acordo com Pallottini, podem ser maiores ou menores, dependendo do assunto tratado nestas “subtramas”, da movimentação das personagens, e até mesmo da preferência do espectador. Em algumas vezes estes ramos podem ser aumentados, em outras, podem ser podados.

Ao concluir esta exposição do retrato histórico da telenovela e da obra de alguns autores das telenovelas brasileiras, serão apresentados na seção seguinte os aspectos sociais que envolvem estas narrativas, permitindo um olhar mais denso sobre as projeções e identificações deste gênero.

2.3 QUESTÕES DE GÊNERO: CONSTRUÇÃO E ASPECTOS SOCIAIS

Segundo a explanação da seção anterior, a telenovela tem em sua origem fortes traços narrativos que despertam a atenção do público e de seus produtores. Tanto é que cada vez mais ela se aprimora e surgem discussões acerca do tema telenovela. É um produto que mexe com o imaginário social, determina moda, padrões sociais, informa e “vende” culturas. Conforme exprime Wolton (1996), é o produto mais forte e influente da televisão brasileira. Cativa o imaginário popular com competência industrial. De acordo com Mazziotti (1996), a telenovela é um produto da indústria cultural, porque é composta por três fatores que a identificam como produto cultural industrializado: sua produção industrial, a textualidade, e a expectativa de audiência. Neste sentido, é indústria porque há todo um modo de se fazer, de como contar uma narrativa. A textualidade corresponde às suas formalidades, características e limites. Já o público/audiência sempre espera um novo título, uma nova história. A telenovela gera expectativa por parte do público, sendo isto primordial para a produção de uma narrativa televisiva. Sem a audiência, não há história.

As histórias são contadas, conforme observa Pallottini (1998), por meio de imagens, com uma trama central e algumas subtramas constituídas por diálogos e ação. Para a autora, uma característica da telenovela brasileira e um dos seus elementos essenciais é a presença obrigatória de uma trama principal e muitas subtramas. “As subtramas são histórias

paralelas, de vários tipos e coloridos, que ocorrem ao lado da trama principal, ligando-se de alguma forma a ela.” (PALLOTTINI, 1998, p. 74). Repete-se aqui a analogia com a árvore mencionada ao final da seção anterior. Para a autora, os ramos têm vida própria, mas se entrelaçam. Cada um forma uma unidade com folhas e flores. Uns mais, outros menos. Porém, todos estão ligados ao tronco principal. É o que acontece na narrativa televisiva: as subtramas possuem vida própria, mas alguns elementos as interligam à história central.

Para Straubhaar (2004), a telenovela é um dos produtos culturais mais vistos e influentes em toda a América Latina, presente por meses e meses na vida cotidiana de milhões de pessoas, dos mais diversos segmentos sociais, influenciando-as e embalando seus sonhos em busca da felicidade. Ela representa, assim, o que diz Martin-Barbero (2001), que o país se relata e se deixa ver nas telenovelas.

No Brasil, as telenovelas ocupam boa parte da programação das emissoras. Ao longo do dia, são exibidas de seis a nove novelas diferentes, e milhões de pessoas assistem variações sobre o mesmo tema: amor, romantismo, aventuras e intrigas. É um reflexo do advento deste gênero. (COSTA, 2000).

Na opinião de Fernandes, a telenovela fixou-se como um hábito na vida de milhões de brasileiros, contando uma infinidade de tramas que se intercalam, revelando amores não correspondidos, outros inconfessáveis, mistérios, segredos, decepções e, no decorrer da história, outros acontecimentos. As telenovelas são amplamente baseadas na relação emocional com seu público, proporcionando a articulação com uma grande variedade de sentimentos e identidades. O envolvimento emocional às vezes é tão forte, que faz com que a trama faça parte da vida cotidiana dos espectadores, estimulando conversas, influenciando preferências. (FERNANDES, 1994). A telenovela consiste na produção de encantamento, conforme descreve Silverstone (2002). Para ele, por mais que ocorra a sedução por parte do enredo e das particularidades das personagens, é o processo de encantamento que precisa ser explicado, o entendimento dos processos de significação e os resultados disso. “Precisamos compreender esse processo de mediação, compreender como surgem os significados, onde e com que consequências.” (SILVERSTONE, 2002, p. 43). São significações que seduzem o público e que são percebidas pela forma de se contar a história, constituindo característica própria da linguagem televisiva, a representação da realidade.

Hamburger coloca a telenovela como produto multinacional que segue obediente à linha de montagem e é capaz de embalar valores com dissimulada inocência. Entretanto, pondera que “a novela é uma obra audiovisual que resulta de um multidialogo e faz mediação da relação entre produtores e receptores, incorporando uma gama de significados possíveis,

nem sempre intencionais”. (2005, p. 20). É esta mediação a responsável pela articulação entre narrativa e espectador. Pode ser o melodrama ou o realismo. Cada texto televisivo apresenta características plausíveis de diferentes interpretações³ por parte do espectador.

Algumas narrativas nas telenovelas são elaboradas próximas da realidade. Isto depende do autor, da emissora e do momento social da época. Para Simões; Costa; Kehl, (1986, p.163), “a televisão deve ser um espelho que mostre a verdade em que você vive”. Mesmo as histórias de época apresentam um passado vivido por pessoas de gerações diferentes. Até o melodrama, que para alguns é exagerado, em certos momentos cria laços de afinidades entre personagens, enredo e telespectador. Os autores referenciados destacam ainda que, para o autor da telenovela, o que interessa é apresentar algo com que o telespectador possa se identificar, prendendo dessa forma a sua atenção. O público chega a construir, em algumas ocasiões, realidades imaginárias.

O contrassenso nas cidades, os conflitos culturais e políticos, o envolvimento nas relações amorosas, e as oposições entre o bem e o mal é que dão vida à história. Toda narrativa precisa de movimento para acontecer. Ortiz (1991) argumenta que o contraste social nas metrópoles, os conflitos políticos e a cultura popular, inseridos num clima propício, no qual os personagens são vistos simplesmente como seres humanos, fazem com que a trama seja retratada com elementos da realidade. Os receptores querem se ver representados na tela.

A relação entre o fictício e o verdadeiro já é bastante antiga, conforme esclarece Vilches (2004). As representações pictóricas dos primeiros povos, grafadas nas cavernas, já evidenciavam questões reais e não reais. Vilches observa também que o cinema, milhares de anos depois, veio reconstituir a realidade representada e que atualmente é a televisão que se destaca, de forma mais popular, nessa função. O que se vê hoje são reconstituições seriadas dos espaços sociais.

Na ficção seriada (telenovela, comédia, policial) assistimos a uma concatenação de cenas e transformações de feitos e de personagens, mas como todos eles já tiveram sucesso em outro tempo real, a série vem consumida pelo espectador como um objeto de representação inerte dos espaços sociais (o lar, o trabalho, a rua, a escola, o hospital etc.). (VILCHES, 2004, p. 225).

O uso de personagens de diferentes camadas sociais, faixas etárias e estilos de vida, segundo Almeida (2003), consiste na estratégia de atrair diferentes camadas da audiência em termos de sexo, faixa etária e classe social. Não deixa de ser a ficção reconstruindo o real.

³ O verbo *interpretar*, em semiótica, refere-se à leitura do espectador e/ou leitor.

Todo o enredo necessita de elementos fictícios ou reais para “alimentar” a história. Para Motter (2004), a teledramaturgia é incorporada com tramas e subtramas instauradas na verossimilhança, devido à necessidade, também, de “construir” a vida cotidiana, fragmentada em 200-250 capítulos. Nestes fragmentos são utilizados alguns recursos para prender a atenção do telespectador e criar expectativas, visto que cada capítulo é interrompido e continuado no dia seguinte. Diante disso, Pallottini (1998) observa que na telenovela os capítulos podem ser aumentados para chamar a atenção do consumidor, e que o suspense, o maniqueísmo e o tom melodramático fazem parte da construção em série, da narrativa seriada. O *feedback* (resposta) também é fundamental, sendo entendido como a retomada de acontecimentos importantes na história, que precisam ser lembrados ou ditos ao telespectador. A criação do suspense, ou “gancho”, prossegue Pallottini, é necessária e eficaz para prender a atenção. São vários os autores que dispõem desta técnica para garantir a audiência do próximo capítulo, especialmente em histórias policiais. O caráter maniqueísta, para a autora, é capaz de enfatizar “as soluções dadas pela emoção e que vê o ser humano como alguém que traz em si os componentes do bem e do mal que o irão definir”. (PALLOTTINI, 1998, p. 56). Estes são atributos peculiares de sedução e tensão aos olhos do telespectador, independente de raça e classe social.

Os horários são diversos, os públicos são diferentes; porém, os telespectadores estão distribuídos entre todas as classes sociais, atingindo um público diversificado socialmente. (HAMBURGER, 2005). O próprio ato de assistir novela reúne na mesma sala telespectadores de grupos diferentes, como empregados, patroas e crianças.

A ascensão social é o tema principal das histórias de amor produzidas hoje. Simões; Costa; Kehl (1986) apresentam a afirmação de Daniel Filho, diretor de novelas na Globo desde o fim dos anos de 1960, de que a novela das oito da noite (hoje nove da noite), por exemplo, procura o público mais abrangente possível. Os autores mencionados acrescentam que a trama central tem de ser pautada na ascensão social do herói ou heroína. E paralelamente, uma série de acontecimentos vai se desenvolvendo, abrangendo personagens velhos e adolescentes, pobres, suburbanos e burgueses. Desse modo, a família brasileira passa a se reunir para assistir à novela, que oferece elementos para atrair o interesse de todos. É no horário nobre que o telespectador vai encontrar maior identificação, diz Fernandes (1994). Lá estão seus problemas, debatidos e comentados, juntamente com os enlances e desenlances dos heróis da noite.

Independente do horário, certos enfoques ou temas são necessários para o enredo da narrativa televisiva. Mazziotti (2010), ao investigar a relação de algumas telenovelas

latino-americanas, acabou observando que entre elas haviam alguns *plots* (enredos) em comum, movimentando as ações dramáticas da história:

1.- Plot de amor: Una pareja que se ama es separada por alguna razón, se vuelve a encontrar y todo acaba bien; 2.- Plot cenicienta: Es la metamorfosis de un personaje de acuerdo a modelos sociales vigentes; 3.- Plot triángulo: El caso del triángulo amoroso; 4.- Plot del regreso: el hijo pródigo que vuelve a la casa paterna; 5.- Plot venganza: la reparación de una injusticia por la propia mano; 6.- Plot sacrificio: El héroe o la heroína se sacrifica por alguien. (MAZZIOTTI, 2010).⁴

O que se percebe, ao observar estes *plots*, é que muitas tramas principais e subtramas são sustentadas por estas ações dramáticas. Algumas em maior escala, outras somente em pontos específicos de identificação, mas que vão proporcionando ao telespectador um conhecimento necessário da história e aproximando-o das personagens.

Um fato importante na teledramaturgia é a ocorrência de uma relação de proximidade, na qual o telespectador participa torcendo, se emocionando, agredindo, ou seja, a telenovela gera manifestações que ocorrem no convívio íntimo entre pais e filhos, entre amigos e vizinhos. É a intimidade com que as pessoas falam de cada personagem, seus defeitos, virtudes e ações. A telenovela, como confirma Caparelli (1982), mantém uma relação familiar, estabelece um vínculo pessoal com o espectador. O telespectador tem de participar da narrativa, e essa participação só é possível quando o conteúdo traz ao público valores que fazem parte do seu meio e de sua cultura.

Para Simões; Costa; Kehl (1986, p. 320), o segredo do sucesso das telenovelas é a sua completa inteligibilidade: “a novela fala a linguagem da transparência: para todo mundo se sentir por dentro”. Segundo Wolton (1996), existe não apenas uma identificação com as personagens, mas também interesse pelos desdobramentos dos romances, pelos temas abordados e pela necessidade que o público tem em conhecer culturas e padrões sociais diferentes. Hamburger (2005) complementa essa ideia afirmando que os telespectadores acreditam que aprendem enquanto assistem telenovelas, porque há novas informações e debates polêmicos sobre temas e tabus sociais.

Maria Immacolata Vassallo de Lopes, pesquisadora reconhecida internacionalmente na área da telenovela, esclarece que este gênero joga na televisão a produção e reprodução das imagens que os brasileiros fazem de si mesmos. Há o próprio

⁴ 1 - Plot de amor: um casal apaixonado que é separado por qualquer motivo, encontra-se outra vez e tudo acaba bem; 2 - Plot cinderela: a metamorfose de uma personagem de acordo com os modelos sociais; 3 - Plot triângulo: o caso do triângulo amoroso; 4 - Plot de retorno: o filho pródigo que retorna a seus pais; 5 - Plot vingança: a reparação de uma injustiça pelas próprias mãos; 6 - Plot sacrificio: o herói ou a heroína se sacrificam por alguém.

reconhecimento. “Só esse fato seria suficiente para tornar indispensável a reflexão sobre os diferentes sentidos da telenovela no plano nacional, não fosse também sua importância regional e transnacional.” (LOPES, 2004, p. 17).

Não é apenas no plano nacional que a teledramaturgia exerce forte influência, mas também no espaço internacional. A América Latina é uma grande produtora de telenovelas, responsável pela exportação de grandes obras, que resulta na troca de culturas e valores sociais. Martin-Barbero não aceita a crítica de que a telenovela tem sua penetração em função (só) das pretensões econômico-ideológicas, mas, principalmente pela penetração do imaginário social, que legitima e provoca esse gênero narrativo. Para ele:

A telenovela é o único texto televisivo que viaja de ponta a ponta da América Latina e pelo resto do mundo nas mais diversas direções, dando significado ao que é viajar do Sul ao Norte! As argumentações ideológicas têm pretendido reduzir essa mobilidade da telenovela e sua funcionalidade mercantil, ou seja, a telenovela viaja pelo mundo porque serve a seu amo [...] E sem dúvida a mobilidade da telenovela tem outro motor: a presença decisiva das memórias e imaginários populares, pelos quais entendemos não as tradições específicas de um povo, mas a hibridação de certos conhecimentos narrativos, gêneros novelescos e dramáticos das culturas do ocidente e das culturas mestiças de nosso países. (MARTIN-BARBERO, 2004, p. 24).

Embora apresente muitos aspectos a serem discutidos, dentre eles sexo, tabus, violência, temas sociais, família, entre outros; a telenovela veio para criar um gênero inesgotável de discussões acadêmicas e profissionais. Desde o seu nascimento, vários processos de mudanças aconteceram. O público também não é o mesmo das décadas de 1960 e 1970. Pode-se dizer que o telespectador se moldou à telenovela, como também a telenovela se moldou ao telespectador, em uma ligação contínua que parece não ter fim.

É a delimitação do cotidiano, do senso comum. Lopes (2004, p. 131) argumenta que “na ficção televisiva não deve ser pensada numa história específica, numa particular produção de gênero, mas antes no inteiro *corpus* e fluxo das narrativas por onde assume a função de preservar e construir um ‘senso comum’ da vida cotidiana”.

Esta “vida cotidiana” que a narrativa tem a função de percorrer e que ao mesmo tempo provoca e legitima o imaginário social apresentado por Martin-Barbero (2004), só acontece na presença das personagens da telenovela. A personagem é o elemento que fundamenta a construção e o desenvolvimento deste gênero narrativo por provocar a ação, articular e desenvolver a história. Ou seja, através das personagens é que a história se realiza. Sendo assim, o próximo capítulo tem a função de investigar e classificar as personagens, já que elas movimentam o enredo, mostram ligação com os telespectadores e,

consequentemente, são pertencentes ao imaginário social, mesmo que seja apenas durante a exibição da telenovela.

3 A PERSONAGEM DE FICÇÃO

A arte de imitar, representar ou atuar sempre teve seu espaço nas discussões de grandes pensadores. Aristóteles já se empenhara a descrever as características de ação e movimento dos seres fictícios, ao explicar a contemplação imitativa e o mistério da catarse (liberação de emoções). Para o filósofo (1966, p. 67), a imitação faz parte da natureza humana, é congênita. O homem aprende as suas primeiras noções por imitação. Baseia-se na ação de imitar. Esta tem uma função catártica, descarga emocional, purificação provocada por um drama. “Se a catarse não significa expurgação eliminatória dos sentimentos de terror, admitimos, pois, que o sentido da palavra seja o de purificação, e que o terror e a piedade venham a resultar da função catártica.” (ARISTÓTELES, 1966, p. 67). A tragédia em Aristóteles, por exemplo, é constituída de uma linguagem ornamentada, não por narrativa, mas pelos que atuam. Os atores, para Aristóteles (1966, p. 74), ao representar o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. É neste sentido que pode ser pensada a *mimesis* aristotélica, que visualiza a arte como técnica (*techné*).

Pode-se pensar a nomenclatura *mimesis* reforçando o sentido de representação de algo, em uma concepção extraída do universo natural (*physis*). Segolin (1999) relaciona a *mimesis* ao processo representativo da obra literária, ressaltando que Aristóteles faz uma boa observação ao ser “imi-tado”, o que aponta para a própria imitação.

Embora o termo “mimesis” ressalte, na obra de Aristóteles, a faceta representativa da obra literária, não se pode deixar de notar que o autor da Poética estava igualmente atento em relação ao fato de que todo trabalho imitativo, por mais fiel que seja ao modelo a cópia oferecida, exige o desenvolvimento de uma operação ordenadora que, ao mesmo tempo que nos remete para o ser imi-tado, igualmente aponta para a própria imitação, isto é, para a obra enquanto produto de um gesto mimético, que realça não mais o referente, mas o próprio modo como a imitação deste se configura. (SEGOLIN, 1999, p. 15).

Neste caso, há toda uma técnica de imitação a ser estabelecida. Mesmo se o imitado for fiel à obra contemplada, seria a atenção voltada ao modo de representação, formas de atuação da obra, fazendo referência ao ser “imi-tado”. Segolin (1999) relaciona esta visão de Aristóteles à preocupação de estudar, na *Poética*⁵, as distintas “imitações” do ponto de vista do objeto e das formas e meios de se imitar. Para Aristóteles, as personagens “não são apenas reproduções do homem como deve ser, mas também modelos a serem imitados por

⁵ Obra de Aristóteles escrita por volta de 330 a. C., que trata da poesia e da arte.

todos aqueles interessados em atingir sua excelência moral”. (SEGOLIN, 1999, p. 19). Ou seja, há uma identificação entre homem e personagem não só pela técnica exigida, o “caráter mimético”, mas pela transposição de moral humana que o processo de representação exige.

A mesma definição de Aristóteles de que a arte representa a realidade humana é encontrada nas obras de Philip Sidney, poeta e crítico inglês do século XVI, que, citado por Segolin, descreve:

A função da arte é imitar a natureza humana. [...] Os poetas em verdade só fazem imitar para encantar e ensinar, e encantar a fim de mover os homens a tomar nas mãos aquela excelência, da qual, sem esse encanto, eles fugiriam como algo estranho. [...] O mundo inventado ou criado pelo poeta é melhor do que o real. (SIDNEY apud SEGOLIN, 1992, p. 21).

Portanto, o mundo representado pode trazer identificações positivas imaginadas por convenções lúdicas, buscando o prazer proposto pela personagem. A personagem carrega consigo desejos e expectativas humanas, sentimentos transpostos pela realidade. Algumas personagens, em determinadas obras, irão a um “estado imitativo” expor perfis não agradáveis para aqueles que os estão contemplando. Mesmo assim, o fato de ver nelas o que é infortúnio ao homem, leva este a uma projeção confortável, tendo em vista que o humano aceita e elucida sua vida imaginária.

Por mais real que pareça, a personagem é uma criação, mesmo quando baseada em pessoas reais. É a obra como uma representação do mundo, aquilo que pode ser. São seres de ficção, que, de acordo com Brait (1998), por obra e graça da vida ficcional, reproduzem a vida dos espectadores e leitores. A personagem, de acordo com Segolin (1999), é reflexo perfeito ou não do ser humano, independente de suas possíveis relações de semelhanças ou dessemelhança com o mundo.

Aristóteles, mencionado por Segolin (1999), define a personagem como uma figura possivelmente humana, comparando os aspectos de semelhança e dessemelhança do ser de ficção com o ser real.

A personagem aristotélica adquire, inevitavelmente, uma fisionomia bifronte: do mesmo modo que nos ressalta as íntimas relações de semelhança que existem entre a personagem e a pessoa humana, Aristóteles fala-nos também de uma personagem possivelmente humana, isto é, dotada de uma humanidade ideal, que se lhe incorpora como um tributo e não como uma essência, personagem esta fruto da utilização operativa de determinados meios e modos. (SEGOLIN, 1999, p. 18).

Não é só na relação de semelhança ou não que a personagem pode ser conceituada. O conceito de personagem não acaba na atuação, na imitação-arte. Segolin

(1999) argumenta que, para Aristóteles, o conceito de personagem não é visto somente até a representação, mas deve-se ser considerado como *distribuição* e *elocução* do texto, da obra reproduzida.

O sentido de distribuir a obra através da representatividade e da expressão faz com que as personagens sejam catalisadoras de sentimentos, lembranças e ações cotidianas. Brait (1998) reforça que elas sentem, sofrem seus amores, perseguem uma vontade claramente expressa e caminham para atingir um objetivo, proporcionando com isso a movimentação da narrativa. Para Gancho (1997), a personagem é um ser fictício que é responsável pelo desempenho da história, é quem faz a ação.

Todo o movimento dramático da história é conduzido pelos caminhos traçados pelas personagens, suas manifestações e deslocamento do enredo. Pallottini (1989) comenta que a ação dramática é a oscilação interna, uma evolução estável de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e emoções; movimento e evolução que caminham para um fim.

Quem conduz a ação, produz o conflito, exercita sua vontade, mostra os seus sentimentos, sofre por suas paixões, torna-se ridículo na comédia, patético na tragédia, ri, chora, vence ou morre, é a personagem. A personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. (PALLOTTINI, 1989, p. 11).

Quer seja tirada de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade das personagens, segundo Brait (1998), só pode ser atingida por meio de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos. Assim, é necessária certa harmonia para conduzir a movimentação representativa da personagem. Pallottini (1989) observa que o conjunto de características de uma personagem precisa ser harmônico, ou se tornar harmônico na visão dos espectadores. Caso seja desarmonico, será preciso que o dramaturgo convença o espectador que essa desarmonia tem lógica. Neste sentido, o autor do romance trata de buscar um ponto médio entre a ilusão e a realidade. O espectador sabe que, ao assistir a uma novela, não encontrará nela a pura verdade, porém precisa de pontos de contato com o real, que lhe deem o apoio necessário, os elementos de ligação com o mundo em que vive, que é seu mundo conhecido.

Verossimilhança significa credibilidade, possibilidade de convencer. A respeito disso, Brait comenta:

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever biografias de personagens, explorando partes de sua vida ausente do livro. Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é um ser de papel. Entretanto, recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo, pois as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção. (BRAIT, 1998, p. 10)

A reprodução da realidade pode ser mais fiel em alguns momentos; e em outros, ser fiel apenas em alguns aspectos. Como o próprio termo expressa, imitar é retirar do ser imitado essências e particularidades. As personagens são alicerçadas nestes itens. Aquilo que o ser imitado tem de peculiar, em vários momentos é representado pelo ser fictício. Pallottini (1989) reafirma a ideia ao afirmar que a personagem seria a imitação, a recriação dos traços fundamentais de uma ou mais pessoas. A personagem não reúne todos os traços passíveis de serem encontrados em uma ou em muitas pessoas, seus modelos. Não se trata de ter uma personagem que seja a cópia real de uma pessoa qualquer, mas de criar um ser fictício, que reúna em si condições de existência. Criar uma personagem verossímil é criá-la semelhante à realidade.

É justamente na semelhança fictícia e real que muitos espectadores e leitores entendem a personagem como um ser próximo, capaz de transmitir reações verídicas. Brait (1998, p. 9) enfatiza esta relação: “as personagens são apenas criações, porém espectadores que acreditam separar com clareza a vida da ficção, mesmo que muitas vezes apreciem mais a ficção que a vida, teriam algumas dificuldades para negar que já se surpreenderam chorando diante da morte de uma personagem”. A autora concebe as personagens como modelos a serem imitados, identificando tais personagens com o homem e as virtudes, advogando para esses seres o estatuto da moralidade humana que supõe imitação.

A leitura do romance se insere na organização entre enredo e personagens que vivem uma série de fatos, destaca Cândido (2007). O autor observa que, quando se pensa no enredo, simultaneamente se pensa nas personagens: na vida que levam, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino, traçada de acordo com sua duração temporal. O enredo existe utilizando-se das personagens, e as personagens “vivem” no enredo. Enredo e personagem dão vida ao romance, oferecendo a ele significados e valores.

Tais significados são gerados pela leitura de uma obra impressa, como também pode ser mediado por uma obra televisiva, cinematográfica ou teatral. Enredo e personagens são elementos essenciais para a movimentação destas narrativas.

Nas narrativas, não só em personagens e enredos as histórias são alicerçadas. Outros elementos são fundamentais, observa Cândido (2007). Para o autor, as narrativas são

estruturadas sobre cinco componentes essenciais: o enredo, as personagens, o tempo, o espaço e o narrador. Eles são os capazes de responder às seguintes questões: Como? Onde? Por que? O que aconteceu? Quem viveu os fatos?

É com estes elementos que o ser fictício estabelece relação de presença, expondo as características representativas da obra, conforme discutido anteriormente. Em princípio a personagem se mostra sob o seu aspecto físico. A aparência física da personagem pode ser, ou não, muito detalhada, porém, pode ser fundamental. Num segundo momento, é importante mostrar a personagem em relação aos outros indivíduos: como se comporta, de que forma ela se insere no seu grupo, sua profissão, situação na família, convicções políticas e morais, amores e amizades. Importa conhecer a “personalidade” da personagem. (PALLOTTINI, 1989).

A caracterização passa ser o reflexo do “ser imitado”. Camuflagem, disfarce, atuação, entre outros aspectos, são necessários para a construção da personagem. No caso da narrativa teatral e televisiva, de acordo com Stanislovski (2008), a caracterização é a máscara que esconde o indivíduo/ator. Protegido por ela, o ator pode desvestir a alma até o último, o mais íntimo detalhe. Este é um importante atributo ou traço da transformação. A mutação precisa existir para diferir a ficção da realidade, mesmo que os traços de transformação sejam bastante fiéis à realidade. A caracterização também é importante para fazer a disjunção entre uma personagem e outra. Sem uma caracterização que corresponda à imagem desejada, o ator não conseguirá transmitir o seu espírito interior, vivo, diz Stanislovski (2008). A caracterização, reafirma Pallottini (1989), é aquilo que diferencia uma personagem da outra, o que a identifica.

Portanto, a caracterização externa explica e ilustra a personagem, transmitindo aos espectadores o seu traçado interior. Stanislovski comenta que a materialização física de uma personagem surge naturalmente, desde que se tenha estabelecido os valores interiores. Seja ela vista pelo ângulo físico, psicológico ou social, a caracterização é um conjunto de traços organizados, que visam expor as essências do ser humano. Fica a critério do autor optar pelo aspecto que mais interessa mostrar ao público. Neste sentido, Stanislovski complementa que, para dar vida a esta caracterização, precisa-se da pessoa que irá representar a personagem. Para o autor:

[...] a caracterização, quando acompanhada de uma verdadeira transposição, é uma grande coisa. E como o ator é chamado a criar uma imagem quando está em cena e não simplesmente a se pavonear perante o público, ela vem a ser uma necessidade para todos nós. Noutras palavras, todos os atores que são artistas, os criadores de imagens, devem servir-se de caracterizações que se tornem aptas a se encarnar nos seus papéis. (STANISLOVSKI, 2008, p. 60).

Nas narrativas televisivas, para que esta caracterização dê vida a uma personagem, é necessário que o ser fictício seja “conduzido” por um ser real, neste caso, atores e atrizes. De acordo com Cândido (2007), a personagem de ficção só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator. Para Stanislowski (2008), o ator vive, chora e ri em cena, mas enquanto chora e ri, ele observa suas próprias lágrimas e alegria. Isto porque é um outro que encarna, mas não é em si mesmo.

Essa dupla existência, esse equilíbrio entre a vida e a atuação, é que faz a arte. Stanislowski argumenta haver muitos atores que creem e confiam no próprio encanto, mostrando isso ao público. Eles acreditam que o encanto está na profundidade dos seus sentimentos e na intensidade nervosa com que os experimentam. E nesta base interpretam cada papel, aprimorando-o com seus atributos naturais mais fortes. Pallottini (1989) comenta que os atores representam personagens, fazem de conta que são outras pessoas, que não são eles próprios. Acrescenta que o ator é o portador da personagem, o seu suporte físico, um ser humano que carrega outro ser humano, porém, este imaginado e imitado.

De posse das emoções e sentimentos é que o homem torna-se um ser imitado, e imitado por ele próprio. Enfatizando a afirmação anterior de Brait (1998), o ser fictício expõe os sentimentos, os amores, os sofrimentos e a vontade em atingir um objetivo, sendo uma personagem boa ou má. Sobre isso, Pallottini (1989) analisa que uma boa personagem não é aquela virtuosa, bondosa, doce, amigável, mas aquela que segue uma linha de raciocínio, que tem uma direção de pensamento. A personagem boa pode ser má. Segundo Stanislowski (2008), não existe atuação, movimento, gesto, pensamento, fala, palavra, sentimento, sem a sua devida perspectiva. Quando não ocorre um preparo, um estudo do ator sobre a personagem, ou seja, a averiguação e a investigação dos atributos necessários para a interpretação, o espectador pode não compreender a essência, a veracidade da personagem. É como um leitor que tem acesso a um livro complicado e acaba não entendendo o suficiente a história. (STANISLOVSKI, 2008).

Cabe ao autor da narrativa, sendo ela televisiva, impressa ou teatral, criar um ser ficcional que, por meio da imitação, fale, se movimente, mostre seus sentimentos e emoções,

dê movimentação ao fluxo de suas ideias, tudo isto obedecendo a um plano de trabalho que se baseia na evolução da ação dramática. (PALLOTTINI, 1989).

O criador tem em suas mãos o delineamento para a construção da personagem. Brait (1998) afirma que a personagem é este desenho de ser humano feito por um criador, sendo mais ou menos rico em detalhes, imitador de uma pessoa, que está destinado a cumprir um papel dizendo, fazendo, agindo, mostrando-se por gestos, atitudes, entonações, levando adiante a ação dramática.

Neste processo de criação do ser ficcional, o autor da narrativa, destaca Gancho (1997), reúne e seleciona traços que definam e delineiem um ser ficcional, adequado aos propósitos do seu criador. Tudo depende do autor, os traços que fez ressaltar, desde qualidades a defeitos.

Na criação de uma personagem, pode-se então perceber que o autor desenha um esquema de ser humano, preenche-o com as características que lhe são necessárias, que reúnam em si condições de existência.

A dramaticidade é um forte elemento na movimentação do enredo, que proporciona ao leitor e ao espectador um maior conhecimento sobre a personagem. Pallottini (1989) ressalta que o drama é o ponto forte das novelas. É o espetáculo de uma luta entre personagens vivas que perseguem alvos opostos, em meio a situações cheias de obstáculos e perigos. O alvo de uma personagem, determinante de sua vontade e das suas ações, embate com o de outras personagens. Esta colisão produz a ação e faz o drama avançar.

São estas situações que as personagens de uma boa telenovela devem vivenciar, acrescenta a autora acima mencionada. É essencial que a personagem siga seu caminho e que suas ações possam ser coerentes e determinadas por suas paixões, desejos e motivações.

Tratando das personagens de televisão, Pallottini (1989) comenta que a grande diferença do teatro para a televisão é a caracterização pela imagem, pela narrativa da câmera que, neste sentido, é bem mais presente, funcionando como um narrador, diferente das marcas do texto teatral.

A câmera apresenta, introduz, traceja, acompanha a personagem, detalha seu aspecto físico, mostra-a na intimidade, acompanha seus gestos e suas ações, e valendo-se do seu movimento, exerce uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro, diz Cândido. A câmera focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close up* (aproximação), o *travelling* e o *panorama*⁶ são recursos tipicamente narrativos. É neste sentido que, para a

⁶ Os termos *travelling* e *panorama* se referem a movimentos de câmera de cinema e televisão. No primeiro a câmera se desloca pelo espaço, no segundo ela apenas gira sobre o seu próprio eixo.

imagem tem a possibilidade de descrever e animar ambientes, paisagens, objetos. Estes, em algumas vezes, mesmo sem personagens, podem representar fatores de grande importância. (CÂNDIDO, 2007).

Na narrativa televisiva é necessário em certos momentos que a câmera faça essa função, de narrar e descrever ambientes. As personagens vivem em cidades, vilas, casas, quartos, ambientes que na leitura do espectador deve ser decodificados, apresentando itens necessários para a compreensão e definição das personagens. No livro, o leitor lê e imagina, na telenovela, o espectador recebe o cenário, figurino e ambientes transformados em imagens. Até mesmo uma expressão de raiva, alegria, tristeza ou medo é passada pela câmera.

Um aspecto importante a ser observado no contexto da construção da personagem é referente à classificação e categorização proposta por alguns teóricos da área, conforme será descrito a seguir. Partindo-se do que foi explanado até o momento sobre a relação da personagem de ficção com a narrativa, inicia-se uma classificação destes seres fictícios, visto que exercem funções diferentes em cada história. Uns são complexos, geralmente os protagonistas; outros são simples no processo de criação, mas capazes de desencadear subtramas.

Estes e outros apontamentos são essenciais para atingir os objetivos propostos por esta pesquisa.

3.1 CLASSIFICAÇÃO DAS PERSONAGENS

Há muito tempo a personagem vem sendo classificada por diferentes pesquisadores. Depois da exposição de Aristóteles sobre os seres ficcionais em relação ao ser imitado, que coloca a imitação como parte da natureza humana, os primeiros pesquisadores deste assunto vinham caracterizando o processo de representação nas obras literárias.

Apesar de as classificações a respeito das personagens serem diversas, nesta pesquisa elas serão restritas a informações contemporâneas, investigando as contribuições de Cândido Vilares Gancho, Antônio Cândido e Renata Pallottini. O livro de E. M. Foster, *Aspectos do Romance* (1974), também será utilizado nesta explanação.

Estas classificações podem partir da complexidade extraída dos estudos sobre os seres ficcionais. Isto se dá porque, segundo Cândido (2007, p. 59), a personagem é “complexa

e múltipla”, o romancista pode combinar características limitadas referentes aos traços humanos que circulam de pessoa para pessoa.

[...] essa natureza é uma estrutura limitada, obtida não pela admissão caótica dum sem-número de elementos, organizados segundo certa lógica de composição, que cria a ilusão do ilimitado. Assim, numa pequena tela, o pintor pode comunicar o sentimento dum espaço sem barreiras. (CÂNDIDO, 2007, p. 60).

A discussão sobre as características limitadas ou não da personagem vem de um contexto histórico. Do século XVIII ao início do século XX foram crescentes os estudos sobre a psicologia das personagens. Cândido (2007, p. 60) destaca que a revolução sofrida pelo romance causou a passagem do “enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada”. Surge então a percepção da personagem complexa, variando atributos, perspectivas, possibilitando margens à classificação.

Observando as particularidades dos seres ficcionais, Cândido afirma que as personagens podem ser tratadas de duas formas: primeiro, “como seres íntegros e facilmente delimitáveis”, identificados por traços e aspectos que os caracterizam; segundo, “como seres complicados”, nos quais as suas características não se esgotam, e que apresentam “poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério”. (2007, p. 60). As personagens apresentam esta dicotomia ao serem observadas as suas peculiaridades. Uma são facilmente demarcadas e outras são complexas em sua profundidade particular.

A diferenciação entre as personagens será um dos aspectos analisados nesta Dissertação, no sentido de identificar as peculiaridades das protagonistas da telenovela *A Favorita*. Por esse motivo, a seguir são apresentadas algumas classificações das personagens, na visão dos autores contemporâneos acima mencionados.

3.1.1 Classificação das personagens quanto ao seu modo de ser, segundo Cândido

Retomando parcialmente o processo de transição nos estudos do romance, apresenta-se o argumento de Cândido (2007), de que, diante da evolução prática do romance e

das técnicas de caracterização, que realçam o seu modo de ser, delinearam-se duas famílias de personagens: as personagens de costume e as personagens de natureza.

As *personagens de costume*, para Cândido, são divertidas e facilmente compreendidas por um observador superficial, são expostas por traços distintos, fortemente escolhidos e marcados, sendo estes elementos que as distinguem vistos de fora. “Estes traços são fixados de uma vez para sempre, e cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar um deles.” (2007, p. 61). Ou seja, apresentam elementos marcantes que contribuem para a sua identificação e carregam peculiaridades próprias a ponto de serem identificadas prontamente. A isto o autor chama de “característica invariável”, desvendada logo no início. Processo este essencial na caricatura, que é bastante eficaz na caracterização das personagens cômicas, pitorescas e naquelas “invariavelmente sentimentais”, ou que apresentam elementos trágicos acentuados, plausíveis de observação. São “personagens, em suma, dominadas com exclusividade por uma característica invariável e desde logo revelada”. (CÂNDIDO, 2007, p. 62).

Enquanto nas personagens de costumes há o predomínio do perfil identificado facilmente, o qual expõe uma liberdade no processo representativo apresentado ao público, nas *personagens de natureza* este processo é diferenciado, visto que estas não são identificadas facilmente. Além de apresentar traços superficiais, também expõem seu jeito de ser na sua intimidade.

A criação desta personagem consiste em um trabalho mais denso. Cândido (2007) destaca que, quando a personagem muda o seu modo de ser, é porque o autor buscou uma caracterização diferente, não pitoresca, mas geralmente analítica, ou seja, inserida em um processo de uma análise prolixa.

[...] pode-se dizer que o romancista “de costumes” vê o homem pelo seu comportamento em sociedade, pelo tecido das suas relações e pela visão normal que temos do próximo. Já o romancista de “natureza” o vê à luz da sua existência profunda, que não se patenteia à observação corrente, nem se explica pelo mecanismo das relações. (CÂNDIDO, 2007, p. 62).

As duas famílias de personagens, tanto as de *costumes*, quanto as de *natureza*, são retratadas na obra literária, teatral, cinematográfica e televisiva, cada uma dentro do seu contexto próprio, particular, desenhada pela própria particularidade do meio e do gênero. Apresentam características passíveis de observação.

3.1.2 Classificação das personagens quanto à sua caracterização, de acordo com Foster

Foster (1974) expõe outra classificação das personagens, esta em relação à sua caracterização: sugere *personagens planas* e *personagens esféricas*. As personagens planas, chamadas algumas vezes de *tipo*, outras de *caricatura*, são arquitetadas em torno de uma única ideia ou qualidade.

As personagens planas eram chamadas “*humorous*” no século XVII, às vezes, chamam-nas tipos, às vezes, caricaturas. Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas. (FOSTER, 1974, p. 54).

Nesse sentido, Foster destaca que quando a personagem apresenta mais de um fator que a desloca de um único tipo, caricato, ela se aproxima das personagens esféricas. O autor descreve que a principal vantagem das personagens planas é que são facilmente reconhecidas sempre que surgem na narrativa. “São reconhecidas pelo olho emocional do leitor, não pelo olho visual, pois este só nota a repetição de um nome próprio.” (FOSTER, 1974, p. 55). Ou seja, a personagem plana destaca-se na recepção emocional do leitor, aproximando-se dele. Cria-se uma familiaridade pelo “tipo” que ela é. O mesmo se pode dizer sobre a personagem de televisão. Os elementos, neste caso, além de verbais, são mais visuais. São personagens caricatas pelo jeito de ser, de falar e de vestir. A diferença é que no romance impresso estas são desenhadas pelo narrador ou pelo texto da narrativa. Na ficção televisiva as imagens vão pontuando cada característica peculiar destas personagens. Foster (1974) afirma que tanto as personagens tipo quanto as caricaturas serão sempre lembradas pelo apreciador da obra.

Gancho (1997) adota a mesma classificação de Foster, e complementa a conceituação das personagens tipo e caricatura.

As *personagens tipo* apresentam características típicas e invariáveis, independente da ordem social, podendo ser elas morais, econômicas e sociais. Já as personagens classificadas como *caricaturas* são identificáveis por expor peculiaridades fixas e ridículas, presentes, na maioria das vezes, nas histórias de humor. (GANCHO, 1997).

Já as *personagens esféricas*, segundo Foster (1974), são organizadas com maior complexidade, são capazes de surpreender. É sobre esta força imprevisível da personagem que Foster traça o perfil complexo da personagem esférica, também chamada de *redonda*:

O teste para uma personagem ser redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana pretendendo ser redonda. Possui a incalculabilidade da vida – a vida dentro das páginas de um livro. E usando essa personagem, às vezes só e, mais frequentemente, em combinação com a outra espécie, o romancista realiza sua tarefa de aclimatação e harmoniza a raça humana com os outros aspectos de sua obra. (FOSTER, 1974, p. 61-62).

Compreende-se assim que a personagem esférica tende a convencer, e está atribuída a ela a capacidade de surpreender o leitor ou o telespectador. Ela mostra também a fragilidade da vida, as angústias, os medos e as fraquezas, articulando-se com outras personagens, estabelecendo harmonia e climatizando o ambiente de atuação na narrativa. Há fatores na história que levam o desenvolvimento destas personagens. Foster (1974) também destaca que as *peçoas redondas* podem representar o trágico, o complexo, em qualquer espaço de tempo, despertando no público sentimentos diversos, exceto o de *humour*, que é encontrado nas personagens planas. No entanto, é preciso tomar cuidado para estas personagens não causarem desentendimento no telespectador. Pallottini (1998) alerta que o público tende a não entender e a não se identificar com personagens “fracos” e complicados em sua construção. Tende a não “descobrir” os traços essenciais destas personagens, não compreendendo suas ações, ou até colocando em dúvida as atitudes apresentadas por elas no início da história.

As personagens redondas, “esféricas”, portanto, são aquelas cuja complexidade atua na sua identificação, ou seja, necessitam de um número maior de atributos para sua caracterização. Estes, segundo Gancho (1997), podem ser classificados em características físicas (corpo, voz, gestos e roupas), psicológicas (personalidade e estado de espírito), sociais (atividade profissional, classe social e atividades sociais), ideologias (filosofia da personagem, forma de pensar) e morais (estas consistem no julgamento, ou seja, na identificação se a personagem é boa ou má, moral ou imoral, honesta ou desonesta).

A análise das concepções relativas às personagens de costumes e personagens de natureza; personagens esféricas e personagens planas, permite verificar a dualidade que se apresenta na criação de uma personagem. Cada uma com um perfil, um tipo; um ser imitativo que, como já observava Aristóteles, representa algo intrínseco ao homem. É a ação contemplativa do “ser-imitado”, o qual utiliza técnicas de atuação (*techné*) e reprodução do vivido que, para o filósofo, reitera o mistério da catarse.

3.1.3 Classificação das personagens quanto ao espaço ocupado na narrativa, conforme Gancho

Sendo a personagem criada via modelos reais, imaginários ou inventados, todas passam por outra série de classificações, que correspondem ao *funcionamento das narrativas*. Cada uma tem um espaço a ser ocupado na história, podendo ser o que Gancho (1997) denomina protagonistas, antagonistas e personagens secundárias.

Para o autor, os *protagonistas* são as personagens principais da trama, podendo ser o *herói*, apresentando superioridade em relação às características das personagens que fazem parte do seu grupo; ou também o *anti-herói*, que é o protagonista com características iguais ou inferiores às de seu grupo, mas que, mesmo assim, é considerado um herói, porém sujeito a uma impossibilidade de se retratar integralmente como superior. Nas narrativas encontram-se tanto heróis quanto anti-heróis, sendo estes últimos mais frequentes por serem sempre vítimas das desventuras ou de seus defeitos, destacando as particularidades que os fazem inferiores. Pallottini (1998) argumenta que os protagonistas sustentam a expectativa, se “doam” mais no desenrolar da trama e aparecem com mais frequência. O capítulo tende a ficar mais interessante quando existe a participação dos protagonistas.

Já os *antagonistas*, de acordo com Gancho (1997), são as personagens que se contrapõem ao protagonista, seja por suas atitudes que atrapalham a ação do protagonista, ou por suas características, totalmente opostas às do protagonista. Enfim, o antagonista é mais conhecido como o “vilão” da trama.

As *personagens secundárias* também oferecem movimentação à narrativa. Apesar da participação menor no enredo, podem desempenhar papéis de ajudantes do protagonista ou do antagonista, de conselheiros a figurantes.

Na telenovela, assim como no teatro, observa Pallottini (1998), a caracterização da personagem é dada pela apresentação física, pelo suporte do ator, pelo que a própria personagem diz e faz, por suas atitudes e ações. “Dado o uso primordial da imagem, é a forma como aparece a imagem aos olhos do público que dará o modo de caracterização próprio e peculiar do gênero.” (PALLOTTINI, 1998, p. 65).

Um fator importante, segundo a autora acima referida, é que no teatro o público escolhe o que quer ver, acompanha a personagem, determina o ângulo de visão. Na telenovela, a produção escolhe as imagens e ângulos para caracterizar a personagem, sua

frequência na tela, suas expressões faciais, as formas particulares de ação, o tempo, o ritmo e a intensidade de exibição. Tudo isso compõe o processo pelo qual a personagem televisiva passa até ser identificada pelo telespectador. Na telenovela há uma sequência de *closes* e imagens para reforçar tudo isso. Há ainda a trilha musical que caracteriza a personagem, marcando as aparições e relacionando-se ao perfil de cada uma. Neste sentido, Pallottini complementa: “esses recursos são relativamente fáceis, elementares; não convém à telenovela insistir em sutilezas, esconder realidades do seu público”. (1998, p. 66). É preciso expor todos estes fatores para proporcionar movimentação à narrativa e propor uma identidade à personagem.

3.1.4 Classificação das personagens quanto às suas ações na narrativa, na visão de Pallottini

Percorrendo um pouco mais entre as personagens de teleficção, Pallottini (1998) categoriza também outros tipos e ações destas no envolvimento da narrativa, identificando-as como: personagem-sujeito; personagem-objeto; personagem vontade e ação; personagem variação e coerência; e personagem conflito interno.

A *personagem-sujeito* é aquela que age, faz e diz as coisas que tem que ser feitas ou ditas. É como se fosse totalmente livre em todas as palavras e ações. Expõe o diálogo como se fosse “senhor de sua vida e atos” (PALLOTTINI, 1998, p. 149). Por trazer tal “liberdade”, a TV é o meio ideal para este tipo de personagem. É uma personagem livre, que apresenta suas características com naturalidade, sem parecer presa a determinada situação.

A personagem-sujeito é o oposto da *personagem-objeto*. Esta é direcionada na história por fatores externos, seja a vontade de Deus, do destino ou de valores atribuídos a ela. Pallottini complementa que a personagem-objeto “é resultado de suas condições de vida, pobreza, miséria, inferioridade social, ou de sua determinação, de qualquer modo”. (1998, p. 150). Na teledramaturgia, muitas são as personagens-sujeito e personagens-objeto. O que se deve verificar com mais clareza, no entanto, é a situação de cada uma na história. Em alguns casos, uma única personagem pode ser classificada como sujeito e objeto ao mesmo tempo.

Pallottini (1998) destaca, por exemplo, que estas duas categorizações até aqui apresentadas são meramente didáticas e que cada dramaturgo, ao compor uma personagem-sujeito ou uma personagem-objeto, está ciente que cada uma destas não irá ser

suficientemente sujeito ou suficientemente objeto. Ou seja, não há total liberdade para a personagem fazer o que quer. Tudo é determinado por algum fator externo. Por outro lado, ninguém é obrigado a cumprir tudo o que as condições externas impõem, sem ao menos ter liberdade para decidir suas ações. “Há muitas pessoas miseráveis, mas só algumas roubam para sobreviver; há muitos chefes imperialistas, mas nem todos ordenam a explosão da bomba atômica”. (PALLOTINI, 1998, p. 151). Portanto, todos os seres fictícios podem, em alguns momentos, apresentar sua maneira livre de ser, de agir por conta própria. Em outras situações, porém, precisam (ou não) agir conforme situações externas.

O personagem de TV tem sido, preferencialmente, sujeito; age como se suas condições econômicas, por exemplo, fossem facilmente contornáveis: a mulher enganada e roubada pela própria filha, sozinha, contando apenas com a sua coragem e seu trabalho, vence na vida, enriquece e se torna poderosa. É o mito do lenhador que se torna presidente dos Estados Unidos, da empregada que casa com o patrão e vira milionária. Impossível não é, mas bastante improvável. (PALLOTTINI, 1998, p. 151).

Várias personagens durante a narrativa passam pelo processo citado acima. Algumas “agem” de forma condizente com a situação apresentada. O que move as personagens dentro da história é a sua vontade e ação em querer, ou em conquistar determinado objeto. É aqui que entram as personagens *vontade e ação*. Para Pallottini (1998), estas tem em suas mentes as metas e as ações certas para conseguir um objetivo, podendo este ser uma vingança, um amor, uma vitória ou o poder. A autora lembra que, na telenovela, a direção da ação e do exercício da vontade são alterados conforme mostra a audiência e o sucesso, ou não, de cada personagem.

Mas, nos exemplares mais coerentes, sem dúvida (e basta que se leia a sinopse), uma história básica é proposta, história que deve ter começo, meio e fim. Nessa história, algo de muito definido vai acontecer – não há aqui nem a fluidez da poesia nem a liberdade quase total do cinema. Alguém, o personagem A, vai tentar fazer alguma coisa; outro alguém, o personagem B, querará impedir que o personagem A atinja o seu objetivo; ficam claras as figuras do protagonista e do antagonista principais, e o conflito entre ambos fará deflagrar a ação. (PALLOTTINI, 1998, p. 157).

Em todas as histórias, certamente alguns personagens se enquadrarão nesta relação de vontade e ação. Haverá sempre alguém a desejar alguma coisa e um obstáculo no caminho. Segundo menção anterior, uma telenovela das 21 horas fica no ar, em média, por oito meses, e é com as vontades e ações que as personagens dão sustentabilidade à narrativa.

Outro fator necessário a ser pensado em relação às personagens é quando estas apresentam *variações e coerências* no momento em que são criadas e no desenvolver da

história. Neste caso, Pallottini (1998) traz a discussão da veracidade das personagens. Para a autora, assim como na vida real, as personagens podem sofrer alterações em suas vidas. Pode haver mudanças de comportamentos, elas também podem enriquecer, amadurecer psicologicamente, adquirir experiências, enfim, “sofrer” mudanças que são atribuídas às pessoas reais, não às fictícias. Tais variações, porém, devem ocorrer com coerência. É incoerente uma personagem agir de uma forma no início da narrativa, e dois meses depois ser totalmente outra. Um vilão não pode se tornar o herói por mera necessidade casual da emissora de uma hora para outra. O que pode acontecer é o que Pallottini (1998) destaca: quando uma personagem em determinado momento da vida é A, mas na movimentação da história se defronta com circunstâncias B, que a chocariam e influenciariam, é normal que sua posição, sua personalidade, tenha outro sentido, criando assim uma personagem C, que se manifesta nas duas primeiras ocasiões e que segue com um novo sentido. Não há neste caso uma ruptura drástica, e sim uma variação com coerência.

O *conflito interno* de cada personagem é o último aspecto proposto por Pallottini (1998). Neste caso, a autora observa que, como na vida real, algumas personagens apresentam conflitos formados nas forças interiores, sendo estas potentes e significativas. Aqui se incluem os desejos de vida e morte, de construir e destruir, de amar ou renunciar, de qual caminho seguir, este ou aquele. No entanto, a personagem conflituosa precisa deixar claro para o telespectador que este conflito existe. O dramaturgo expõe estas divisões durante a história. Quando são bem trabalhados os conflitos internos, ocorre o enriquecimento na construção da personagem.

Os personagens realistas, psicologicamente bem-construídos (os melhores personagens da telenovela), são complexos, ricos de conteúdo, contraditórios, mas verossímeis e humanos. Os maus personagens da telenovela não são os *maus*, mas os que são apresentados com uma feição e, depois, por razões variadas, mudam por completo o seu ser de personagem. (PALLOTTINI, 1998, p. 164).

Percebe-se assim que a personagem precisa ser fiel a algumas características para o bom desempenho no enredo. Como destacado por Pallottini, as personagens podem ser livres (personagem-sujeito), mas também podem ser objeto, por se deixarem atingir por fatores externos que a farão seguir determinados caminhos. Podem apresentar em sua essência a vontade e a ação por motivos próprios. Ainda podem sofrer alterações em seus caminhos, que devem ser coerentes. E finalmente, podem sofrer os conflitos internos que precisam ser bem descritos, para a valorização da personagem na narrativa.

Finalizando, a exposição teórica para a observação da personagem é fundamental à sua aplicação na prática. Isto pode ser visualizado tanto em narrativas literárias, cinematográficas, teatrais e televisivas, pontuando sempre as peculiaridades de cada meio, e o tipo de representação/ação que o contexto oferece ao ser imitativo.

Neste capítulo, acredita-se que se tornou possível oferecer uma visão das principais formas de classificação das personagens, sugeridas por vários autores, para que possam ser relacionadas à visão semiológica da narrativa proposta por Greimas e outros autores, que será explanada no capítulo posterior.

4 O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO NA NARRATIVA

O capítulo ora iniciado trata do processo de significação da narrativa, apontando Greimas como a principal opção teórica que irá servir de plano de fundo para a aplicação da semiótica da narrativa às personagens analisadas nesta Dissertação, com a contribuição de outros autores.

4.1 DA SIGNIFICAÇÃO À SEMIÓTICA DA NARRAÇÃO

É importante observar que os signos fazem parte de um processo cultural, que designa os estudos da significação, afirma Eco (1973). Para ele, a semiótica investiga todos os fenômenos culturais comparando-os a sistemas de signos, tendo como hipótese “que os fenômenos culturais são sistemas de significações, ou seja, fenômenos de comunicação”. (1991, p. 3). Todos os elementos midiáticos que figuram um processo cultural são produtores de sentidos e de significados. A própria narrativa textual e televisiva corresponde a um desencadeamento de códigos que são decifrados pelo leitor e espectador.

Barthes (2008) identifica a narrativa como um processo de linguagem, sendo assim, produtora de significados. Para ele, toda e qualquer linguagem alimenta a narrativa, que, por sua vez, pode ser revelada pela linguagem oral, escrita, gestual ou fixa, mas que também pode ser um conjunto de todas estas. Ele acrescenta que a manifestação de elocução “está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura [...] no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers* (fatos inusitados), na conversão”. (BARTHES, 2008, p. 19). Diante disso, percebe-se que todas as estruturas acima citadas podem ser objetos de análise em um percurso interpretativo.

A narrativa, segundo a definição de Everaert-Desmedt (1984), é a representação, a interpretação de algo, de um acontecimento. Estes acontecimentos são retratados por ações das personagens que fazem parte da narrativa, da construção e da movimentação que elas realizam diante do percurso dos fatos. A autora ainda descreve que o acontecimento é a

transformação, a passagem de um estado S para um estado S'. Este processo de transformação será descrito adiante por se tratar de um dos métodos de análise proposto por Greimas.

A percepção da representação, da imitação de alguma coisa, pode ser relacionada à narrativa, sendo esta denominada por Todorov como um organismo com vida. Para ele, “o romance é um ser vivo, uno e contínuo, como qualquer outro organismo”. (2008, p. 82). É vivo porque apresenta continuidade e particularidades das ficções representadas ou embasadas na realidade. Algumas ficções, certamente, resultam da pura imaginação do autor, mas estabelecem, através da *mimesis* aristotélica, a função de imitação, conforme observado no capítulo anterior. Se há a imitação, há uma movimentação vivida, uma tensão de forças, destaca Todorov.

A narrativa se constitui na tensão de duas forças. Uma é a mudança, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da “vida” (a história), onde cada instante se apresenta pela primeira e última vez. É o caos que a segunda força tenta organizar; ela procura dar-lhe sentido, introduzir uma ordem. Essa ordem se traduz pela repetição (ou pela semelhança) dos acontecimentos: o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros. (TODOROV, 2008, p. 21-22).

O que acontece nas histórias são repetições ou semelhanças vivenciadas por seres reais. A ficção dá vida a esses acontecimentos, e isto a difere do contexto jornalístico ou da narrativa falada de um fato real. Na ficção percebe-se que o acontecimento representado e contado apresenta aspectos que poderiam ser reais, que “fazem parte” de uma história real.

Reais ou representadas, as histórias são carregadas de significados. Barthes (1976) destaca que um fator importante nas narrativas são as construções sígnicas. Os signos são utilizados para decifração e podem ser considerados ao mesmo tempo os signos de cifração. O espectador cifra e decifra ao mesmo tempo. Em outras palavras, receptor compreende o que está sendo passado por meio da identificação de um código que é representado por um referente. Pode também acontecer de o intérprete⁷ entender determinado signo de forma particular e secreta, com suas próprias interpretações.

Essas construções sígnicas propostas por Barthes relacionam-se quando, na história, são expostas as ações, as funções e os elementos que desencadeiam o sentido narrativo teorizado por outros pesquisadores. Desta forma, Barthes (2008) se propõe a distinguir três níveis de descrição da narrativa, pontuando os principais teóricos e as suas

⁷ O termo *intérprete*, em semiótica, é relacionado àquele que lê o signo.

considerações sobre a mesma. Seriam eles o nível das funções de Propp, das ações de Greimas, e da narração (ou do discurso) de Todorov.

[...] o nível das “funções” (no sentido que esta palavra tem em Propp e em Bremond), o nível das “ações” (no sentido que esta palavra tem em Greimas quando fala dos personagens como *actantes*) e o nível da “narração” (que é, grosso modo, o nível do “discurso” em Todorov). Será bom lembrar que estes três níveis estão ligados entre si segundo um modo de integração progressiva: uma função não tem sentido se não tiver lugar na ação geral de um *actante*; e a própria ação recebe sua significação última pelo fato de ser narrada, confinada a um discurso que tem seu próprio código. (BARTHES, 2008, 27).

O conceito de *funções* atribuído a Propp vem da ideia de que o que muda entre uma e outra história são os nomes, o tempo e os atributos das personagens. O que permanece igual ou semelhante são as ações ou as suas funções. Para ele, as histórias atribuem as mesmas ações a personagens diferentes, “o que permite estudar os contos a partir das funções das personagens [...] por função entendemos a ação de uma personagem definida do ponto de vista da sua significação no desenvolvimento da intriga”. (PROPP apud EVERAERT-DESMEDT, 1984, p. 17). Cada personagem expõe na narrativa a sua função e ações de acordo com o que a história almeja expressar.

Propp, ainda na fonte acima mencionada, apresenta sua investigação sobre os contos populares, que trazem a marca de sete esferas de ação, as quais são denominadas: o agressor, o doador, o auxiliar, a princesa, o pai, o herói, e o falso herói. A partir destas reflexões proppianas Greimas estruturou o seu *modelo actancial* (de ação) apontado acima por Barthes. Everaert-Desmedt (1984) afirma que o modelo actancial de Greimas, baseado nas “esferas de ação”, é mais universal que o conceito de funções de Propp, sendo assim plausível de aplicação a outras estruturas, não só aos contos populares. Com isso, Greimas (1977) substituiu a expressão *função* por *Enunciado Narrativo*, propondo uma formulação mais rigorosa:

$$EN = F (A1, A2, \dots)$$

Portanto, o Enunciado Narrativo (EN) é igual às funções (F) desempenhadas pelos actantes. Para Greimas (1977) uma estrutura actancial vem explicar a organização do imaginário humano, estabelecendo projeções coletivas e individuais. Os actantes na narrativa são os sujeitos, objetos e elementos que dão movimento à história. Estes podem se opor ou se aliar aos sujeitos ou objetos de valor (objeto buscado pelo sujeito), conforme o Programa

Narrativo. Em algumas histórias os actantes são as personagens principais, as secundárias, os ajudantes, os oponentes, o objeto de valor, podendo ser pessoas, animais ou coisas.

O nível da *narração* de Todorov, mencionado na página anterior deste trabalho por Barthes, refere-se à relação personagem/narração e suas características possíveis: a visão com – quando o narrador sabe tanto quanto a personagem; a visão por detrás – quando o narrador sabe mais do que a personagem; e a visão de fora – quando o narrador sabe menos, ou finge saber menos, do que qualquer das personagens. (CEIA, 2005). Este olhar de Todorov, porém, não será aprofundado nesta Dissertação, uma vez que se optou especialmente pelos estudos greimasianos e outros a ele relacionados.

Todas estas concepções greimasianas já apresentadas, e as que serão explanadas posteriormente nesta Dissertação, servirão de base para responder (ou não) aos questionamentos expostos na introdução, visto que para a presente investigação, a fundamentação acerca da semiótica da narrativa será embasada principalmente pela teoria de Greimas.

Eco (1991) menciona Greimas, para quem a semiótica constitui um processo de significação e não só uma teoria de signos. Tal processo de significação é formado pelas estruturas actanciais e níveis que compõem o processo gerativo de sentido. Já na obra de Rector, Greimas afirma que o signo constitui uma estrutura superficial. Para ele “somente por meio de sua desestruturação (do signo) chegamos à significação, que lhe é subjacente”. (GREIMAS apud RECTOR, 1978, p. 26). É neste sentido que Greimas faz a opção de atribuir o termo *semiótica* às ciências da expressão e *semiológicas* às disciplinas de conteúdo.

Sendo a semiótica a teoria de todas as linguagens e de todos os sistemas de significação, o mundo extralinguístico passa a ser o lugar de manifestação do sensível, da manifestação do sentido humano, quer dizer, da significação para o homem. (GREIMAS apud RECTOR, 1978, p. 27).

Percebe-se que em todas as manifestações da linguagem ocorre um processo significativo, não vinculado ao signo singular. Rector (1978) destaca que, para Greimas, o objeto da semiótica não é o signo em si, e sim o estudo dos sistemas semióticos, neste caso o processo da significação. Estas manifestações de sentido reforçam a análise semiótica de uma narrativa. Segundo afirmação anterior de Barthes (2008), a narrativa é um processo de linguagem e com isto produtora de sentidos. Por este motivo torna-se importante entender e compreender a origem e os procedimentos teóricos da significação nos textos narrativos.

Segundo Fiorin (1999), a semiótica narrativa é de origem francesa e surge como uma das teorias do texto e do discurso. Para ele, existem cinco orientações teóricas mais

exercitadas no Brasil. São elas: a Análise do Discurso de Linha Francesa; a Análise do Discurso de Extração Anglo-Saxã; a Análise da Conversação; a Linguística Textual; e a Semiótica Narrativa e Discursiva. Todas são embasadas por estudos linguísticos anteriores. Tais ideias servem como orientação e percurso para a compreensão das origens semióticas do texto. Texto este que pode ser escrito ou falado, como o texto da telenovela ou do cinema, por exemplo. Daí a importância de compreender que existem várias manifestações teóricas visando à análise textual. A semiótica, neste sentido, apresenta-se como um caminho para a observação da representação da narrativa, mas podendo sofrer alterações, não se caracterizando como uma teoria pronta e acabada. A respeito disso, Fiorin esclarece:

É preciso alertar que o fazer teórico da semiótica é aspectualizado imperfeitamente, o que significa que não constitui ela uma teoria pronta e acabada, mas um projeto, um percurso. Não está *facta*, mas *in fieri*. Por isso, a todo momento, está repensando-se, modificando-se, refazendo-se, corrigindo-se. É essa trajetória que vamos buscar. (FIORIN, 1999, p. 2).

Vários, portanto, são os sentidos para a interpretação, dependendo da linha semiótica a ser escolhida como sustentação teórica para uma observação. Assim, é enfatizada a importância de Greimas em auxiliar no processo de análise do texto narrativo.

Aristóteles já dizia que o ser humano é um ser completamente imitativo, plausível de interpretação. Greimas (1976a) discute estas significações na natureza humana, considerando que o indivíduo se reconhece em um mundo representativo. Para ele,

Só se pode ser chamado “humano” na medida em que significa alguma coisa. Destarte, é na pesquisa a respeito da significação que as ciências humanas podem encontrar seu denominador comum. Com efeito, se as ciências da natureza se indagam para saber como são o homem e o mundo, as ciências do homem, de maneira mais ou menos explícita, se interrogam sobre o que significam um e outro. (GREIMAS, 1976a, p. 11).

Fiorin (1999) afirma que foi por meio da questão de como o homem e o mundo estão interligados nos processos de significação que Greimas iniciou a sua obra *Semântica Estrutural*. Nela, Greimas apresenta a linguística de maneira mais formalizada, propondo métodos e experiências para compreender o problema da significação. O autor define que a semântica se aproxima da linguística, a chama de *parente pobre*, para tratar esta questão. (GREIMAS, 1976a). Antes do estudo de Greimas, segundo Fiorin (1999), não havia uma disciplina adequada para estudar e verificar estes processos de significação. Pela proposta de Greimas pôde-se perceber que o problema da significação é norteador para o estudo das ciências humanas.

A partir disso, Greimas (1976a) se propôs a pensar sobre as condições possíveis de um estudo científico da significação. Surgiu assim essa Semântica. Não uma semântica lógica, observa Fiorin, não se ocupando dos estudos sobre a verdade de uma frase, “tendo em mira o exame dos aspectos vericondicionais de interpretação dos enunciados [...] uma semântica lingüística, que se ocuparia da análise da significação tal como é fornecida pelo código da língua”. (1999, p. 2). Neste sentido, a interpretação é ocasionada pelo efeito de decifração de um código. A semiótica, pontua Fiorin (1999), não se prende na verdade dos enunciados, mas analisa a sua veridicção que consiste nos efeitos de sentido de verdade, apresentado no discurso como falso, mentiroso ou verdadeiro. Por isso, reforça o autor, esta semântica, e posteriormente semiótica greimasiana deve ser considerada “gerativa, sintagmática e geral”. *Geral* porque se preocupa com e demonstra interesse em qualquer manifestação textual, não importando o tipo de sua manifestação, podendo ser televisivo, cinematográfico ou impresso. “O conteúdo pode ser analisado separadamente da expressão, uma vez que o mesmo conteúdo pode ser veiculado por diferentes planos de expressão”. (FIORIN, 1999, p. 2).

Sintagmática por investigar a produção e interpretação dos textos. É no nível sintagmático que a semiótica manifesta sua primeira intervenção, mostrando que o foco de análise não é o plano de conteúdo das línguas naturais, mas sim o texto. Não interessam para a semiótica greimasiana as formas responsáveis pela criação de sentidos das palavras, mas sim os distintos resultados manifestados pelo sentido do texto. (FIORIN, 1999).

Por fim, é *gerativa* por identificar o processo de construção de um texto como um caminho gerativo, que nasce de algo simples e abstrato e chega ao mais complexo e concreto, perpassando um percurso no qual o processo semântico torna-se mais rico e completo. O texto, neste sentido, apresenta-se crescente, sendo representado por manifestações metalingüísticas adequadas. Sendo assim, o percurso gerativo de sentido é constituído pelas abstrações do leitor, ou telespectador, a partir da superfície do texto, constituindo-se em um simulacro organizado por normas, visando à compreensão. (FIORIN, 1999).

É nesta preocupação pela significação textual, que, segundo Fiorin (1999), a semiótica greimasiana segue a tradição saussureana, objetivando não o significado, mas a significação, esta compreendendo um conjunto de fatores responsáveis pelo sentido do texto. “A semiótica deseja menos estudar o que o texto diz ou por que diz o que diz e mais como o texto diz o que diz”. (FIORIN, 1999, p. 3). Assim, nota-se a importância de verificar o processo de significação em uma obra narrativa, entendendo os caminhos e métodos para o percurso gerativo de sentido proposto por Greimas. Assim, nota-se a importância de verificar

o processo de significação em uma obra narrativa, entendendo os caminhos e métodos para o percurso gerativo de sentido proposto por Greimas.

O percurso gerativo de sentido postulado por Greimas (1976a) é composto por três instâncias ou níveis distintos: o *nível fundamental*, o *nível narrativo* e o *nível discursivo*. A seguir, será explanada a atuação destes níveis e como eles estão articulados para o processo de significação.

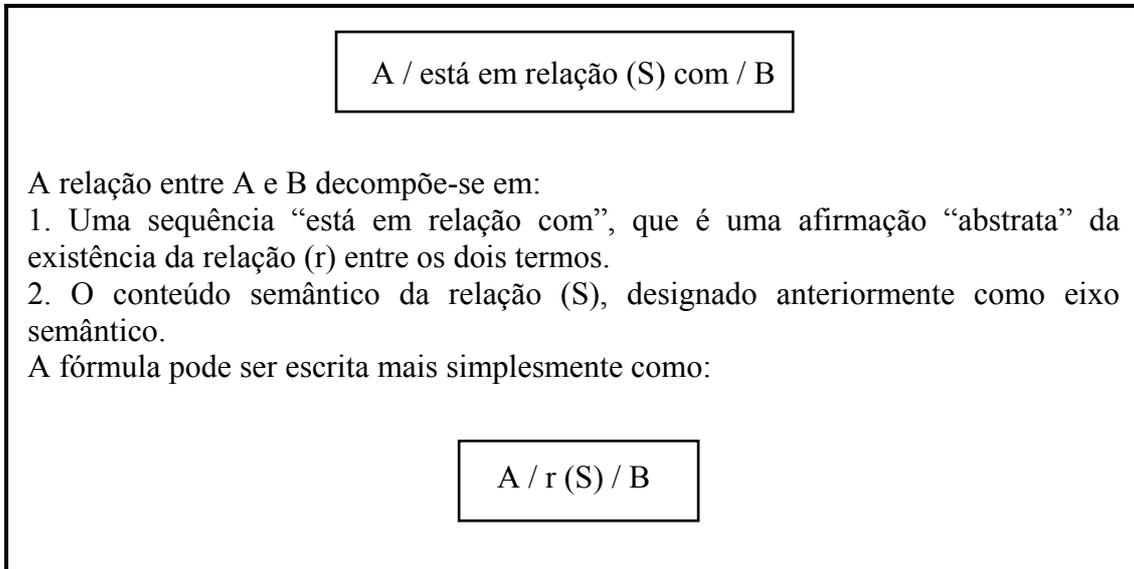
4.1.1 Nível Fundamental

No nível fundamental, a narrativa gira em torno de um eixo semântico. Em todos os romances, sejam eles literários ou televisivos, percebe-se que o desencadeamento da história surge através do eixo semântico. Por exemplo: *bem vs mal*; *pobre vs rico*; *natural vs sobrenatural*; *amor vs ódio*; *vida vs morte*; entre outros. Observa-se, neste caso, que a oposição de algo fundamenta a história, oferece a matriz inicial da narrativa. Fiorin informa que o nível fundamental compreende as categorias semânticas que ordenam os diferentes conteúdos do texto de maneira mais geral. Para ele “uma categoria semântica é uma oposição tal que *a vs b*”.(1999, p. 3). Em todas as manifestações textuais visualizam-se conjuntos semânticos que estabelecem ordem e desdobramentos da narrativa. Estas movimentações acontecem por oposições inseridas no eixo semântico. Greimas explica que a função do eixo semântico é totalizar e reunir as tensões e os encadeamentos que lhe são essenciais. “Propomos que se chame de eixo semântico esse denominador comum dos dois termos, esse fundo sobre o qual se salienta a articulação da significação”. (GREIMAS, 1976a, p. 31).

Tais oposições permitem a visualização de um ponto comum entre os dois termos. A oposição acontece em relação a um elemento fundamental da narrativa, um eixo norteador das ações, reforça Greimas (1976a). Ele cita como exemplo as oposições *branco vs preto* e *grande vs pequeno* que apresentam um ponto de vista em comum: no primeiro caso há a ausência da cor e no segundo o grau de medida. O mesmo ocorre na oposição *amor vs ódio* em uma telenovela, que postula um componente desencadeador desta oposição.

O autor prossegue destacando que o modo de encontrar o que há em comum no eixo semântico, ou seja, o denominador conveniente, é fazer uma descrição estrutural do tipo relacional. Assim, haveria a identificação sugerida por ele, onde estaria “em um lado, os dois

termos da relação, e de outro, o conteúdo semântico desta”. (GREIMAS, 1976a, p. 31), designando A e B para os termos-objetos, e S para o conteúdo semântico, resultando na seguinte estrutura:



Quadro 2 – Relação estrutural semântica greimasiana.
Fonte: Greimas, 1976a.

No quadro acima, torna-se mais visível a relação entre as oposições semânticas que estruturam um texto. Greimas (1976a) esclarece que o eixo semântico (S) é a consequência da exposição que agrupa no mesmo espaço as semelhanças e diferenças comuns entre A e B e que pertence à metalinguagem semântica descritiva.

É a partir da definição de metalinguagem, referindo-se à relação entre os objetos que compõem uma narração, $r(S)$, que de acordo com Greimas, pode-se utilizar e substituir outros elementos de significação possíveis em um eixo semântico. Veja-se:

A partir do momento em que concordamos em considerar metalingüístico o conteúdo da relação – que designamos com a letra S – podemos imaginar sem receio metodológico a expressão operacional do eixo semântico em tantos elementos de significação quantos forem os termos-objetos diferentes implicados na relação, considerando tais elementos como propriedades desses termos. (GREIMAS, 1976a, p. 32).

Logo, em uma relação semântica de oposição podem ser inseridos outros objetos plausíveis de análise e de verificação. Retomando o exemplo *branco vs preto*, este resultaria na relação: *branco* r (S) *preto*, no qual os termos-objetos são substituídos por elementos de significação, resultando em *branco* (s_1) vs *preto* (s_2). Os termos então passam a ser reconhecíveis como sujeitos de identificação. Diante disso, tem-se:

S₁ r (cor) S₂

Na estrutura acima, a designação *r* (relação) está em função de um eixo que é a cor. Outro exemplo é exposto por Greimas (1976): *mulher* r (sexo) *homem*; que poderia ser traduzido em *mulher* (*feminilidade*) r *homem* (*masculinidade*).

Para o autor, os elementos de significação descritos acima foram utilizados por R. Jakobson para estabelecer uma relação entre *objetos* e *termos*. Greimas (1976a), no entanto, objetivando uma simplificação terminológica, propõe chamá-los de *semas*. São estes semas que irão articular a estrutura da significação no nível fundamental.

Porém, outras ramificações acerca das relações sêmicas e semânticas são explicadas por Greimas na Semântica Estrutural. O estudo desta inter-relação tem como objetivo entender a origem do sema e como este pode ser compreendido no percurso gerativo de sentido, especificamente no nível fundamental. Como o objeto de análise desta pesquisa é uma telenovela, ou narrativa televisiva, surgiu a necessidade de abordar estas relações para identificar melhor o eixo que norteia a atuação das personagens Flora e Donatela. A próxima seção explicará o segundo nível do percurso gerativo de sentido, o narrativo.

4.1.2 Nível Narrativo

Se no eixo semântico proposto no nível fundamental, o foco são os semas que constituem a narrativa, e que acabam transformando-se em sujeitos que sustentam o eixo, no nível narrativo o que ocorre, destaca Fiorin (1999), é transformação do estado destes sujeitos. É no nível narrativo que são manifestados os agentes transformadores de cada sujeito inserido na narrativa, como eles são apresentados no início da história e como acabam se modificando.

Massi (2009) reforça que na semiótica greimasiana estão inseridos os actantes e os atores em distintas instâncias do percurso gerativo de sentido. Os actantes provêm da sintaxe narrativa, compreendidos no nível narrativo, e são delineados por suas responsabilidades modais e suas conjunções e disjunções sintagmáticas. Já os atores são visualizados no nível discursivo e manifestam os papéis actanciais na narrativa, como também papéis temáticos no

nível discursivo. “Os papéis actanciais são todas as possibilidades de realização do actante”. (MASSI, 2009, p. 2). Com isso, nota-se que os aspectos modais é que desenham os papéis actanciais. A possibilidade de realização de algo comprova a atuação deste actante.

Conforme já comentado, uma estrutura actancial greimasiana corresponde à relação dos sujeitos, objetos e elementos que constituem a narrativa, sendo estes embasados pelas *esferas de ação* agrupadas pelas *funções* denominadas por Propp. Cada personagem desempenha uma ação do ponto de vista da significação no desenvolvimento da narrativa. “Os actantes devem ser considerados como os termos-terminais da relação que é a função”. (GREIMAS e COURTÉS, 1979, p. 12). Estas ações identificadas por Propp como *funções*, são na perspectiva greimasiana *actantes*.

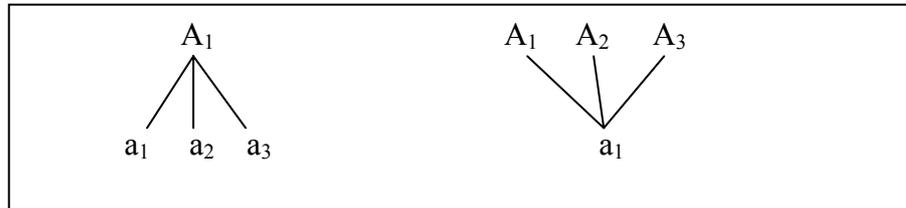
Greimas (1977), após a interpretação das *dramatis personae* (personagens principais do drama) expostas por Propp, estabelece uma distinção entre os atuantes e os atores. Para ele, os atuantes provêm da sintaxe narrativa, e os atores são identificados nos discursos particulares em que se encontram manifestados. Greimas e Courtés sintetizam que o actante é aquele que provêm da realização de algo. É “aquele que realiza ou sofre o ato”. (1979, p.12).

Greimas e Courtés atribuem o conceito de actante àquele que possui ação em um texto. Em sua obra, apontam as considerações de L. Tesnière: “Actantes são os seres ou as coisas que, a um título qualquer e de um modo qualquer, ainda a título de meros figurantes e de maneira mais passiva possível, participam do processo.” (L. TESNIÈRE apud GREIMAS e COURTÉS, 1979, p. 12). Assim, todo e qualquer elemento presente na ação do texto narrativo pode ser considerado actante, independente de ser pessoa, objeto ou animal. Toda narrativa compõe uma relação entre actantes, visto que podem ser encontrados em diferentes tipos de textos e histórias. Neste sentido, o termo *actante* vem substituir o termo *personagem* e também o *dramatis personae*, porque é mais amplo, correspondendo não só a seres humanos. A respeito disso, Greimas e Courtés descrevem:

O conceito de actante substitui com vantagem, mormente na semiótica literária, o termo personagem, e também *dramatis personae* (V. Propp), visto que cobre não só seres humanos mas também animais, objetos e conceitos. Além disso, o termo personagem é ambíguo pelo fato de corresponder, também, em parte, ao conceito de ator (em que se pode realizar um sincretismo de actantes) definido como a figura e/ou o lugar vazio onde se investem tanto as formas sintáticas como as formas semânticas. (GREIMAS E COURTÉS, 1979, p. 13).

Ao apresentar o conceito de ator, Greimas (1977) esclarece que na relação entre ator e actante há uma ocorrência dupla. Para ele, um actante (A_1) pode ser manifestado no

discurso por vários atores (a_1, a_2, a_3) e que uma relação inversa também acontece. Um único ator (a_1) pode manifestar uma heterogeneidade com vários actantes (A_1, A_2, A_3)



Quadro 3 – Relação entre actantes e atores.
Fonte: Greimas, 1977.

Para entender melhor a relação acima, é preciso pensar que o ator é “o lugar de convergência e de investimento dos dois componentes, sintáxico e semântico”. (GREIMAS e COURTÉS, 1979, p. 34). Os mesmos autores declaram que, para ser chamado de ator, um conjunto de semas (ou lexemas) precisa portar pelo menos um papel actancial e um temático. É no ator o lugar de transformação destes papéis, tanto em uma relação sintática ou semântica. Deve também ser levado em consideração o fato de o ator transpor os limites da frase e se perpetuar por meio da repetição ao longo do discurso.

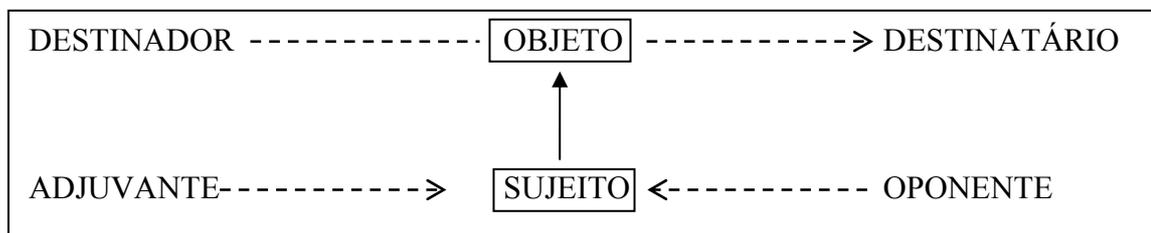
No interior dos discursos, explicam Greimas e Courtés (1979), há a presença de dois tipos de actantes: os *actantes da comunicação*, que são o narrador, o narratário, o interlocutor e o interlocutário; e os *actantes da narração*, constituído pelo sujeito/objeto e destinador/destinatário. O propósito desta pesquisa é a investigação acerca da narração e não da comunicação. Sendo assim, verificar-se-á a posição que o sujeito/objeto e destinador/destinatário ocupam em uma análise semiótica.

Everaert-Desmedt (1984) complementa que em uma análise semiótica da narrativa é fundamental visualizar os papéis (funções e esferas de ação) e as relações que as personagens ocupam. Para Greimas (1976a), são seis os papéis principais e estes se articulam em três eixos: 1) *O eixo do desejo*: relação entre sujeito e objeto; 2) *O eixo da comunicação*: relação entre o destinador e o destinatário; 3) *O eixo do poder*: relação adjuvante e oponente.

4.1.2.1 O eixo do desejo (*sujeito vs objeto*)

Os seis papéis delineados por Greimas são reforçados por Rector (1978) ao exprimir que um actante é construído por um emaranhado de funções e que um modelo actancial advém quando ocorre a estruturação paradigmática do inventário dos actantes. Para a autora, estes são assim apresentados: A₁ – sujeito ou herói; A₂ – objeto; A₃ – destinador, remetente ou emissor; A₄ – destinatário ou receptor; A₅ Adjuvante; A₆ – Oponente ou traidor.

O quadro a seguir expõe a relação dos papéis actanciais e os eixos que os articulam conforme a definição de Greimas.



Quadro 4 – Representação dos seis papéis actanciais de Greimas.
Fonte: Everaert-Desmedt, 1984.

Nota-se no quadro a relação de sentido inicial e final entre um actante e outro. Everaert-Desmedt (1984) destaca que este percurso narrativo, no qual se visualiza uma situação inicial e final, ocorre devido à busca do sujeito por um objeto. A relação entre o sujeito e o objeto é manifestada no eixo do desejo. Há sempre a relação do sujeito com o objeto, eles são indissociáveis. Não existe sujeito sem objeto e nem objeto sem sujeito, mesmo sendo estes pessoas, animais ou coisas.

Assim, o papel do objeto pode ser desempenhado por um ser humano (num romance policial, o detetive – sujeito procura o culpado – objeto) mas igualmente por um elemento material (num romance de aventuras, o herói – sujeito procura o tesouro – objeto) ou moral (num romance psicológico – “Bildungsroman” – o sujeito atinge o objeto – maturidade. (EVERAERT-DESMEDT, 1984, p. 19).

Muitos podem ser os sujeitos e objetos, independente de formas e figuras, mas sempre estabelecerão uma relação de busca e conquista. Greimas (1976a) argumenta que o elemento central da narrativa é o objeto. O sujeito sempre perseguirá um objeto, este denominado *objeto de valor*. Ocorrerá, neste sentido, uma ligação entre o destinador e o destinatário, contando o sujeito com as ações do adjuvante e/ou do oponente.

Em relação ao sujeito e objeto, Greimas (1976a) define que entre os dois termos há um investimento semântico denominado “desejo”. É o desejo que leva à transformação, reforça Rector (1978). A transitividade sujeito/objeto é articulada pelo desejo de algo.

O que acontece na narrativa é que geralmente no início o sujeito não está de posse do objeto, neste caso, está “disjunto”. Há disjunção quando ele está afastado ou em uma relação de não proximidade. Estará “conjunto” quando ocorre o contrário. Ao final da história, quanto o sujeito conquista o objeto, passa para um estado de conjunção, um estado em que o sujeito está próximo ou em posse deste objeto. (EVERAERT-DESMEDT, 1984).

Observa-se nessa relação do sujeito com o seu objeto um Enunciado Narrativo. São esses Enunciados Narrativos que pontuam os estados do sujeito em função do seu objeto. Everaert-Desmedt (1984) destaca que eles dividem-se em dois grupos: enunciados de estado e enunciados de fazer.

O *enunciado de estado* expõe o estado em que se encontra o sujeito e o *enunciado de fazer* mostra o que ele faz para passar de um estado para o outro. Ou seja, se em um primeiro momento o sujeito está em disjunção com o objeto; no segundo momento há o registro do que este sujeito fez para estar em conjunção com o objeto. Quanto aos enunciados de estado, Greimas define dois tipos: o enunciado de estado conjuntivo e o enunciado de estado disjuntivo, conforme descreve Everaert-Desmedt (1984).

O *enunciado conjuntivo*, como já observado, ocorre em uma relação de conjunção, e o *disjuntivo*, em uma relação oposta. Apresenta-se então a seguinte estrutura: *Enunciados Conjuntivos*: $S \cap O$; *Enunciados Disjuntivos*: $S \cup O$. (COURTÉS, 1979).

Em uma narrativa, a disjunção leva sempre a uma conjunção. O mote de uma história consiste no acompanhamento do sujeito à procura de algo: o desejo de conquistar a amada, o pai em reconquistar o filho, a mãe lutando por trabalho. Enfim, há centenas de exemplos que permitem observar a ação do sujeito no intuito de transformar seu estado. Everaert-Desmedt (1984) acrescenta que a passagem da disjunção para a conjunção, ou vice-versa, implica numa transformação, gerando assim um *enunciado de fazer*. Deixa um *estado* para se tornar um *fazer*. Há uma transformação de estado que precisa da intervenção de um *sujeito de fazer*. É o sujeito de fazer o responsável pela transformação de um estado para o outro.

Se nós tivermos a sequência sintagmática: $(S_1 \cup O \text{ ---} \rightarrow (S_1 \cap O)$, segundo a qual o S_1 , primeiramente disjunto do objeto O , lhe é seguidamente conjunto graças a uma transformação intermediária, teremos de admitir a existência dum fazer transformador (F) que permite obter a segunda relação de estado (conjuntiva: $S_1 \cap O$), efetuada por um metasujeito operador S_2 : F (transformação) [$S_2 \text{ -----} \rightarrow S_1 \cap O$]

O]. Poderemos ler assim este enunciado: S2 (sujeito de fazer transformador) age de maneira que S1 fique conjunto com o objeto O. (EVERAERT-DESMEDT, 1984, p. 20).

Desta forma, torna-se visível a atuação transformadora e a mudança de estado, nas quais para Greimas (1976b), o predicado *fazer* tem a função de transformação e o predicado *ser*, a de junção.

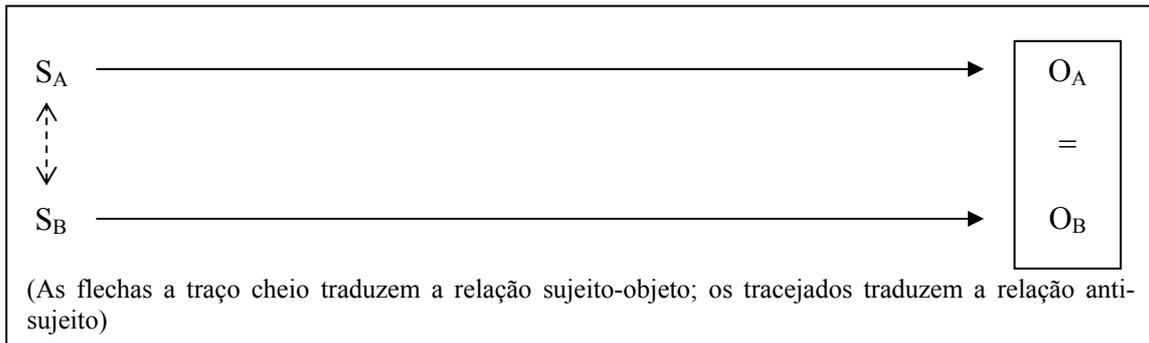
Sobre o termo *junção*, Courtés (1979) explica, com base nas concepções de Greimas, que quando não há oposição de um elemento em relação a outro, a terminologia utilizada para esta posição ocupada é a junção. “A relação sujeito/objeto é uma relação juntiva que permite considerar este sujeito e este objeto como semioticamente existentes um para o outro.” (GREIMAS apud COURTÉS, 1979, p. 82).

Diante da importância do sujeito de fazer e a sua relação na transformação do estado do sujeito, Everaert-Desmedt (1984) acrescenta que, além deste, há ainda o fazer reflexivo, o fazer transitivo e o anti-sujeito. Para ele, o *fazer reflexivo* ocorre quando S₁ (sujeito de estado) quer algum objeto e faz determinada ação para conseguir o que deseja, passando então a ser S₂ (sujeito de fazer). Neste caso, há dois níveis actanciais (S₁ e S₂) para um mesmo ator.

Será um *fazer transitivo*, quando, por exemplo, uma vovozinha quer pegar o seu gatinho (ou animal qualquer) que está no topo de uma árvore. A vovó não conseguirá subir e pegar o animal devido a sua incapacidade física para tal ação, estando ela em disjunção. Haverá a conjunção se um rapaz educado que estiver passando pelo local perceber a situação, subir na árvore e pegar o gato. Neste exemplo há um sujeito de estado (S₁ = vovozinha), um sujeito de fazer (S₂ = rapaz) e o objeto (O = gatinho). Há aqui dois atores para uma única situação. Não foi o sujeito disjunto que realizou a ação.

Em relação ao *anti-sujeito*, sabe-se que na narrativa pode haver dois ou vários sujeitos que buscam alguma coisa. Esta relação surge quando um sujeito precisa se opor a outro para conquistar o que deseja. Everaert-Desmedt (1984) distingue três casos ao explicar a relação do anti-sujeito.

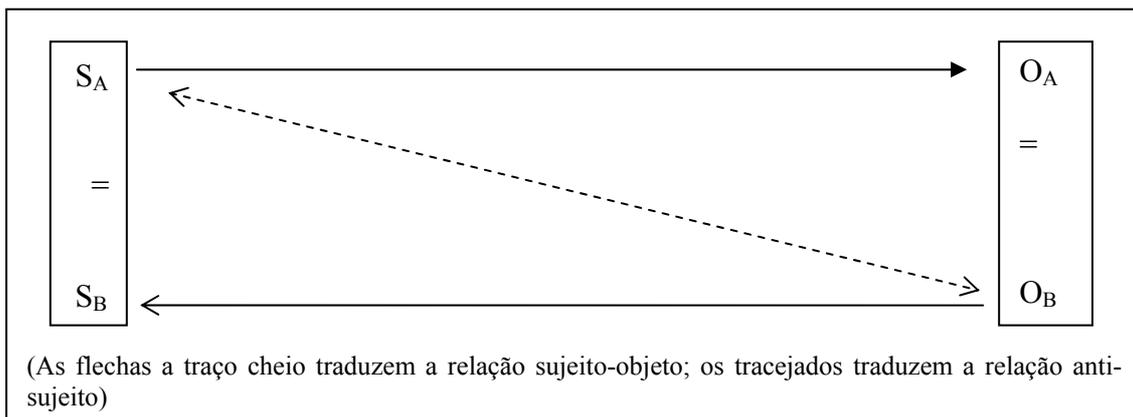
O *primeiro deles* é quando dois sujeitos (S_A e S_B) perseguem o mesmo objeto (O_A = O_B). Se S_A dominar o seu objeto, provocará o insucesso de S_B, ou vice-versa. S_A e S_B são anti-sujeitos um em relação ao outro. Um exemplo citado pelo autor é uma competição onde todos correm para chegar ao primeiro lugar. Somente um chega, provocando o malogro dos outros.



Quadro 5 – Relação sujeito e anti-sujeito 1.

Fonte: Everaert-Desmedt, 1984.

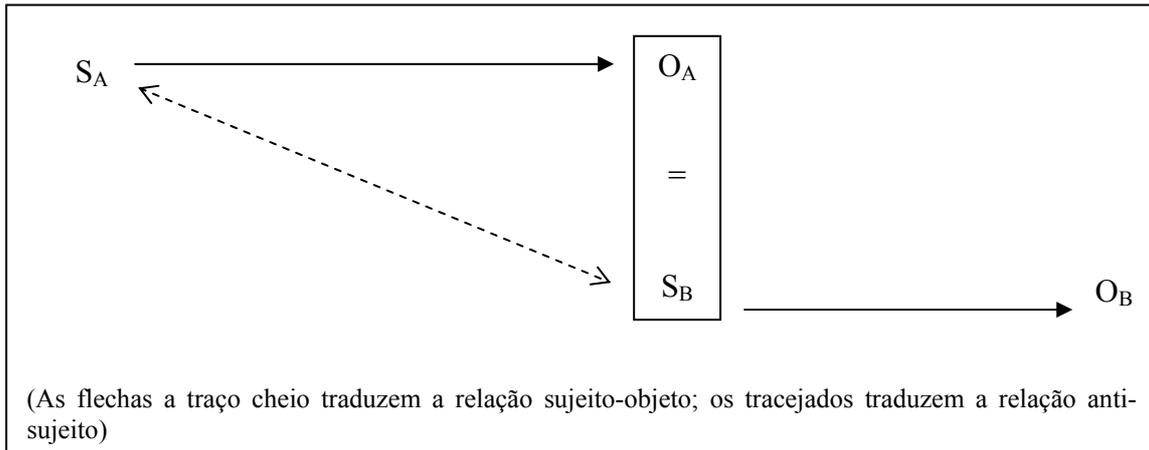
O *segundo caso* ocorre quando um sujeito (S_A) adquire como objeto (O_A) o próprio sujeito (S_B) e vice-versa. Esta situação acontece, por exemplo, em um duelo à pistola. Um sujeito precisar liquidar o outro, este é o seu objeto.



Quadro 6 – Relação sujeito e anti-sujeito 2.

Fonte: Everaert-Desmedt, 1984.

Já no *terceiro e último esquema* aparece um sujeito (S_A) que toma como objeto (O_A) um outro sujeito (S_B), que por sua vez persegue um outro objeto (O_B). Exemplificando: um detetive (S_A) persegue o culpado (O_A e S_B) que tenta escapar da prisão e consegue um esconderijo (O_B). Quando a busca de um destes sujeitos acontecer e for bem sucedida, se terá a falha do outro.



Quadro 7 – Relação sujeito e anti-sujeito 3.
 Fonte: Everaert-Desmedt, 1984.

Nos romances literários e nas telenovelas acontece esta relação de anti-sujeito. Há narrativas em que os objetos são os próprios sujeitos.

Massi (2009) destaca que no nível narrativo o objetivo é verificar como estão organizados o fazer transformador do sujeito e conseqüentemente, os estados pelos quais ele passa durante a narrativa. Greimas (1976a), ao expor este nível aplicado em uma análise narrativa, observa que a transformação do sujeito e os seus estados durante o percurso narrativo são compreendidos em qualquer forma de texto e se organizam em quatro fases: a manipulação, a competência, a performance e a sanção. Estas fases podem ser observadas também no texto televisivo, para o qual se volta a presente investigação. Por isso, elas serão conceituadas posteriormente.

Conforme afirmação anterior de Greimas (1976a), um sujeito existe na narrativa em função de um objeto existente que o leva a movimentos para a conquista ou repulsão deste objeto. Há dois tipos de objetos buscados pelo sujeito, de acordo com Fiorin. São eles os objetos modais e os objetos de valor.

Os *objetos modais* correspondem ao querer, ao dever, ao poder e ao saber. Estes são objetos necessários para a obtenção do *objeto de valor*, que por sua vez são “o objetivo último da ação narrativa”. (FIORIN, 1999, p. 5). Verifica-se que para chegar ao objeto de valor, primeiramente tem-se o dever, o poder e o saber, os objetos modais. Ocorre dessa forma, segundo o autor, a concretização dos elementos do nível fundamental nos objetos do nível narrativo. O que antes era proposta pelos semas em uma relação de oposição, consolida-se neste nível por meio dos objetos e a sua relação com o sujeito. “É exatamente nos conteúdos investidos nos objetos que se dá a articulação entre o nível fundamental e o nível narrativo.” (FIORIN, 1999, p. 5). O sujeito, antes de obter o objeto de valor empregará os

aspectos modais do querer, poder, dever e saber. Estes podem estar próximos ou não do sujeito.

O movimento que o sujeito faz diante do objeto é a transformação de estado.

Fiorin exemplifica:

Quando dizemos que *Pedro é rico*, temos um sujeito *Pedro* em relação de conjunção com um objeto *riqueza*. Quando afirmamos *Pedro não é rico*, temos um sujeito *Pedro* em relação de disjunção com um objeto *riqueza*. A transformação é, por conseguinte, a mudança da relação entre sujeito e objeto. (FIORIN, 1999, p. 4).

Para finalizar esta exposição acerca da transformação, é importante reforçar que um sujeito pode estar disjunto em relação a um objeto, mas havendo uma transformação, pode mostrar-se em um estado de conjunção. A transformação consiste na ação deste sujeito em querer ou não o objeto, e também no tipo de movimento delineado na narrativa. As transformações narrativas, para Fiorin (1999), apresentam-se em uma sequência determinada de tal forma, que de um lado expõe a relação sintagmática da narrativa; e do outro, as fases que compõem o simulacro das ações humanas. Ou seja, no desenvolvimento narrativo há uma obrigatoriedade das relações sintagmáticas e estas se articulam na formação de um simulacro, uma representação da realidade.

É na simulação das ações humanas que o modelo actancial retratado até o momento surge como um paradigma para uma classificação de “papéis” encontrados em uma narrativa, destaca Everaert-Desmedt (1984). No entanto, “os papéis não são etiquetas que se possam colocar duma vez para sempre em diferentes personagens; constroem-se progressivamente, permutam entre si”. (EVERAERT-DESMEDT, 1984, p. 33). Há um dinamismo em todo o funcionamento actancial, visto que a relação do sujeito com o objeto encontra-se no eixo do desejo e que este pode estar em conjunção ou disjunção, dependendo do agente transformador. Este percurso é denominado Programa Narrativo (PN). Ainda segundo Everaert-Desmedt (1984), acontece execução do Programa Narrativo Principal, como também a articulação de vários Programas Narrativos Intermediários, chamados de secundários. Nestes Programas Narrativos é que são organizados os agentes transformadores de um estado para o outro, compreendidos em quatro fases: a manipulação, a competência, a performance e a sanção, que passarão a ser conceituadas.

- Manipulação

Na manipulação, discorre Fiorin, um sujeito manifesta ao outro um querer e/ou um dever. Isto pode ser decorrência de um pedido, de uma ordem ou até de uma súplica ou exigência. Pode ser “uma manipulação por provocação, quando o manipulador diz ao manipulado que ele é incapaz de realizar uma ação, esperando que, como reação, ele a execute com vistas a provar que é perfeitamente capaz de fazê-la”. (FIORIN, 1999, p. 4).

Várias são as formas de manifestar uma manipulação. Tanto em romances literários quanto em televisivos há este tipo de ocorrência. O que deve ser lembrada é a diferença do formato ao expor a ação do manipulador em oposição ao manipulado. A dessemelhança é que na televisão os elementos que constituem a narrativa são visíveis e carregados de códigos que emitem o grau de ação da manipulação, enquanto no romance literário o leitor decifra os códigos com a sua leitura e imaginação.

- Competência e performance

A competência e a performance são apresentadas nesta mesma subseção por serem relacionadas entre si; por ser a competência necessária à realização da performance.

A competência demonstra um saber e um poder fazer do sujeito em relação ao objeto. Greimas define a competência no plano narrativo como “o querer e/ou poder e/ou saber-fazer do sujeito que pressupõe seu fazer desempenhacional”. (1979, p. 182). Ou seja, a competência se realizará com os aspectos modais mencionados acima.

É nas narrativas, prossegue o autor acima referido, que ocorre a projeção de situações reais e imaginárias, manifestando as competências e desempenhos do sujeito, este usufruindo um sincretismo das modalidades, sendo estas querer + poder + saber + fazer. A competência irá depender do estado em que o sujeito se encontra para desempenhar tal ação. Cada ator pode desempenhar modalidades diferentes: saber-fazer ou poder-fazer; isso dependerá da construção do Programa Narrativo e da competência do sujeito em desempenhar determinada ação. Um predicado leva ao outro. É necessário ter competência para desempenhar. Greimas esclarece:

[...] se o sujeito competente é diferente do sujeito desempenhante, eles não constituem, por isso, dois sujeitos diferentes; são apenas duas instâncias de um só e mesmo atuante. Segundo a lógica motivante [...] o sujeito deve primeiramente adquirir uma certa competência para tornar-se desempenhador; segundo a lógica das pressuposições, o fazer desempenhado do sujeito implica, de início, uma competência do fazer. (GREIMAS, 1979, p. 183).

Tanto a lógica motivante, quanto a das pressuposições, descritas por Greimas, descrevem a relação da competência para o fazer desempenhador. Percebe-se no Programa Narrativo que um sujeito pode assumir certo número de papéis actanciais, estes definidos pela posição do atuante na narração e pelo seu investimento modal.

É na performance, segundo Fiorin (1999), que ocorre a transformação principal da narrativa. “Num conto de fadas em que a princesa foi raptada pelo dragão, a performance será a libertação da princesa.” (FIORIN, 1999, p. 4). De acordo com Everaert-Desmedt, esta consiste na ação de fazer do sujeito. “Qualquer performance pressupõe, da parte daquele que a realiza, competência”. (1984, p. 34). Esta competência pode ser entendida como as qualidades necessárias para a realização da performance, pois, de acordo com Everaert-Desmedt (1984), para a realização de uma performance o sujeito deverá apresentar capacidade. É necessário que ele tenha um certo poder e/ou um certo saber para a ação transformadora.

Quanto aos aspectos modais, Everaert-Desmedt (1984, p. 34) destaca que “em relação com os verbos querer, dever, saber, que são verbos modais, podemos dar o nome de modalidades a estas condições anteriores à execução da performance (ao fazer)”. Para ela, a performance acontece no fazer. Um sujeito pode até ter a capacidade de fazer, mas não a vontade, e isso prejudicará a sua performance.

A autora referida acima faz um importante esclarecimento sobre a utilização dos aspectos modais no Programa Narrativo e como eles são identificados na afinidade com o objeto. Para ela

[...] as modalidades podem ser consideradas como um objeto com o qual o sujeito deve ser conjunto antes de realizar a sua performance. Distinguir-se-á então o *objeto modal* (que constitui a competência) e o *objeto de valor* (que é o investimento da performance). [...] Um enunciado de estado traduz “o ser” dum sujeito. As modalidades são pois atribuições de sujeito. (EVERAERT-DESMEDT, 1984, p. 35).

Desta forma, entende-se a importância dos aspectos modais na categorização da performance e da competência. O objeto modal constitui uma competência, ou seja, o sujeito

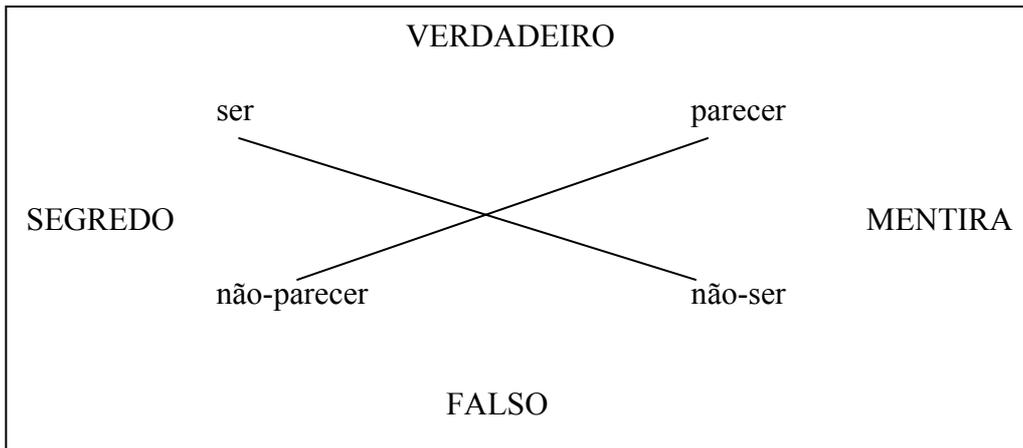
apresenta algumas competências na busca de um objeto. E para conseguir um determinado objeto, o sujeito fará um investimento na performance. Ele desenvolverá uma ação de fazer necessária e de acordo com o seu objetivo.

Tendo em vista a exposição do ser e do fazer do sujeito e as suas respectivas competências e performances, um fator essencial proposto por Greimas (1977) no nível narrativo é a *veridicção*. Para ele, os papéis actanciais que são trocados ou adquiridos no transcorrer da narrativa, não se limitam às competências e aos desempenhos e a problemática da veridicção ultrapassa a estrutura actancial. “Trata-se de mostrar, no momento, introduzindo-a (a veridicção) no quadro em que esboçamos, a categoria do ser e do parecer.” (GREIMAS, 1977, p. 183-184). Ele ainda propõe uma movimentação no jogo narrativo com um aumento do número de papéis actanciais. “Um enunciado modal de estado que tenha por sujeito S_1 , é suscetível de ser modificado por qualquer outro enunciado de estado produzido e apresentado pelo sujeito S_2 ”. (GREIMAS, 1976b, p. 63). Esta mudança de estado é obtida por um desempenho simulado (um parecer verdadeiro) que multiplica o número de papéis actanciais.

Greimas destaca a interpretação semiótica da categoria *verdadeiro vs falso*, reforçando a multiplicação dos actantes, que desencadeia um “jogo de máscaras” operando sobre os actantes identificados como heróis e não heróis, oponentes disfarçados e os que se tornarão um destes. Assim

[...] a sobredeterminação dos atuantes segundo esta categoria do *ser* e do *parecer* dá conta desse extraordinário ‘jogo de máscaras’ feito afrontamentos de heróis ocultos, irreconhecidos e reconhecidos, e de traidores disfarçados, desmascarados e punidos, que constitui um dos eixos essenciais do imaginário narrativo. (GREIMAS, 1977, p. 184).

Observa-se na citação acima um dos eixos primordiais encontrados nas narrativas e que dá sustentabilidade aos estados de ser e de fazer do sujeito. Nas telenovelas, por exemplo, os heróis e bandidos podem ser reconhecíveis ou não, dependendo do Programa Narrativo estruturado pelo autor da obra, mas certamente constituem-se em uma relação de performance e competência.



Quadro 8 – Papéis actanciais na categoria *verdadeiro vs falso*.
Fonte: Greimas, 1977.

Greimas (1976b) explica que a categoria exposta no quadro anterior articula-se em dois esquemas: o esquema *parecer e não-parecer*, que se chama manifestação; e o esquema *ser e não-ser*, chamado de imanência. Estes comportam dois eixos, o dos contrários, chamado de *verdade* e o dos subcontrários, identificado como *falsidade*, que conseqüentemente geram encontradas duas dêixis, a positiva denominada *segredo* e a negativa nomeada *mentira*. Greimas destaca que estes termos empregados são denominações semióticas, não apresentando relação com os seus conceitos ontológicos.

Há na exposição traçada por Greimas a distribuição de maneira conjunta ou disjunta entre os atores em função dos papéis actanciais, formando diversificações no Programa Narrativo. A modalidade do querer pode ser instaurada por um sujeito ou um anti-sujeito, sendo estes “susceptíveis cada um de adquirir competências conforme o poder ou o saber (ou os dois sucessivamente), oferecendo dessa maneira pelo menos 4 (ou 8) papéis atuacionais”. (GREIMAS, 1977, p. 184). Neste sentido, segundo o mesmo autor, pode-se compreender uma *tipologia de sujeitos competentes*, estes podendo ser identificados como heróis e traidores, entre outros.

- Sanção

Após a performance apresentada, o sujeito terá uma recompensa. Esta pode ser positiva ou negativa. A esta recompensa chama-se *sanção*. Fiorin (1999) destaca que há dois tipos de sanções, uma cognitiva e outra pragmática. Quando ocorre o reconhecimento da sanção por um sujeito, ela é caracterizada como *cognitiva*. Ou seja, acontece quando um

sujeito na narrativa identifica a sanção atribuída a ele ou a outro personagem. Fiorin (1999) reforça que em alguns textos essa fase é importante, porque é nela que as mentiras são desmascaradas, e os segredos são revelados. Já a *sanção pragmática*, segundo o autor, pode ou não ocorrer. Há exemplos disso em obras conservadoras ou até mesmo em algumas telenovelas. Um vilão, dentro de nossos princípios, deve receber um castigo, mas há momentos em que isso não acontece. O autor de uma telenovela pode livrar o vilão da punição, assim como negar um prêmio ou uma recompensa por algum ato do protagonista. O telespectador espera algo que pode não acontecer.

Todas as fases dos agentes transformadores explanadas neste capítulo mantêm entre si uma relação implícita que demonstra que o sujeito, tanto manipulador quanto manipulado, deve, por meio de sua ação, saber fazer, ter competência para isto e receber alguma sanção pelos seus atos.

4.1.2.2 O eixo da comunicação (*destinador vs destinatário*)

Assim como o sujeito está em relação ao seu objeto, o destinador e o destinatário também surgem em uma manifestação conjunta, formando assim o segundo eixo dos papéis actanciais proposto por Greimas. Segundo Everaert-Desmedt “O destinador comunica um objeto ao destinatário, e este último recebe-o”. (1984, p. 26). O *destinador* pode comunicar valores modais como o dever, o querer, o saber, o poder, que são importantes para o *destinatário*, este considerado futuro sujeito, para realizar a sua busca. Isto é, o destinador pode transmitir alguns destes valores modais e, conseqüentemente, o destinatário passa a ser o sujeito em busca de algo solicitado pelo destinador. É estabelecido assim o que Everaert-Desmedt (1984) define como um contrato entre o destinador e o destinatário: contrato injuntivo ou contrato permissivo. No *contrato injuntivo* o destinador confia uma missão ao destinatário, sendo este o futuro sujeito. No *permissivo*, o futuro sujeito é que busca um determinado objeto, opõe-se à missão imposta pelo destinador. Então, o destinatário presta contas ao destinador pela missão não exercida.

Há narrativas nas quais esta situação é percebida. Um exemplo é quando, em uma determinada história, o coronel da cidade deseja matar um rapaz que namora a sua filha. Aqui o destinador é o coronel, e objeto é a morte do rapaz. Para isso acontecer, o destinador

contrata um matador (destinatário), que no desenvolver da ação torna-se o sujeito, neste caso, sujeito de fazer. No momento da execução, o matador lembra que o rapaz, no passado, lhe ajudou em um momento muito difícil e, por gratidão, o liberta. A execução não é cumprida, o destinador (o coronel) não tem o seu objeto. Houve um contrato permissivo, pois o destinatário se opôs à missão que lhe foi imposta.

A admissão do par destinador/destinatário no modelo actancial, segundo Courtés (1979), é justificada por este apresentar relação com o objeto. Por isso são elementos permanentes no processo narrativo. Diante disso, Greimas e Courtés conceituam destinador e destinatário como instâncias actanciais permanentes na narração. O destinador corresponde àquele “que comunica ao destinatário-sujeito [...] não somente os elementos da competência modal, mas também o conjunto de valores em jogo; é também aquele a quem é comunicado o resultado da performance”. (1979, p. 115). Ele envia e é comunicado sobre os resultados. O destinatário é o que cumpre ou não a ordem do destinador.

4.1.2.3 O eixo do poder (*adjuvante vs oponente*)

O terceiro eixo definido por Everaert-Desmedt (1984) é o eixo de poder e aborda os dois últimos papéis actanciais: *adjuvante* e *oponente*.

Também facilmente percebido nas narrativas, o *adjuvante*, de acordo com Rector (1978), é o actante que auxilia o sujeito na conquista do objeto. E o *oponente*, ao contrário, se opõe a esta busca. Everaert-Desmedt (1984) observa que o *adjuvante* e o *oponente* definem-se em relação ao sujeito. A autora destaca que um anti-sujeito é sempre um *oponente* para o sujeito, mas que nem todo *oponente* é um anti-sujeito. Um objeto pode exercer a função de obstáculo, mas não ser sujeito de uma busca contrária.

Greimas e Courtés (1979) definem *adjuvante* como aquele que auxilia de maneira positiva, sendo este assumido por um ator diferente do sujeito do fazer. Para os autores, o *adjuvante* “corresponde a um *poder-fazer* individualizado que [...] contribui com o seu auxílio para a realização do programa narrativo do sujeito”. (GREIMAS e COURTÉS, 1979, p. 15). O *oponente* é aquele que auxilia de maneira negativa, diferentemente do sujeito de fazer. Corresponde a um *não-poder-fazer* individualizado “que, sob a forma de ator autônomo, entrava a realização do programa narrativo em questão”. (GREIMAS, 1979, p. 317).

4.1.3 Nível Discursivo

O *tempo* e o *espaço* constituem o nível discursivo. Duarte (2009) acrescenta com base na semiótica greimasiana as *figuras* como outros elementos que fazem parte deste nível e que ajudam a caracterizar o suspense. Inicialmente se discorrerá, nesta seção, e também no capítulo de análise, sobre as figuras, por serem elas fundamentais à interpretação do público ou leitor. Elas são encontradas nas palavras e elementos presentes de forma concreta, que auxiliam no sentido; que na linguagem semiótica podem ser considerados referentes, e que estão presentes desde o início da narrativa. Greimas (1977) destaca que o contexto narrativo, por ser baseado nas características do imaginário humano, apresenta esta configuração discursiva, que inclui motivos e temas.

São as figuras que irão reforçar o pólo semântico já apresentado no nível fundamental, contribuindo para os efeitos interpretativos, exaltando o suspense (quando houver), o drama, o romance e a comédia. No romance escrito, por exemplo, estes recursos aparecem com a descrição do narrador sobre determinado personagem, cena, objeto ou situação. Na narrativa televisiva as representações oferecidas pelas figuras são obtidas pelo “olhar” da câmera, intercalando com a fala da personagem, os efeitos sonoros, o figurino, a maquiagem e a atuação e expressão do ator. É pela câmera que o telespectador recebe os signos necessários para a decodificação da mensagem. O olhar do protagonista diante de seu objeto de desejo, por exemplo, pode ser considerado uma figura discursiva para dar sustentabilidade ao eixo semântico.

Daí a importância das personagens nestas manifestações. Courtés enfatiza esta ideia ao afirmar que a personagem no romance, quando é atribuído a ela um nome, constrói-se progressivamente ao longo do texto, por estas “notações figurativas consecutivas e difusas” (1979, p. 119), expondo suas características completas apenas na última página do livro, sendo elas captadas pela memorização do leitor. O mesmo acontece com a narrativa televisiva, quando o telespectador acompanha cada personagem por meses e acaba memorizando suas ações e figuras. No término da história, o público tem a personagem por completo, uma vez que ela foi construída durante o percurso narrativo.

Mas não só pelas figuras o nível discursivo acontece. Há, voltando às referências do início desta seção, o tempo e o espaço. O *tempo* corresponde à cronologia dos fatos e o período em que estão inseridos os actantes. O *espaço* é onde acontece a narrativa, local onde

são inseridas as personagens e que também proporciona o percurso gerativo de sentido. Dependendo do espaço em que se desenvolve a história, tem-se uma interpretação. Uma cena de amor que acontece em um jardim em um dia ensolarado é interpretada de modo diferente se a mesma cena ocorrer em um dia chuvoso e escuro. O mesmo pode suceder em uma cena de suspense: se acontece durante o dia, expõe uma representação; se retratada à noite, transmite outro efeito de sentido; isto obedecendo ao conteúdo do plano narrativo e àquilo que o autor da obra deseja comunicar.

Os elementos simbólicos codificados por uma sociedade, de acordo com Everaert-Desmedt (1984), denominam-se *papéis temáticos*. A sua utilização desencadeará um percurso figurativo previsível.

As personagens carregam consigo as figuras e elementos temáticos do nível discursivo necessários para a sua identificação. Os figurinos e os trejeitos, entre outros subsídios, são essenciais no processo de significação. Assim como no encadeamento do nível narrativo, as personagens são incorporadas por um destinador, um destinatário, um adjuvante ou um oponente, podendo ser estes sujeitos e anti-sujeitos da narrativa, retomando sempre os papéis actanciais propostos por Greimas. Barthes (2008, p. 24) afirma que “a tipologia actancial proposta por A. J. Greimas reencontra na multiplicidade dos personagens da narrativa as funções elementares da análise gramatical”. Tal afirmação justifica a aplicação destes modelos (ou tipos) em personagens televisivos.

Verifica-se, diante destas considerações, que os níveis narrativo e discursivo constituem um caminho duplo e simultâneo, propondo um desencadeamento necessário ao percurso gerativo de sentido, sendo este entendido como o caminho que a significação percorre do plano de conteúdo ao plano de expressão, segundo Greimas (1977). Assim, o autor explica:

O reconhecimento de dois níveis – narrativo e discursivo – autônomos e encaixados descreve bem o caminho ambíguo do sujeito da narração, convidado a trilhar simultaneamente os percursos sintagmáticos que lhe são impostos: de uma parte, o programa narrativo determinado pela distribuição dos papéis atuacionais e, de outra, a vereda privilegiada pela configuração discursiva em que uma figura, apenas colocada, propõe um encadeamento figurativo relativamente embaraçoso. (GREIMAS, 1977, p. 190).

Enfatiza-se assim que, tanto a distribuição discursiva encadeada pelas figuras e papéis temáticos, quanto os papéis actanciais do nível narrativo, são responsáveis pela constituição do percurso gerativo de sentido.

Após a exposição dos três níveis propostos por Greimas, percebe-se que há uma relação entre eles. Isto porque, conforme lembra Massi (2009), essa é a proposta da semiótica greimasiana, que visa compreender o sentido do texto construído a partir destas três instâncias inseridas no percurso gerativo do sentido. Pode-se dizer que estes três níveis formam o sentido do texto e que estão articulados entre si, complementando um ao outro para se ter uma visão mais densa do processo de significação de uma obra. Um texto pode ter vários planos de leituras. Fiorin (1999) acrescenta que, para a semiótica, estas leituras já estão inscritas no texto e que não são resultados da subjetividade do leitor ou telespectador, mas dos traços semânticos organizados que se articulam e se superpõem.

No texto, portanto, são percebidas as manifestações dos níveis fundamental, narrativo e discursivo, propostos por Greimas, compreendendo e reforçando assim o processo de significação discutido pelo autor. A respeito disso, Fiorin argumenta que, desde a apresentação inaugural da semiótica francesa, entendia-se que o discurso possuía invariantes que se manifestavam de forma variável. Para ele,

[...] a mesma estrutura fundamental pode ser narrativizada de várias maneiras; as mesmas estruturas narrativas podem ser discursivizadas de modos variáveis; o mesmo tema pode ser figurativizado diferentemente. Portanto, a idéia do percurso gerativo de sentido já se achava embrionariamente esboçada na *Semântica estrutural*. No entanto, esse arcabouço hoje conhecido por percurso narrativo foi se esboçando ao longo do tempo, para dar conta, como já se disse, do aspecto variante e invariante do discurso. Ele não é uma camisa de força, em que se devem enfiar todos os textos, mas um modelo de análise e de previsibilidade, que, ao mesmo tempo, expõe generalizações sócio-históricas (invariantes) e especificidades de cada texto (variantes). (FIORIN, 1999, p. 6).

Compreende-se que são formas de se analisar e buscar compreender o significado do texto. Para Barros (2008) essa foi a lição semântica: propor caminhos para o sentido do que está sendo dito. Visualiza-se então que o eixo semântico encontrado no nível fundamental é sustentado pelos elementos discursivos constituídos pelo tempo, espaço, pessoas e figuras e que o fazer transformador do sujeito na narrativa e os seus estados complementam o caminho para o sentido do texto, podendo ser este televisivo.

O capítulo seguinte expõe o método de pesquisa para análise e aplicação das teorias até então explanadas na telenovela *A Favorita*, explicando o recorte a ser observado e as técnicas de pesquisa utilizadas para a reflexão e conclusão.

5 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Neste capítulo, apresenta-se a descrição dos aspectos metodológicos e da técnica utilizada para a análise, visando atingir os objetivos propostos e responder às indagações desta pesquisa.

O presente estudo visa responder como ocorreram as estruturas de sentido produzidas pelas personagens Flora e Donatela, sob a ótica da classificação das personagens e da semiótica da narrativa, na telenovela *A Favorita*, e como isso foi percebido em dois momentos da história: no primeiro, que corresponde aos sete primeiros capítulos e no segundo, referente à semana em que foi revelada a verdadeira assassina. Tais estruturas de sentido só puderam ser percebidas por meio da análise de um objeto, neste caso a telenovela *A Favorita*, exibida pela Rede Globo de Televisão, no ano de 2008, com a aplicação dos métodos de pesquisa necessários para o processo de investigação científica.

Rudio (1986) descreve que o método é o caminho a ser percorrido, demarcado, do começo ao fim, por fases ou etapas. E como a pesquisa tem por objetivo um problema a ser resolvido, o método serve de guia para o estudo sistemático do enunciado, compreensão e busca de solução do referido problema. Nesse sentido, o método da pesquisa não é outra coisa senão a elaboração, consciente e organizada, dos diversos procedimentos que nos orientam para a reflexão, ou seja, a operação discursiva da nossa mente.

Rauen (2002) explica as diversas modalidades de pesquisa em cinco grupos: pesquisa bibliográfica; pesquisa quantitativa de descrição; pesquisa quantitativa de intervenção; pesquisa qualitativa de descrição; e pesquisa qualitativa de intervenção. Para cumprir os objetivos propostos nesta pesquisa, que consiste num estudo de caso, foi utilizada a pesquisa bibliográfica e pesquisa qualitativa de descrição, com a técnica de análise de conteúdo.

A pesquisa bibliográfica surge para dar fundamento ao problema. Segundo Rauen (2002, p. 65), “a pesquisa bibliográfica consiste na busca de informação bibliográfica relevante para a tomada de decisão em todas as fases da pesquisa”. Essa forma de pesquisa apresenta três funções: 1) Discorrer sobre o tema da pesquisa, para que haja o aprofundamento sobre o tema. 2) Oferecer subsídios para responder ao problema formulado. 3) Demonstrar o que fazer com os dados da pesquisa, fazer a relação, subsidiar a análise do objeto coletado. (RAUEN, 2002).

Para melhor aplicabilidade do objeto da análise é necessário que se utilize nesta investigação a pesquisa qualitativa. Para Rudio (1986), a pesquisa qualitativa, considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números. A interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas no processo de pesquisa qualitativa. O ambiente natural é a fonte direta para adquirir informações, ou seja, coletar os dados necessários, considerando que o pesquisador é o instrumento-chave para essa investigação.

Rauen (2002, p. 190) diz que “na pesquisa qualitativa, não se quer provar a existência das relações particulares entre variáveis. O trabalho busca uma descrição do fenômeno estudado, está interessado nas histórias dos eventos e nas suas interdependências”.

Entre as diversas modalidades de pesquisa, determina-se que o modo mais indicado para aplicar no presente estudo é o de pesquisa qualitativa de descrição. Qualitativa porque se atém ao estudo aprofundado das virtudes e características particulares da questão abordada. “Na pesquisa quantitativa, geralmente, os dados coletados são ajustados às variáveis enfocadas. Dados que extrapolem essa realidade são indesejáveis. Na pesquisa qualitativa, justamente, dados novos e inesperados são bem-vindos e encorajados.” (RAUEN, 2002, p. 190). Para o mesmo autor, a pesquisa qualitativa não admite que números sejam analisados e tomados como verdade absoluta, pois existem os valores e a crença que, por mais que sejam estudados, não podem ser quantificados. Mas destaca que não existe uma forma de pesquisa melhor ou pior, apenas a mais adequada para o estudo proposto. Outro ponto levantado por Rauen quanto à pesquisa qualitativa descritiva, é que essa forma de pesquisa esforça-se para entender acontecimentos únicos dentro de um contexto e de suas reações com o meio, objetivando uma descrição aprofundada dos processos analisados.

Para Rauen, a análise qualitativa também implica na categorização dos elementos, em que nuances relacionadas à pesquisa devem ser apontadas e relacionadas ao objeto de estudo. “Os procedimentos são menos codificados, pois não há regras formalmente definidas, o que não implica que as ações sejam aleatórias e subjetivas, mas estruturadas e rigorosamente sistemáticas.” (RAUEN, 2002, p.198).

Uma pesquisa qualitativa também é considerada descritiva. Nesse tipo de pesquisa, o pesquisador não interfere nos dados recolhidos, isso significa que os dados relacionados à pesquisa são levantados e apresentados, entretanto, não são manipulados pelo autor.

A técnica utilizada nesta análise é a de conteúdo. Para Rauen (2002, p. 200) a análise do conteúdo se dá quando o pesquisador está “diante de dados discursivos

provenientes de várias espécies de documentação. Ela se configura como um conjunto de vias possíveis, por vezes não definidas, para o desvelamento do sentido do conteúdo”. Por utilizar de diferentes fontes e confrontar a análise extraída de cada uma delas, esta Dissertação utiliza esta técnica de pesquisa. Aqui também está presente a organização dos dados e o estudo em profundidade dos conteúdos recolhidos.

Sendo este um estudo de caso, torna-se necessário explicá-lo. Segundo Gil, o estudo de caso “é caracterizado pelo estudo profundo e exaustivo de um ou de poucos objetos, de maneira que permita o seu amplo e detalhado conhecimento”. (1991, p. 58). Uma delimitação do tema possibilita que seja desenvolvido um estudo mais preciso, visto que reduz o universo da pesquisa e dá margem a estudos específicos. Rauen (2002, p. 210) destaca que, nas pesquisas com estudo de caso, “o alvo são as características que o caso tem de único, singular ou particular”.

Além de definir o universo de pesquisa, o estudo de caso apresenta outras vantagens, como o estímulo a novas descobertas, que abre a possibilidade de o pesquisador se deparar com fatos interessantes que não haviam sido previstos no plano inicial. (GIL, 1991, p. 59).

5.1 RECORTE E DIVISÕES PARA ANÁLISE

Para atingir os objetivos desta pesquisa e verificar as estruturas de sentido produzidas pelas duas personagens, será necessário analisar dois momentos da trama. O primeiro contempla os sete primeiros capítulos, semana importante que oferece as significações iniciais transmitidas pelas personagens. O segundo momento de análise inicia-se com o capítulo 53, exibido no dia primeiro de agosto de 2008 e termina no capítulo 59. No total, foram analisados 14 capítulos.

Optou-se inicialmente pela primeira semana de exibição por apresentar significações relevantes sobre o perfil das duas personagens, momento este em que o telespectador já iniciou o seu julgamento. O segundo recorte analisado foi importante porque provocou uma reviravolta na história e, conseqüentemente, na opinião do público.

A seguir apresenta-se um quadro que demonstra a data e o tempo de exibição de cada capítulo analisado.

Capítulos do 01 ao 07 – primeira semana		
Capítulo	Tempo de duração	Data da exibição
01	70 minutos	02/06/2008
02	64 minutos	03/06/2008
03	40 minutos	04/06/2008
04	51 minutos	05/06/2008
05	49 minutos	06/06/2008
06	51 minutos	07/06/2008
07	53 minutos	09/06/2008
Capítulos do 53 ao 59 – a revelação		
Capítulo	Tempo de duração	Data da exibição
53	61 minutos	01/08/2008
54	63 minutos	02/08/2008
55	63 minutos	04/08/2008
56	60 minutos	05/08/2008
57	71 minutos	06/08/2008
58	65 minutos	07/08/2008
59	57 minutos	08/08/2008

Quadro 9 – Capítulos analisados com o tempo e a data de exibição.
Fonte: Elaboração do autor, 2010.

No quadro acima, é possível perceber a duração de cada capítulo e o seu respectivo dia de exibição. O material foi obtido por meio do *blog* Filmes e Livros Etc, que distribui gratuitamente *download* de filmes, séries e telenovelas. Após o *download*, foram assistidas as cenas em que Flora e Donatela apareciam nos dois momentos apontados acima. Logo após foram descritas em um arquivo separado as suas falas, os gestos e expressões de cada uma, o ambiente em que viviam, as personagens secundárias e os efeitos sonoros que acompanhavam as cenas.

Na análise, estes dois momentos são divididos em blocos e observados em relação à classificação das personagens e à semiótica da narrativa, isto para facilitar a visualização das estruturas de sentidos e a atuação das personagens.

Quanto à classificação das personagens, Flora e Donatela serão analisadas de acordo com as seguintes categorizações: Personagens de costumes e de natureza, apontadas por Cândido; personagens planas e esféricas, classificadas por Foster; protagonistas, antagonistas e personagens secundárias, atribuídas a Gancho; e personagem-sujeito, personagem-objeto, personagem vontade e ação, personagem variação e coerência e personagem conflito interno, de acordo com Pallottini.

Em relação à aplicação da semiótica da narrativa, serão analisadas as personagens dentro dos níveis fundamental, narrativo e discursivo. No primeiro nível serão identificados

os eixos semânticos; no segundo a função do sujeito, do objeto, do adjuvante, do oponente, do destinador e do destinatário, além dos agentes transformadores: manipulação, competência, performance e sanção. Por último, o nível discursivo será responsável por identificar o tempo, o espaço e as figuras na narrativa.

5.2 A TELENOVELA *A FAVORITA*

A telenovela *A Favorita* foi ao ar no dia dois de junho de dois mil e oito e finalizou com 197 capítulos no dia dezesseis de janeiro de dois mil e nove. De autoria de João Emanuel Carneiro e direção geral de Ricardo Waddington, narrava uma história contemporânea, ambientada em São Paulo, articulada pela rivalidade entre Flora (Patrícia Pillar) e Donatela (Cláudia Raia), que quando jovens formaram a dupla sertaneja Faísca e Espoleta. (GUIA ILUSTRADO TV GLOBO, 2010).

Pedro, o pai biológico de Flora, adotou Donatela quando criança, em função dos pais desta terem morrido em um acidente. As duas cresceram juntas, e como tinham o dom de cantar, formaram uma dupla sertaneja. Depois de muito sucesso, a dupla se desfaz quando as duas conhecem Marcelo e Dodi. Donatela casa-se com Marcelo Fontini, herdeiro de Gonçalo Fontini, empresário bem sucedido, que é dono de uma grande indústria de papel e celulose. Flora casa-se com Dodi, um rapaz pobre, mas que consegue trabalhar na empresa de Gonçalo por ser amigo de Marcelo. (XAVIER, 2010).

A felicidade de Donatela e Marcelo é interrompida quando o filho deles, com apenas seis meses de vida, é sequestrado; e após a separação de Flora e Dodi, a mesma tem um caso com Marcelo, engravida e nasce Lara, filha desta relação. Marcelo e Donatela se desentendem constantemente, até que ele é assassinado por Flora. Testemunhas veem Flora atirar em Marcelo, que é presa e separada de sua filha de três anos de idade. (XAVIER, 2010).

Donatela nunca perdoa Flora por ter se envolvido com o seu marido e principalmente por atirar nele. Ela cria Lara como se fosse sua filha.

Após cumprir a pena e sair da prisão, Flora tem como objetivo provar a sua inocência e incriminar Donatela, afirmando ser ela a verdadeira assassina. Busca também a reaproximação de Lara (Mariana Ximenes) e Donatela faz o que pode para isso não acontecer, temendo que a rival roube a sua filha e a envenene contra ela.

O autor, João Emanuel Carneiro, escreveu a narrativa em três fases. Na primeira ele provocou a divisão da opinião do público, que escolhia acreditar em uma das duas. Cerca de dois meses depois, na segunda fase, ele expõe a verdadeira assassina, revela ter sido Flora quem cometeu o crime. E na terceira e última fase, narra a luta de Donatela em provar que ela não é a assassina do marido, pois após as armadilhas de Flora, é presa com a acusação de ter assassinado Marcelo e Dr. Salvatore, uma das testemunhas que incriminou Flora no passado. (GUIA ILUSTRADO DA TV GLOBO, 2010).

Abaixo segue a descrição de algumas das principais personagens pertencentes ao núcleo de Flora e Donatela, descrições estas relativas ao início da narrativa.

	<p>Era pobre e ficou órfã ainda pequena. Foi criada pela família de sua vizinha Flora, com quem formou a dupla sertaneja "Faisca e Espoleta". Largou a carreira para se casar com o herdeiro Marcelo Fontini, com quem teve um filho. Depois que seu marido foi assassinado por Flora, Donatela se casou com Dodi, ex-marido de Flora, e criou Lara, filha bastarda de seu marido com Flora.</p>
<p>Donatela Cláudia Raia</p>	

Figura 14 – Descrição da personagem Donatela.
Fonte: Rede Globo (*site*), 2010; e elaboração do autor, 2010.

	<p>Foi casada com Dodi, marido de Donatela no início da história, e, depois de sair da cadeia, se envolve com o jornalista Zé Bob. Após passar 18 anos presa, Flora sai disposta a provar que Donatela é a culpada pela morte de Marcelo e a tomar tudo o que era da rival.</p>
<p>Flora Patrícia Pillar</p>	

Figura 15 – Descrição da personagem Flora.
Fonte: Rede Globo (*site*), 2010; e elaboração do autor, 2010.

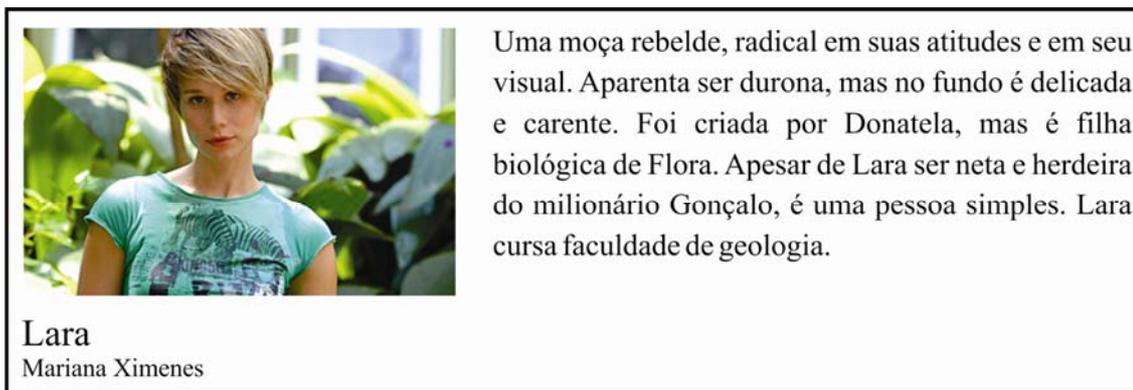


Figura 16 – Descrição da personagem Lara.
Fonte: Rede Globo (*site*), 2010; e elaboração do autor, 2010.

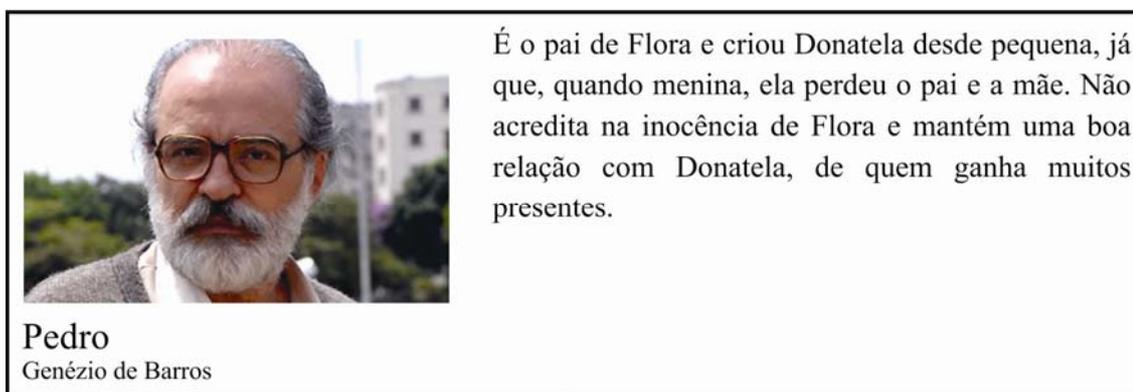


Figura 17 – Descrição da personagem Pedro.
Fonte: Rede Globo (*site*), 2010; e elaboração do autor, 2010.

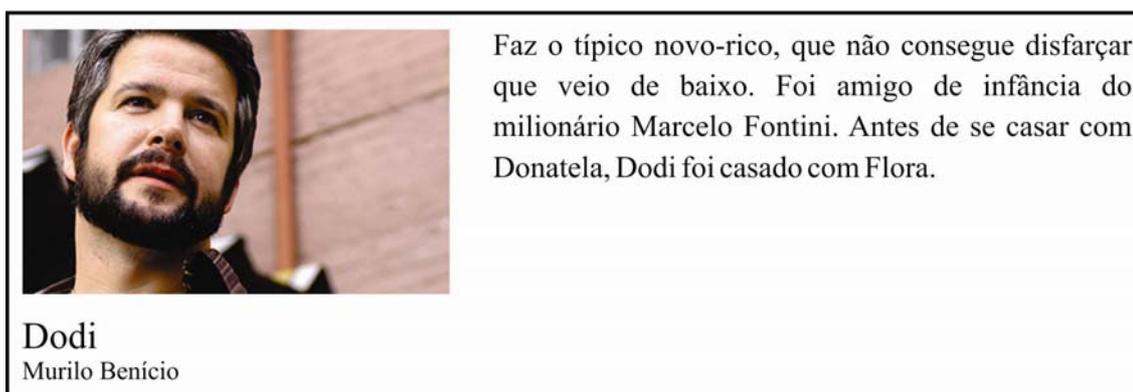
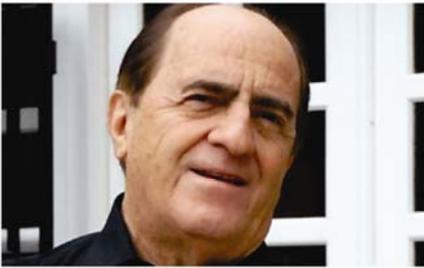


Figura 18 – Descrição da personagem Dodi.
Fonte: Rede Globo (*site*), 2010; e elaboração do autor, 2010.



É um homem aparentemente inofensivo, mas muito perigoso, vingativo e traiçoeiro. Foi empresário musical da dupla sertaneja “Faisca e Espoleta”, mas, com a dissolução da dupla, foi obrigado a se contentar em trabalhar como mordomo na casa de Donatela. No passado, teve um caso com Cilene.

Silveirinha
Ary Fontoura

Figura 19 – Descrição da personagem Silveirinha.
Fonte: Rede Globo (*site*), 2010; e elaboração do autor, 2010.



É uma mulher bem humorada, mas que também sabe ser dura. Teve um caso com Silverinha e criou o filho Halley, a paixão de sua vida. Trabalhava como manicure, mas descobriu que tinha poderes premonitórios e começou a trabalhar como vidente para sua clientela feminina. Paralelamente, abriu uma agência de acompanhantes para homens.

Cilene
Elizângela

Figura 20 – Descrição da personagem Cilene.
Fonte: Rede Globo (*site*), 2010; e elaboração do autor, 2010.



Homem inteligente, culto, íntegro e dedicado à família. Quando jovem, Gonçalo tinha idéias comunistas, mas, ao longo da vida, traiu seus ideais e tornou-se um homem riquíssimo. Casado com Irene e muito apegado à neta Lara.

Gonçalo Fontini
Mauro Mendonça

Figura 21 – Descrição da personagem Gonçalo.
Fonte: Rede Globo (*site*), 2010; e elaboração do autor, 2010.

	<p>Mulher culta, elegante, sofisticada, discreta e profundamente ética, casou-se com Gonçalo apesar de ter sido apaixonada pelo líder trabalhista Copola. Mora em uma mansão com o marido e sua neta Lara. Sua relação nunca foi das melhores com Donatela. Detesta badalações e ostentações desnecessárias. Não faz gosto de ser uma mulher tão rica nem dá valor às conquistas do marido. Um dos seus grandes prazeres é lecionar para crianças carentes na escola de canto.</p>
<p>Irene Glória Menezes</p>	

Figura 22 – Descrição da personagem Irene.
Fonte: Rede Globo (*site*), 2010; e elaboração do autor, 2010.

	<p>Homem honesto, culto e idealista, acredita que pode mudar o mundo através do jornalismo. Muito chegado a polêmicas, Zé Bob compra qualquer briga para denunciar as falcatruas dos políticos. Se envolve com Donatela e com Flora. Antes, porém, era um tremendo mulherengo, mas se sentia só em seu apartamento, onde vivia apenas em companhia da cadela Wilma.</p>
<p>Zé Bob Carmo Dalla Vecchia</p>	

Figura 23 – Descrição da personagem Zé Bob.
Fonte: Rede Globo (*site*), 2010; e elaboração do autor, 2010.

	<p>Médico que prestou socorro a Marcelo Fontini após ser baleado. Foi uma das testemunhas que inocentou Donatela. É casado e mantém relações homossexuais com garotos mais jovens.</p>
<p>Dr. Salvatore Walmor Chagas</p>	

Figura 24 – Descrição da personagem Dr. Salvatore.
Fonte: Memória Globo (*site*), 2010; e elaboração do autor, 2010.



Marcelo Fontini
Flávio Tolezai

Marcelo Fontini é filho de Gonçalo e Irene que foi assassinado. Conhece Donatela e Flora ainda jovens. Casou-se com Donatela e manteve uma relação extraconjugal com Flora. Lara é fruto deste relacionamento.

Figura 25 – Descrição da personagem Marcelo Fontini.

Fonte: Memória Globo (*site*), 2010; e elaboração do autor, 2010.

6 AS ESTRUTURAS DE SENTIDO PRODUZIDAS POR FLORA E DONATELA ANTES E DEPOIS DA REVELAÇÃO DE QUEM DIZIA A VERDADE

Desde o início de *A Favorita* sabe-se que houve um assassinato. A partir daí, o autor coloca duas personagens sob suspeita: Flora e Donatela.

Esta análise apresenta, então, o perfil de cada uma, o que elas vão transmitindo ao público e o desenrolar dos acontecimentos, tudo isto no sentido de levar o espectador a formar suas opiniões. As ações das personagens são neste capítulo de análise entrelaçadas ao “olhar” dos autores que embasaram a revisão bibliográfica, particularmente à leitura de Greimas sobre o percurso gerativo de sentido, e às teorias de classificação das personagens sob a ótica de Cândido, Foster, Gancho e Pallottini, permitindo o estudo sobre as estruturas de sentido das personagens, seu comportamento e evolução na/da história.

6.1 AS PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES SIGNIFICATIVAS EM RELAÇÃO ÀS PERSONAGENS

A telenovela *A Favorita* inicia com as duas personagens centrais da trama, Flora e Donatela, desempenhando ações semelhantes, mas em lugares distintos. A primeira cena é o despertar das personagens. Flora e Donatela abrem os olhos, remetendo ao telespectador a ideia de que ambas estão acordando naquele momento. Donatela diz: “Chegou o dia”, referindo-se ao dia em que Flora sairá da prisão. Neste instante, o que uma faz, a outra também faz, porém em ambientes separados. Enquanto Flora se olha no espelho, arruma o cabelo para trás e lava as mãos em um banheiro pequeno de uma cela, já que a mesma encontra-se presa, a cena seguinte expõe a contradição: Donatela elabora os mesmos gestos, só que em um banheiro luxuoso, claro, todo pintado de branco. São destacados os espelhos: no de Flora só é possível ver parte de seu rosto, enquanto o espelho de Donatela apresenta a dimensão do espaço que ela ocupa, refletindo grande parte de seu corpo. Esta contraposição de realidades é justificada por Simões; Costa e Kehl (1986), argumentando que a televisão expõe a realidade em que o público vive. As cenas descritas acima e expostas nas figuras abaixo dão a dimensão de quem vive na prisão e de quem desfruta do conforto de sua casa.



Figura 26 – Flora e Donatela ao acordar, primeiras cenas.
 Fonte: Filmes e Livros Etc. (*blog*), 2009; e elaboração do autor, 2010.



Figura 27 – Contraposição das personagens.
 Fonte: Filmes e Livros Etc. (*blog*), 2009; e elaboração do autor, 2010.

Donatela é uma mulher elegante, de cabelo arrumado, usa boas roupas e joias que representam fartura e riqueza. Sua casa é confortável, com vários empregados; diferentemente de Flora, que é apresentada com roupas simples, cabelos desalinhados, fala mansa, sem maquiagem e portando apenas uma bolsa. Essa aparência física das personagens é fundamental para o entendimento da história. De um lado, percebe-se a riqueza, o *status* e a fartura. Em contrapartida, do outro lado, há a marginalização, a pobreza e a humilhação. É um contraponto importante para o público opinar sobre qual das duas é a verdadeira assassina: a sofredora presidiária, ou a que viveu anos desfrutando uma vida estável financeira e psicologicamente, com conforto, luxo e usufruindo do amor de Lara, filha de Flora, mas que fora criada por Donatela.

Pallottini (1989) explica que o aspecto físico de cada personagem é essencial, mesmo não sendo muito detalhado. Para ela, é necessário mostrar a relação da personagem

com os outros, seu comportamento com o grupo no qual está inserida, ou seja, a situação familiar, as políticas morais e éticas, os amores, e a relação de amizade que as personagens expressam. É o reconhecimento do modo de ser de cada personagem.

É a partir destes pontos que o público inicia seu processo de interpretação. O telespectador, neste momento, é inserido no universo da história, interpretando a situação de cada personagem, observando cada gesto e desdobramento das situações. As personagens, neste início da narrativa que está sob análise, desempenham a função de representar algo para os que estão assistindo. Há o que Segolin (1999) destaca em relação à personagem “aristotélica”. Para o autor, a personagem expõe uma relação íntima de semelhança com a pessoa humana, expondo suas fragilidades, sonhos e caminhos a serem percorridos, e isto garante o desenvolvimento da história. Gancho (1997) observa que a personagem de ficção é a responsável pelo movimento da narrativa, é ela quem realiza a ação. Ação esta visualizada, neste caso em particular, pelos gestos e atuações das duas personagens nestes primeiros minutos da história. É com estas ações que os telespectadores começam a dirigir o olhar sobre cada uma, visto que até o momento ninguém sabe quem é a culpada e quem é a inocente. Sabe-se somente, conforme a sinopse e as propagandas que divulgaram a história, que uma acusa a outra de ter matado Marcelo Fontini, marido de Donatela. São estas ações, destaca Pallottini (1989) que originam os acontecimentos, os sentimentos e as emoções.

Flora, por exemplo, ao sair da cela, toma nas mãos a fotografia de uma menina de aproximadamente três anos de idade e um disco de vinil, cuja aproximação da capa permite ao telespectador a identificação de um LP da dupla *Faísca e Espoleta*, nome dado à Donatela e Flora na época em que as duas cantavam músicas sertanejas. Flora, enquanto passa pelos corredores da carceragem, é aplaudida pelas outras detentas. As carcereiras devolvem a Flora o que ela tinha em mãos quando entrou na prisão, tendo já se passado 18 anos. Entre esses pertences estão os documentos, um anel, uma corrente, a quantia em dinheiro de aproximadamente oitocentos e setenta cruzeiros, dinheiro este que ficou desvalorizado e que não apresenta serventia nos tempos atuais, oferecendo a percepção do tempo que se passou na história.

O telespectador pode perceber o carinho de Flora com a dupla sertaneja, por ter guardado durante todo o tempo o disco, e também a tristeza dela ao segurar a foto da filha. Ao sair da prisão ela chora, se emociona por estar em liberdade.



Figura 28 – Flora ao sair da prisão.

Fonte: Filmes e Livros Etc. (*blog*), 2009; e elaboração do autor, 2010.

Para corroborar a afirmação anterior de Segolin, utiliza-se aqui a declaração de Pallottini (1989), de que as personagens recriam traços essenciais de pessoas humanas, expressam sentimentos ou atitudes próximas da realidade. Dessa forma, o público imagina nestas cenas uma situação real, que poderia acontecer com qualquer um, mesmo sabendo que não passa de uma ficção. Como diz Brait (1998), as personagens são criações, mas algumas pessoas já se surpreenderam ao se emocionar com alguma cena, com o sofrimento ou a morte de uma personagem.

Donatela, por sua vez, apresenta neste primeiro capítulo muita apreensão e medo. Ao acordar e verificar que é o dia em que Flora sairá da cadeia, contrata um detetive para seguir a ex-presidiária, para saber os seus passos e suas ações. Ela demonstra aflição em imaginar que Flora pode procurar Lara.

Diferente de Flora, que tem uma fala mansa, doce; Donatela apresenta uma postura ríspida e autoritária. Ela manda em Silveirinha e em Dodi, seu assistente e atual marido, respectivamente. Diante deles, e de Gonçalo e Irene, os pais de Marcelo, ela demonstra inquietação, nervosismo, diz que eles não entendem a gravidade da situação, e que Flora é perigosa. “Aquilo é uma cobra, Dona Irene, é um monstro que agora está à solta. Eu sei que ela vai fazer alguma coisa, eu sei que vai. Ela esperou esses anos todos. Ela deve estar tramando alguma coisa.”, ressalta ela à Irene e aos outros que estão na mansão.



Figura 29 – Donatela argumentando sobre o quanto Flora é perigosa.
 Fonte: Filmes e Livros Etc. (*blog*), 2009; e elaboração do autor, 2010.

Flora, após sair da prisão, conhece Zé Bob, que com seu carro “esbarra” sem querer nela. Ele a ajuda a levantar-se, oferece uma carona e Flora aceita. No caminho, ele tenta obter algumas informações sobre ela, mas não consegue. Flora permanece a maior parte do tempo calada, misteriosa, não deixa ele se aproximar, não fala de sua vida. Zé insiste para que ela fale da vida dela, dizendo que daria uma bela página de jornal. Essa afirmação de Zé Bob baseia-se no jeito misterioso de Flora. Mas ela diz que é engano dele. Zé Bob diz: “Você não parece uma mulher comum não. Sabe o que eu acho? Que você está mentindo.” Nesta sequência é lançada a dúvida sobre a personagem Flora, visto que a proposta da telenovela é justamente fazer com que o telespectador escolha a sua favorita. Tal escolha ocorrerá por meio dos artifícios das personagens, da caracterização e do contexto em que cada uma vive.

A caracterização da personagem, afirma Pallottini (1989), é a máscara que esconde o ator. O público passa a vivenciar o drama das personagens através da camuflagem e dos disfarces necessários para a sua construção. Na telenovela em pauta, é na construção das personagens que o autor da história, juntamente com o diretor e as atrizes, caracterizaram sua maneira de ser, seu perfil e seus modos de agir. O telespectador não sabe ainda nestas primeiras cenas quem está falando a verdade, mas apresenta sua preferência ao visualizar tais características. Pallottini (1989) ainda reforça que é a caracterização que diferencia uma personagem da outra, que as identifica.

Após tanta insistência por parte de Zé Bob, Flora se irrita e desce do carro. Anoitece e Flora procura por Irene, que no primeiro momento se esquivava. Conta a ela a sua versão da história, diz que não matou Marcelo, que foi Donatela quem o matou e diz que no fundo Irene também desconfia de Donatela. Flora argumenta que ela e Marcelo se amavam,

que ele iria se separar de Donatela para casar com ela e criar a filha que tiveram juntos. Diz que Donatela no passado comprou aquela testemunha (a testemunha-chave), que Donatela é a assassina.

Flora diz que, no dia do crime, Marcelo havia ligado para ela dizendo que iria terminar o casamento com Donatela, e que esta deve ter ouvido e planejado tudo. “Eu fui vítima de um plano arquitetado e muito bem sucedido, Dona Irene... O Dodi era cúmplice dela. Ela e ele sempre foram amantes. Mesmo quando Donatela ainda era casada com o Marcelo. Eu sou inocente, Dona Irene, a senhora precisa acreditar em mim.” Irene diz que ela não tem provas. Flora retruca que não tem provas por enquanto, mas que vai recolher provas para mostrar ao mundo quem é “aquela víbora”. Acrescenta, em tom comovente, que Donatela lhe tirou tudo: tirou Marcelo, tirou a filha; e chorando diz que ficou presa dezoito anos por um crime que não cometeu e que permaneceu viva por este tempo para ver “a carinha da minha filha novamente”.

Nesta diferença com que se mostram ao público, Donatela e Flora expressam sentimentos que colocam em dúvida a integridade de cada uma. Stanislovski (2008) observa que a caracterização de uma personagem, sendo ela física, psicológica ou social, representa um conjunto de traços que expõe as essências do ser humano. Enquanto Donatela demonstra medo ao saber que Flora está solta; e Flora, ao contrário, quer o seu lugar de volta, quer fazer justiça por se dizer inocente; o telespectador pode ser influenciado pelas fragilidades daquela que chora. Essas fragilidades humanas representadas pela personagem Flora são facilmente aceitas pelo público, que toma partido, vivenciando o drama mostrado por ela. Pallottini (1989) argumenta que é o drama o ponto forte das telenovelas. Neste caso em particular, pode-se acrescentar a ideia da referida autora, de que o drama é o espetáculo da luta entre personagens de lados opostos, em situações perigosas, no qual a vontade e as ações de uma personagem embatem com a da outra, provocando uma colisão. Colisão esta que faz a ação, o drama, avançar, sendo que neste meio encontra-se o público que acompanha a narrativa, que demonstra acreditar em uma delas, mas que não tem a certeza, pois a história nada ainda confirmou.

Na cultura geral, aquele que tem medo do que uma pessoa possa falar, e arma situações para afastar este indivíduo dos seus familiares, pode ser julgado como alguém que esconde algo e que não quer revelar. A personagem Donatela transmite essa impressão, de que manipula algumas pessoas para sabotar Flora. Isto é perceptível quando Donatela contrata uma mulher para roubar o dinheiro de Flora e esta não tem como pagar a pensão em que estava. Consequentemente, Flora é expulsa pela dona da pousada. Donatela cria esta

situação na esperança de que Flora aceite a sua oferta de duzentos mil reais para ir embora da cidade e deixá-la livre de sua presença.

Uma das conversas que Donatela tem com Lara é justamente a confirmação do medo que ela tem da aproximação de Flora. “Não deixe a Flora chegar perto de você. Ela vai dizer mentiras sobre mim. Vai te envenenar.”

Conforme observa Hamburger (2005), a telenovela é um produto audiovisual que resulta em um processo de mediação entre os receptores e produtores, intensificando uma rede de significados, que nem sempre são intencionais.

Por isso, após a exposição destas primeiras falas em que as personagens vão desenhando seus perfis perante o público, serão analisados estes perfis em relação à classificação apresentada pelos teóricos aludidos no terceiro capítulo desta Dissertação, e posteriormente, referir-se-á aos autores mencionados no quarto capítulo, que discorrem sobre a semiótica da narrativa. Isto irá facilitar o entendimento do processo de significação sobre qual das duas está falando a verdade e se tornará a favorita do público. A análise será apresentada em blocos que facilitarão a visualização das estruturas de sentido, os dois primeiros referindo-se ao recorte inicial analisado, e os seguintes relacionando-se ao segundo recorte, sendo assim apresentados: Primeiro bloco: Classificação das personagens nos sete primeiros capítulos; Primeiro bloco: Aplicação da semiótica da narrativa nos sete primeiros capítulos; Segundo bloco: Classificação das personagens nos capítulos de 53 a 59 – A revelação; Segundo bloco: Aplicação da semiótica da narrativa nos capítulos de 53 a 59 – A revelação.

6.2 PRIMEIRO BLOCO: CLASSIFICAÇÃO DAS PERSONAGENS NOS SETE PRIMEIROS CAPÍTULOS.

Não se pode negar que, de acordo com Cândido (2007), as personagens de *A Favorita* são complexas e múltiplas. Apresentam uma complexidade por criar a ilusão de que possam conter uma infinidade de traços humanos, ou seja, representam os sentimentos e as ações dos seres reais diante dos fatos que são contados. É pela lente da câmera que a história é contada. As personagens vão delineando os movimentos necessários para o entendimento da narrativa. Cândido (2007) reforça que é através do movimento da câmera que a narrativa é construída. É por ela que o telespectador identifica as personagens, sendo elas consideradas

“seres facilmente delimitáveis” ou “seres complicados”. Ele, no entanto, enfatiza esta significação definindo-as como *personagens de costumes* e *personagens de natureza*.

Para Cândido (2007) as *personagens de costumes* são divertidas e facilmente identificadas pelo observador. Há nelas traços distintos, fortemente marcados que sempre são exibidos quando elas aparecem em cena. São atributos utilizados pela personagem que contribuem para a sua identificação. Nestes primeiros sete capítulos da história, a personagem Donatela pode ser considerada personagem de costumes, visto que ela apresenta peculiaridades próprias, como a maneira de andar, de mover os braços, de se vestir, de dar ordens, de falar e de olhar para a filha. Mostra uma postura autoritária, por meio de muita gesticulação. Sempre que ela aparece em cena, todas, ou quase todas estas características são apresentadas. É uma personagem caricata. As personagens caricatas, para Cândido (2007), são cômicas e pitorescas, e apresentam elementos acentuados.

Flora, desde os primeiros momentos, apresenta-se reservada e silenciosa, podendo ser classificada, de acordo com as definições de Cândido (2007), como uma *personagem de natureza*, pois suas características não são facilmente identificáveis. Nas cenas em que aparece, expõe traços superficiais. Ela chora ao sair da prisão, mas em todos os momentos não há elementos pitorescos que a definam facilmente. Permanece sempre com o mesmo tom de voz, o mesmo olhar de desconfiança. Até o envolvimento com Zé Bob, Flora não sorri. Demonstra insistência em dizer que é inocente para Irene, até que esta acredita. Após a cena em que Zé Bob a encontra em uma escadaria, desabrigada, e na chuva por ter sido expulsa da pensão por armação de Donatela, Flora começa se envolver com ele e exhibe os primeiros sorrisos. Um dos motivos para esta alegria, além do envolvimento com ele, é que Irene passa acreditar nela e começam juntas a planejar uma forma de Flora rever a filha, sem se identificar.



Figura 30 – Flora em momentos de súplica e sofrimento.

Fonte: Filmes e Livros Etc. (*blog*), 2009; e elaboração do autor, 2010.

O telespectador não consegue definir os traços peculiares de Flora, e observa as suas ações, sentimentos e sofrimentos pelas suas expressões e lágrimas, mas isto não é reconhecido com facilidade. Flora, em cada capítulo, apresenta novas atitudes e maneiras de agir. Cândido (2007) argumenta que o romancista, ao criar uma personagem de natureza, expõe uma existência profunda que não se copia e que não é explicada nas relações com as outras personagens.

No entanto, conforme os conceitos de Cândido (2007), tanto as personagens de natureza quanto as de costume expõem o seu jeito de ser na intimidade, e isso é visualizado nas duas personagens. Isto ocorre por ser a câmera uma espécie de narrador que projeta as ações de cada uma. O público sabe o que cada personagem faz na sua intimidade, e isso facilita a identificação de cada uma como personagem de costume ou de natureza. A câmera, confirma Pallottini (1989), detalha o seu aspecto físico, mostra a personagem na intimidade, a acompanha em suas ações e gestos. A imagem exibida na telenovela é que auxilia nesta classificação. Há momentos, por exemplo, em que se assiste uma Donatela totalmente caricata, com atitudes e gestos facilmente reconhecíveis. Este seu jeito de ser também é confirmado em situações íntimas: sozinha no seu quarto, ao telefone, recebendo café da manhã na cama; enfim, em várias situações que expressam a sua categorização.

Retomando a menção da seção 3.1.2 desta Dissertação, Foster, em sua obra *Aspectos do Romance* (1974), sugere a categorização das personagens em *planas* e *esféricas*. Ele subdivide as personagens planas em *tipos* e *caricaturas*. As planas são construídas em volta de uma única ideia ou qualidade e as esféricas são mais complexas.

A personagem Donatela, portanto, pode ser classificada como uma *personagem plana*, visto que para Foster (1974), estas são *caricatas* pelo jeito de ser, de falar e de se vestir; e se aproximam do público pelo *tipo* que elas são. Na telenovela em questão, o telespectador até estranha algumas atitudes de Donatela, mas a reconhece por ela apresentar elementos constantes e repetidos, que permitem a sua fácil identificação. Pode-se perceber aqui que as personagens planas às vezes podem ser *tipo* e *caricatura*, não sendo excludentes, uma vez que Donatela apresenta estas duas características complementares.

Acrescenta-se a contribuição de Gancho (1997) para as personagens planas. Ele repete a classificação das personagens em *tipo* e *caricatura* e reforça as características apresentadas por Foster.

As personagens *tipo* apresentam características variáveis e típicas que não dependem da ordem social ou valores morais e sociais. Já as classificadas como *caricaturas* são identificadas por suas particularidades fixas e até ridículas. Ambas as classificações

podem ser observadas na personagem Donatela por apresentar tanto as variações e invariações de seus jeitos e formas de agir. Às vezes ela é considerada “tipo”, em outras, “caricatura”. Assim, também em Gancho, Donatela é tipo e caricatura.

As personagens *esféricas* ou *redondas* de Foster (1974), tem uma construção complexa. Estas, de acordo com o autor, devem convencer o telespectador de maneira eficaz e apresentar o trágico, o complexo, em qualquer tempo e espaço, surtindo no público sentimentos diversos, exceto o de humor.

É o que faz a personagem Flora. Ela expõe o seu drama a todo o momento, jurando ser inocente, que foi vítima de um plano arquitetado com muita maldade. Transmite ao telespectador a ideia de inocência, mas seu jeito misterioso lhe acrescenta um sentido de imprevisibilidade, de que pode surpreender. Relaciona-se a isso o argumento de Ortiz (1991), para quem as contradições e os conflitos culturais inseridos na teledramaturgia proporcionam ao público a visualização das personagens como seres humanos, que mostram aproximação dos elementos da realidade. Exemplificando: na cena em que Flora procura pela segunda vez Irene e pede para ela ajudar a reencontrar a filha, Flora demonstra seriedade, não sorri, tem um olhar denso, expressando sofrimento. Diz que no fundo Irene acredita nela. Solicita encontrar Lara, argumentando ser a filha a única coisa que ela tem na vida. Na sequência, Irene fala: “Como você tem coragem de pedir um favor depois de tudo?”. Flora responde com um tom de voz mais elevado e enfático: “Eu não matei o seu filho, Dona Irene, você sabe disso.” Irene diz que Lara já tem mãe e pede para Flora desistir. Flora contrapõe em tom irônico: “Mãe? Aquilo é uma cobra.” Irene se mostra confusa. Flora insiste: “A Donatela roubou a minha filha, matou o homem que eu amava.” Irene se afasta e Flora diz: “É duro ouvir a verdade.” Acrescenta que Donatela não deixa vestígios de seus crimes, mas que Dodi sim: “Ele sempre põe os pés pelas mãos.” Pede para Irene investigar para ver se o que ela diz tem fundamento.

Neste contexto, presencia-se uma personagem esférica, por apresentar um número maior de atributos, não imitáveis, e que se apresenta com um elevado grau de complexidade em relação à sua caracterização. Caracterização esta que, para Gancho (1997), pode ocorrer pelas características físicas, psicológicas, sociais, ideológicas e morais. Flora, neste período, apresenta todas estas particularidades. Suas roupas são simples: jeans, camisetas e camisas simples. Não usa acessórios. Seu perfil psicológico apresenta-se sempre triste, tentando convencer a todos sobre a sua inocência. E só apresenta um sorriso quando se envolve com Zé Bob e quando se aproxima o dia de rever a sua filha. A sua função social é totalmente irreconhecível. Não tem trabalho por ter saído da prisão, não se relaciona com

ninguém, todos tem medo e tentam fugir dela, com exceção de Zé Bob. Um detalhe que ressalta o mistério em Flora é que ela não diz o seu nome verdadeiro a ele. Diz se chamar Sandra. Em relação às características ideológicas, Flora apresenta uma única ideia, a de provar sua inocência.

No entanto, os aspectos sociais expostos por Gancho (1997), observados nas duas personagens, relacionam-se ao julgamento que o telespectador elabora perante as personagens. É nesta categorização proposta por Gancho que o público tem a identificação de quem é honesto, desonesto, bom, mau e imoral. Flora, nestas primeiras sequências, apresenta-se como honesta, não rouba ninguém, diz ser a vítima da história. É, neste caso, a personagem “boa”, que quer restabelecer a sua moral. É importante observar, porém, que a personagem esférica não precisa representar, necessariamente, uma pessoa boa.

Donatela, contudo, mesmo não se enquadrando nesta classificação como uma personagem esférica, para o telespectador apresenta atributos considerados desonestos e imorais. Primeiramente, ela solicita a um detetive que siga os passos de Flora e a deixe informada sobre tudo o que ela faz; depois oferece dinheiro para que ela saia da cidade e nunca veja Lara; contrata uma mulher para roubar Flora, no sentido de forçá-la a aceitar sua proposta; combina com Seu Pedro o que ele deve dizer caso Flora apareça novamente; consegue uma bolsa de estudos para Lara nos Estados Unidos para afastá-la da mãe biológica; enfim, apresenta atitudes que, para Gancho (1997), podem influenciar no aspecto ético da personagem. Isto pode levar o espectador a considerá-la má. O que torna esta personagem importante de se investigar, mesmo sendo classificada como plana, é que, apesar de expor atributos facilmente reconhecíveis, ela também retrata atitudes imorais. Entretanto, também aqui se ressalta que nem todas as personagens planas representam pessoas más.

A caracterização da personagem plana mencionada por Gancho (1997) também é encontrada em Donatela. Suas características físicas são facilmente reconhecíveis, suas roupas são todas parecidas, bem como suas formas de falar e agir. Sua personalidade é de uma pessoa autoritária, explosiva, mas que demonstra sentir medo. Ela é uma mulher rica, tem um intenso relacionamento com parentes e amigos, e é notícia em colunas sociais. Fica obscura a sua ideologia de vida. Expressa medo diante de Flora. Isto leva a entender que uma mesma personagem pode ser plana, “pincelada” com alguns atributos esféricos, pelo menos com base nos dados apresentados por Gancho.

Gancho (1997) classifica ainda as personagens em protagonistas, antagonistas e secundárias. Para ele, as *protagonistas* são as personagens principais da trama, que podem ser o herói ou o anti-herói. Neste caso específico, tanto Donatela quanto Flora são

protagonistas, as duas desempenham os movimentos essenciais para a construção da história, o público não sabe quem é a heroína e quem é a vilã, apenas suspeita em função de suas atitudes. Observando os aspectos explanados até o momento, existe a leitura não comprovada, de que Donatela é o anti-herói, pois ela engana, arma situações para prejudicar Flora, demonstra medo de algo. Flora, no entanto, não faz nada, só tenta convencer por meio de palavras e argumentos que foi injustiçada. Gancho (1997) explica que o herói apresenta características superiores às personagens que fazem parte de seu grupo, e que o anti-herói é aquela personagem que demonstra características iguais ou inferiores em relação ao seu grupo, mas que mesmo assim pode ser herói, só que com particularidades inferiores. É mais frequente a presença do anti-herói, por contar suas desventuras ou defeitos. Donatela deixa mais evidente os seus defeitos e as suas raivas, Flora não. Ela expressa ressentimento ao falar de Donatela, mas não manifesta os seus defeitos. Um exemplo de anti-heroísmo de Donatela é a cena em que ela procura a mãe de Cassiano, namorado de Lara, e pede ajuda para que Lara e Cassiano terminem o namoro. O objetivo de Donatela é afastar a filha do namorado, por ele pertencer a uma classe social mais baixa, não condizente com a estrutura de vida dos Fontini, a família de Marcelo. Além disso, com o término deste relacionamento, Lara estaria sozinha e com isso aceitaria com mais facilidade a bolsa para estudar nos Estados Unidos. A mãe de Cassiano fica surpresa e não aceita a proposta. Fica evidente nesta sequência uma relação desonesta e imoral, típica de um anti-herói.

Em relação às *antagonistas*, Gancho (1997) as define como as que se opõem às protagonistas por atitudes e ações que venham a atrapalhar os objetivos daquelas. Em *A favorita*, na primeira semana de exibição, o público não sabe quem é a antagonista da história, isto por não se revelar de imediato quem realmente é a assassina de Marcelo Fontini. Ao aplicar os conceitos de antagonismo de Gancho nas personagens, há maior evidência de que Donatela possa ser a antagonista, por ela atrapalhar o objetivo de Flora e criar situações que prejudicam a ex-presidiária. Flora, nestes capítulos, não realiza ação alguma para depreciar os interesses de Donatela. Apenas reforça sempre para Irene ou ao seu próprio pai a sua inocência, enfatizando que Donatela mente. Mesmo o público não tendo a certeza de quem está falando a verdade, percebe nestes indícios o anti-heroísmo de Donatela.

As *personagens secundárias*, no entanto, estabelecem uma relação importante com as duas personagens. Tanto Flora quanto Donatela apresentam ao seu redor personagens-chave para o desencadeamento da narrativa, remetendo à visão de Gancho (1997), de que estas personagens secundárias movimentam a história e possuem o papel de adjuvantes tanto das protagonistas quanto das antagonistas. Donatela divide seu espaço com

Lara, Dodi, Irene, Gonçalo e Silveirinha. Mantém uma forte relação com Seu Pedro, pai biológico de Flora e de criação de Donatela. Eles mantêm uma relação de harmonia com ela, com exceção de Irene, que sempre apresentou desconfiança em relação à nora. Estas personagens desempenham um papel importante em *A Favorita*. Todas também fazem parte do núcleo vivido por Flora, mas na primeira semana as únicas personagens com que Flora mantém contato são Irene, Pedro, Donatela e Lara. Esta última sem saber quem realmente ela é. Isto porque, durante a semana, Flora convence Irene sobre a sua inocência, diz a ela que Dodi e Donatela armaram tudo isso e que querem roubar Gonçalo Fontini. Comovida, Irene apresenta Flora a Lara, chamando a primeira de Sandra, sua amiga. Flora tem então uma importante ajuda na história. Irene, que pode ser classificada como uma personagem secundária, transforma-se na principal aliada de Flora.

Outro aspecto que expõe o não-heroísmo de Donatela é o fato de Dodi, seu marido, ser uma personagem secundária que apresenta atitudes suspeitas desde o primeiro capítulo. Ele aparece com um carro novo que, segundo outras personagens, deve ter custado um valor muito alto para o seu padrão de vida. Outra atitude suspeita é pegar dinheiro de uma mala preta e esconder em um galpão antigo. Esse dinheiro sempre é passado para ele por personagens não identificadas, causando assim uma desconfiança por parte do telespectador.

Tudo isso se reforça com a fala de Flora a Irene, afirmando que Dodi e Donatela estiveram juntos no crime. O telespectador passa a olhar de forma desconfiada para a personagem. Ou seja, a personagem de Dodi, que é secundária, auxilia no entendimento de que Donatela pode não estar dizendo a verdade.

Todas estas características são acentuadas nas considerações de Pallottini (1998), quando esta observa que a personagem é dada pela sua apresentação física, pelo suporte do ator ou da atriz ao expor as características para embasar o entendimento da história. A caracterização do ator aparece aos olhos do público e é essencial na construção das protagonistas, antagonistas e personagens secundárias.

Pallottini (1998) classifica ainda as personagens em: *personagem sujeito*, *personagem objeto*, *personagem vontade e ação*, *personagem variação e coerência* e *personagem conflito interno*. Ao aplicar estes conceitos nas personagens de *A Favorita*, aqui investigadas, Donatela surge como *personagem sujeito*, pois este tipo de personagem age, faz e diz as coisas que devem ser feitas ou ditas. É livre nas suas palavras e escolhas. Donatela se apresenta assim, tomando atitudes por conta própria, agindo como se fosse dona da verdade, lutando pelos seus interesses.

Já a *personagem objeto* seria Flora. Para Pallottini (1998), as personagens objeto são vítimas das suas condições de vida, de sua miséria e inferioridade social. É nesta inferioridade que Flora é visualizada nestes sete primeiros capítulos. Ela age como vítima de tudo que aconteceu. Seu caminho é construído ao sair da prisão como resultado de seu comportamento, de se mostrar inocente. Ela não possui a mesma liberdade que Donatela tem ao dizer o que pensa a todos que encontra. Pallottini (1998), no entanto, declara que na teledramaturgia uma personagem sujeito pode ser considerada objeto ao mesmo tempo. Isto não é percebido nas primeiras sequências da referida telenovela. Fica evidente para o telespectador a liberdade de Donatela ao se expressar e agir, e a inferioridade social de Flora diante da circunstância em que se apresenta.

Em relação às personagens *vontade e ação*, pode-se dizer que tanto Donatela quanto Flora enquadram-se nesta categorização, visto que estas personagens apresentam metas e ações para conseguir um objetivo. Pallottini (1998) identifica tais personagens como aquelas que almejam por um ideal, podendo ser este uma vingança, um amor, uma vitória ou o poder. Nesta etapa da telenovela o que se presencia é Donatela repetindo o quanto Flora é perigosa e querendo vê-la longe de si e, principalmente, de Lara. Flora busca retomar o que lhe foi tirado, e luta para conseguir a confiança de Irene, até que consegue. Esta categoria “vontade e ação”, portanto, pode ser comum a mais de uma personagem.

Outro ponto discutido por Pallottini (1998) é em relação às *variações e coerências* das personagens. Para a autora, esta discussão traz a veracidade das personagens, se as alterações sofridas em suas vidas são condizentes ao que apresentam no presente ou apresentaram no passado. O comportamento de uma personagem não pode sofrer grandes diferenças por mera casualidade. Como esta seção da análise se refere aos primeiros capítulos da história, o telespectador ainda não percebeu grandes mudanças em relação às personagens estudadas. Há coerência nas suas atitudes e no seu comportamento, mas estes aspectos serão revistos na análise das suas posturas, a partir do capítulo 53, conforme justificado e explicado no capítulo referente aos aspectos metodológicos.

O mesmo pode-se dizer sobre o *conflito interno* de cada personagem. O público conhece até o momento o medo de uma e a luta da outra para provar a sua inocência. A história não mostra quem está falando a verdade, o público escolhe a sua favorita conforme atributos e elementos apresentados. Para Pallottini (1998), estes conflitos internos são apresentados com a intensificação de forças interiores e significativas que incluem o desejo de viver ou morrer, de construir ou destruir, de amar ou renunciar. Estas personagens precisam deixar claro para o telespectador os seus conflitos internos. Nestes capítulos, repete-

se, é visualizado o conflito de Donatela ao sentir *medo* do que Flora possa fazer contra ela, e o conflito de Flora ao justificar e dar a sua versão em relação ao assassinato.

As explicações deste primeiro momento, referentes à classificação das personagens investigadas, foram essenciais para dar o direcionamento sobre o processo de significação referente à qual das duas está dizendo a verdade. O próximo passo é analisar sob a visão da semiótica da narrativa as duas protagonistas nos sete primeiros capítulos e verificar nesta leitura pontos importantes e necessários para se concluir esta Dissertação. As duas personagens permanecem como protagonistas, uma vez que os dados desta seção ainda não apontaram um antagonismo exibido para o público.

6.3 PRIMEIRO BLOCO: APLICAÇÃO DA SEMIÓTICA DA NARRATIVA NOS SETE PRIMEIROS CAPÍTULOS

Nesta seção será apresentada a leitura semiótica referente à narrativa exposta nos primeiros sete capítulos e o processo de significação que estes remetem ao telespectador. Barthes (2008) lembra que toda narrativa é um processo de linguagem e que esta é produtora de significados. Nas primeiras cenas da telenovela em foco há um importante caminho na construção dos significados, pois no início o público não sabe quem está dizendo a verdade. Ele é guiado por indícios que também serão observados nesta leitura greimasiana sobre o percurso gerativo de sentido. Como destaca Fiorin (1999), a semiótica vem para analisar a veridicção destes efeitos de sentido, por isso a importância das contextualizações de Greimas, lembrando que este autor propõe três níveis para a análise e entendimento do percurso gerativo de sentido: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Todos possibilitam a compreensão dos fatores que constituem a narrativa e que movimentam a história.

Nesta primeira sequência de *A Favorita* observa-se no *nível fundamental* principal os eixos semânticos *verdade vs mentira*, já que desde o início o telespectador deve opinar e escolher, de acordo com a sua preferência, a personagem que está realmente dizendo a verdade. É a oposição de algo que fundamenta a história. Existe um elemento que está no meio destas duas oposições e que determina o desenvolvimento da narrativa, que, como explica Greimas (1976a), apresenta um ponto de vista em comum. A esse elemento dá-se o nome de eixo semântico. Neste caso, o que é comum aos dois termos verdade e mentira é a

palavra de uma contra a outra, a afirmação de ambas as personagens em relação à própria honestidade e integridade.

Outro eixo semântico que pode ser observado é *justiça vs injustiça*, já que Flora sempre diz ter sido vítima de um plano armado por Donatela, e que não matou Marcelo Fontini. Donatela, no entanto, afirma o contrário: alega que Flora é perigosa, mentirosa e é capaz de tudo para conseguir o que quer. Diante destes aspectos o telespectador é inserido para fazer a sua escolha. Conforme já comentado, estas preferências são desencadeadas por ações e situações vividas pelas personagens. Greimas (1976a) afirma que este eixo é denominador comum (neste caso, *justiça vs injustiça*), e que promove a articulação da significação. Neste caso sob análise, a movimentação da significação determina a escolha do público. Ele não sabe quem é a heroína da história ou a assassina, só deduz pelos fatos apresentados que são articulados por estes eixos semânticos, que proporcionarão as tensões da trama, sendo estas, por sua vez, essenciais para a continuidade da narrativa. Todorov (2008) acresce que as narrativas são constituídas pelas tensões de duas forças, o que pode ser entendido como os eixos que promovem a movimentação.

Estas tensões ou conflitos podem ser revistos na seção anterior, no qual as falas, tanto de Donatela quanto de Flora, mostram que cada uma se declara inocente, injustiçada pela armação da outra. Uma demonstra ser vítima querendo justiça, e a outra teme a aproximação da primeira.

Outro momento em que é registrada a atuação destes eixos perante o público é quando Donatela encontra Flora pela primeira vez após a saída da prisão. Nesta cena percebe-se a relação da verdade e mentira entre uma e outra. Donatela encontra Flora no final do primeiro capítulo e a cena continua no capítulo seguinte. Flora pergunta como Donatela a encontrou e diz que só pode ter sido o seu pai que informou onde estava. Donatela então diz: “Coitado do Seu Pedro, ele não merecia ter uma filha que desse tanto desgosto para ele.” Ela faz questão de dizer como Flora está “acabada” e oferece dinheiro para ela sair da cidade. Donatela ainda enfatiza que a ideia de ter enviado dinheiro para Flora quando esta saiu da prisão, acompanhado de um bilhete de Seu Pedro, foi ideia dela própria. Diz que o pai não gosta de Flora.

Donatela expressa arrogância e Flora vai em direção a ela dando tapas e socos, chamando-a de assassina, dizendo que vai matá-la. Os seguranças que estão com Donatela aparecem e intervêm. Donatela diz: “Vocês são testemunhas, gente, essa mulher acaba de me ameaçar de morte.” Flora responde que não adianta nada, que terá a sua vida de volta. Donatela então se aproxima e fala: “Fica longe da minha filha.” Flora, brava, grita: “Ela não

é sua filha. Eu tenho direito de ver a minha filha. Ela vai saber a verdade.” Indignada, Donatela responde: “Que verdade? A verdade ela já sabe, que a mãe dela é uma assassina. Ela não vai te ouvir, ninguém vai te ouvir. Dá o fora o quanto é tempo.” Flora, cheia de raiva, retruca: “O mundo gira, Donatela.” Nesse exemplo, fica claro o eixo *verdade vs mentira*, só não se sabe quem está com a verdade.

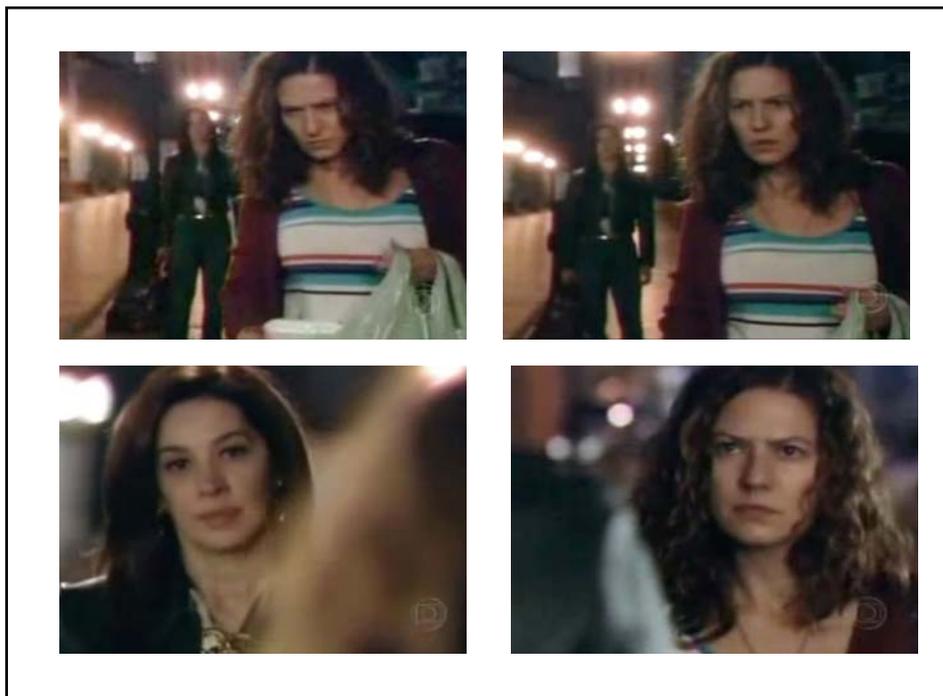


Figura 31 – O primeiro encontro de Flora e Donatela após Flora sair da prisão.
Fonte: Filmes e Livros Etc. (*blog*), 2009; e elaboração do autor, 2010.

Nestas sequências delineadas acima é possível observar que os eixos *mentira vs verdade*, *justiça vs injustiça* dão direcionamento ao processo de significação da narrativa, e que, conforme observa Greimas (1976a), a definição do que há em comum no eixo semântico é revelada estabelecendo-se uma analogia estrutural do tipo relacional. Em outras palavras, para todas as oposições identificadas nestes eixos há uma relação, denominada **r**, que se articula nestas oposições. Aplicando a fórmula proposta por Greimas, pode-se visualizar:

Verdade r (S) Mentira

S significa a relação (r) do conteúdo semântico desta oposição
Para S tem-se então uma relação de afirmação de integridade e honestidade

Justiça r (S) Injustiça

S significa a relação (r) do conteúdo semântico desta oposição
Para S tem-se então uma relação de afirmação e negação. Uma diz ter sido injustiçada (Flora)
e a outra afirma ter sido feita justiça (Donatela).

Quadro 10 – Eixos semânticos na relação de Flora e Donatela.
Fonte: Elaboração do autor, 2010.

A respeito dos eixos acima, há o acréscimo baseado em Greimas (1976a), destacando que nesta relação de oposição entre um eixo semântico há o agrupamento das semelhanças e diferenças entre A e B, neste caso, entre Donatela e Flora.

No *nível narrativo* verifica-se a aplicação e análise dos actantes da narrativa, o estado de ser e fazer dos sujeitos, e as suas relações com os objetos de valores, destinador e destinatário. Observa Fiorin (1999) que é neste nível, o narrativo, que se manifestam os agentes transformadores do sujeito na história, e isto é perceptível em *A Favorita*.

Nestes primeiros capítulos, Flora e Donatela são os principais actantes. Não os únicos, mas são eles que estruturam a narrativa. Greimas e Courtés (1979) explicam que os actantes são aqueles que realizam ou sofrem o ato, podendo ser seres, coisas e até mesmo figurantes, mas que participam do processo narrativo. Por isso, as outras personagens envolvidas são também actantes que irão contribuir para o processo de significação e construção da história. Isto fica claro nos primeiros capítulos, quando o telespectador não sabe ao certo quem está dizendo a verdade. Escolhe a sua favorita por indícios que são articulados pelas duas personagens centrais e também pelas que as rodeiam.

Rector (1978) afirma que os actantes exercem algumas funções que estruturam a construção da narrativa, substituindo assim, na visão de Greimas, o termo personagem. O actante é mais amplo, pode exercer várias funções. Para ela, estes papéis actanciais são constituídos em *Sujeito*, *Objeto*, *Destinador*, *Destinatário*, *Adjuvante* e *Oponente*, todos interligados e complementando a sequência da narração.

Conforme já declarado por Greimas, o sujeito e o objeto na narrativa encontram-se no eixo do desejo. Todo sujeito na história buscará um objeto. É como destaca Everaert-Desmedt (1984): é na busca do sujeito pelo objeto que se dará a situação inicial e final da história.

Nestes primeiros sete capítulos, os sujeitos principais são as personagens Donatela e Flora. O objeto de desejo de Donatela é se livrar de Flora, mantê-la afastada da família. Este anseio é apresentado nas cenas em que ela diz ter medo de Flora, fica irritada com a possível presença dela e nas ações que faz para afastá-la de todos. Donatela age com o intuito de distanciar Flora e forjar situações para que ela precise de ajuda financeira e, assim, acabe ficando longe da família Fontini.

Flora expressa, logo em um momento inicial, o seu objeto de desejo: provar a sua inocência e desmascarar Donatela. Outro objeto de desejo de Flora aparece a partir do quarto capítulo: a aproximação com Lara. Para isso, procura Irene e diz que não foi ela quem matou Marcelo, e sim Donatela. Quando ganha a confiança de Irene, diz querer ver Lara. Ela consegue ver Lara quando esta faz aniversário e Donatela faz uma grande festa para a filha. Flora fica olhando Lara de longe e se emociona com tudo o que vê. Declara para Irene que Donatela lhe tirou tudo, que ela não pôde ver a filha crescer, que não acompanhou os seus passos.



Figura 32 – Flora acompanhando o aniversário de Lara.
Fonte: Filmes e Livros Etc. (*blog*), 2009; e elaboração do autor, 2010.

Nesta relação, de acordo com Greimas (1976a), há um investimento semântico denominado desejo de algo entre o sujeito e o objeto. Este desejo é estruturado pela relação em comum entre as duas personagens. Existe da parte de cada uma delas uma postura de afirmação, de provar a justiça, de integridade a ser provada.

O telespectador, ao identificar o desejo de ambas, passa a dar mais valor ao de Flora, pois o objeto da personagem se aproxima mais da moralidade e dos sentimentos de

fácil aceitação do público. O que Flora almeja é provar que ela não é assassina, e recuperar o que perdeu, principalmente o amor de Lara. Donatela, ao contrário, para conseguir o seu objeto, demonstra a todos o medo que tem de Flora e oferece dinheiro para ela ir embora, entre outras ações que são consideradas imorais e incorretas pelo telespectador.

Percebe-se assim que as personagens sujeito aqui analisadas encontram-se uma, de posse de seu objeto, e a outra, afastada dele. Donatela mantém a posse de seu objeto, pois todos estão afastados de Flora. Ela só não consegue fazer com que Flora saia da cidade, mas a mantém afastada dos Fontini. Flora, no entanto, mostra-se longe de seu objeto. Ela não consegue provar a sua inocência e nas primeiras cenas nenhuma outra personagem acredita nela. Flora está em disjunção com o seu objeto e isto geralmente acontece no início das histórias. Donatela apresenta-se em conjunção com ele. Tal situação se altera um pouco até a chegada do sétimo capítulo, conforme será verificado abaixo. A posição das duas personagens pode ser confirmada nas palavras de Everaert-Desmedt (1984), afirmando que o sujeito, quando está de posse do seu objeto, está em uma relação de conjunção; ao contrário, quando o sujeito não possui o objeto, encontra-se em um estado de disjunção.

Dentro da semiótica da narrativa, é nesta relação de *conjunção* e *disjunção* do sujeito em relação ao objeto em que são denominados os Enunciados Narrativos, estes pontuando os estados do sujeito em relação ao objeto, o que é essencial para o processo de significação. A autora mencionada acima destaca que estes Enunciados Narrativos são divididos em *enunciados de estado* e *enunciados de fazer*. No início da telenovela *A Favorita*, do primeiro ao quarto capítulo, as personagens Flora e Donatela são visualizadas nos *enunciados de estado*, que demonstram o estado em que os sujeitos se encontram. Neste caso, uma em conjunção e a outra em disjunção.

Isto se altera quando Flora conquista a confiança de Irene e esta a leva para conversar com a filha. Então Flora passa a apresentar-se, ao menos parcialmente, em um estado conjunto. Ela consegue algo em relação ao objeto, mas não por completo. Desde o primeiro momento em que Irene é procurada por Flora, mostra-se confusa diante de toda a sua argumentação. Fica em dúvida se é ou não Donatela a verdadeira assassina. Para buscar este objeto (provar sua inocência e encontrar sua filha), Flora procura Irene mais de uma vez até que esta passa a acreditar nela. Esta confiança é enfatizada, conforme afirmação anterior, a partir da cena em que Flora afirma que Donatela não deixa vestígios dos seus crimes; mas que Dodi, o marido, sim. Isto leva Irene a vigiar os passos de Dodi e a acreditar nas palavras de Flora.

Mesmo após esta sequência, Donatela pensa que Flora não está próxima da família, não fica sabendo que Irene apresentou Lara à mãe biológica, e nem que esta conquistou a confiança de Irene. O telespectador sabe que Donatela não está mais em conjunção com o seu objeto. Ela não tem mais o afastamento de Flora. O enunciado de estado de Donatela, neste caso, encontra-se em disjunção, também em parte, porque Flora só mantém o relacionamento com Irene.

A alteração no enunciado de estado, de disjunto para conjunto e vice-versa, ocorre porque o sujeito faz algo para que seu estado se reverta. É neste sentido que surge o *enunciado de fazer*. Nele é observado o que o sujeito faz para conseguir o objeto. Everaert-Desmedt (1984) realça que esta passagem para o estado de fazer é provocada por uma transformação de estado. É o sujeito de fazer o responsável pela transformação de um estado para o outro.

Todas as ações de Donatela não a impediram de transformar o seu estado de conjunto para disjunto. Flora, entretanto, após a insistência em reafirmar para Irene os seus atos, consegue parte de seu objeto. Ela passa de um estado para o outro devido ao seu fazer. O fazer de Donatela pretende permanecer em um estado conjunto, porém, acontece a disjunção porque seu fazer é considerado moralmente incorreto.

Everaert-Desmedt (1984) observa que, geralmente, nas narrativas há a figura do anti-sujeito. Para a autora, essa relação nasce quando um sujeito precisa se opor ao outro para conseguir o que deseja. Isto é bem visível em *A Favorita*. Donatela precisa se opor à Flora para conseguir o seu objeto. O mesmo acontece com Flora: ela precisa estar em uma situação de oponência para a conquista de seu objeto. Para o telespectador, tanto as duas podem ser sujeitos quanto anti-sujeitos, isto ainda em relação aos primeiros capítulos.

Retoma-se a organização dos agentes transformadores dos sujeitos nos Programas Narrativos defendidos por Everaert-Desmedt (1984), os quais compreendem quatro fases: a manipulação, a competência, a performance e a sanção. Estas etapas correspondem às ações do sujeito em buscar o seu objeto, e às consequências por ele sofridas.

A *manipulação*, segundo Fiorin (1999), leva um sujeito a manifestar um querer e/ou um dever, lembrando que o querer, o dever, o poder e o saber são os objetos modais identificados por Greimas. Ainda para Fiorin, os sujeitos, antes de obter o seus objetos de valor, expõem a sua vontade de querer, dever, poder ou saber. Em *A Favorita*, por exemplo, ambas as personagens, antes de conseguirem o seu objeto de valor, demonstram *querer* este objeto. Deixam isto claro para o telespectador. Depois, o *dever* também é “visível” na busca

do objeto de valor. Donatela, por exemplo, diz que todos devem ficar longe de Flora por ela ser uma mulher perigosa e estar armando alguma coisa contra eles. Flora, no entanto, demonstra que deve provar a sua inocência e conquistar o amor de Lara.

Nesta manipulação, há um importante processo na significação transmitido ao público. Na observação de Fiorin (1999), o sujeito pode manipular por provocação, por um pedido, por uma ordem e até por uma súplica. Em relação às duas personagens, aparecem o querer e o dever de Flora na manipulação para conseguir o seu objeto de valor. Para ilustrar a manipulação, usa-se como exemplo uma das cenas em que Flora procura Irene e conta a versão dela. Relata que conheceu Donatela quando ainda eram pequenas e ficaram amigas. Os pais de Donatela morreram em um acidente e Pedro, o pai de Flora, criou aquela como filha. As duas sempre gostaram de cantar e começaram a fazer isso algum tempo depois de se conhecerem, apresentando-se em festas e outras ocasiões. Em um destes shows conheceram Marcelo. Flora lembra que Donatela roubou-o no primeiro encontro. Afirma que Marcelo não tirava os olhos dela, mas que Donatela foi muito esperta naquela noite e se insinuou para ele, porque era ambiciosa e seu sonho era casar-se com um homem rico.

Após esta exposição de Flora, Irene mostra-se confusa, alega estar cheia de dúvidas. Flora alerta que se ela tem dúvida é porque descobriu algo sobre Dodi, e porque acredita no que Flora vem afirmando. Flora então pede para ver a filha que faz aniversário neste dia: implora, chora, diz que tem esse direito.

No primeiro momento Irene nega, afirmando que a assassina de seu filho não vai pisar na sua casa novamente. Flora retruca que foi Donatela quem o matou, e que deve ser difícil para Irene conviver todos estes anos com a assassina de seu filho, sem saber a verdade. Depois disso, Irene leva Flora para a festa de Lara, que a observa de longe.

No diálogo acima, fica evidente a manipulação de Flora para conquistar o seu objeto. Ela demonstra o querer e o dever. Através da súplica, da insistência e da sua versão sobre os fatos, convence Irene e consegue o que quer.

A manipulação de Donatela vem por meio de ordens e exigências. Ordena que todos fiquem longe de Flora. A sua justificativa é de que aquela é capaz de fazer muito mal e que irá destruir a sua vida. Para o telespectador, fica mais convincente a manipulação de Flora, por apresentar argumentos e fatos mais consistentes.

É pela *competência* e pela *performance* que é demonstrado o *saber* e o *poder* do sujeito em relação ao objeto. Na manipulação, ele expõe o querer e o dever, enquanto que nesta fase o sujeito usa da competência para realizar a ação transformadora de estado, que é visualizada na performance. Isto é, o sujeito, para desenvolver qualquer ação, para apresentar

sua performance, necessitará de alguma competência. Greimas (1979) explica que, no plano narrativo, o poder-fazer e/ou o saber-fazer implica em um desempenho por parte daquele que realiza a ação.

Flora apresenta sua performance para o telespectador por meio das falas com Irene pelo fato de procurar pelo pai, demonstrar carinho por ele. Everaert-Desmedt (1984) atesta que a performance acontece no fazer, no desempenho. A competência é observada pela capacidade do sujeito em desenvolver a ação. Pode-se dizer que Flora foi competente na sua performance porque utilizou-se de vários recursos para conquistar o objeto. Assegurou para Irene que Dodi e Donatela estariam juntos, e que Lara teria sido “a galinha dos ovos de ouro, o passaporte para a mansão dos Fontini”. Ela sempre alegou ser inocente, chorou, mostrou-se uma pessoa simples, humilde, sempre falando em tons suaves, não exaltando em nenhum momento a voz enquanto conversava com Irene e com o seu pai.

A performance de Donatela aconteceu pelas falas, ao solicitar que todos ficassem longe de Flora; e pelas ações que realizou, como a contratação do detetive, o roubo do dinheiro de Flora, e a insistência para que Lara saísse do Brasil. Pode-se então perceber que ela não demonstrou a competência necessária para conseguir o que queria.

O público da telenovela não esteve “ausente” neste período: percebeu que Flora apresentou maior competência que Donatela, que ela conseguiu o que queria, que passou de um estado de disjunção para conjunção. E também que Donatela, perdeu, passando de um estado conjunto para o disjunto. Isto remete ao processo pelo qual o telespectador transitou para escolher a sua favorita, para eleger quem estava falando a verdade. Talvez Flora, nessa fase, tenha sido mais apontada como a que “portava” a verdade, porque demonstrou desempenho e competência para o que queria, ao contrário de Donatela. Greimas (1979) confirma que o sujeito pode ser competente e desempenhante ao mesmo tempo, mas que pode desempenhar alguma função e não ter competência para isto.

Em relação à *sanção*, a recompensa ou o castigo para ambas as personagens diante de suas ações não são apresentadas nesta seção, pois a telenovela está apenas no início. Conforme declaração de Fiorin (1999), é na sanção que as mentiras são descobertas e os segredos são revelados. Como não há nada ainda descoberto nestes primeiros capítulos, não há definição dos destinos de cada personagem.

Tendo em vista estas relações até aqui pontuadas a respeito do sujeito e do objeto, a partir deste momento será aplicado nesta análise o segundo eixo dos papéis actanciais da comunicação, proposto por Greimas, revelando na narrativa a articulação do destinador e do destinatário.

O sujeito passa a ser um *destinador* quando solicita ao *destinatário* uma função ou tarefa em relação ao seu objeto de valor. Referindo-se ao o objeto de valor das duas personagens, são percebidos como destinatários de Donatela o detetive que ela contrata para seguir Flora, os homens que pagam uma mulher para roubar Flora e também Seu Pedro, o pai biológico de Flora.



Figura 33 – Donatela visitando Seu Pedro.

Fonte: Filmes e Livros Etc. (*blog*), 2009; e elaboração do autor, 2010.

Na cena visualizada acima, Donatela procura Seu Pedro para saber como ele está. O mesmo aparenta estar triste, preocupado com Flora. Donatela então declara que o melhor seria Flora sair da cidade, ficar longe deles. Ele concorda, por conhecer a filha e saber do que ela é capaz. Donatela lhe presenteia com um aparelho de TV. Ele agradece, diz que Donatela já fez muito por ele, e com carinho, diz ser ela a filha do coração. Os dois se abraçam e ela alerta: “Agora a gente só tem que ensaiar para quando ela vier procurar o senhor, o que o senhor irá dizer.” Pedro, nesta sequência, serve como um destinatário para Donatela, uma vez que esta solicita a sua ajuda para manter Flora afastada.

Flora tem como destinatária Irene, que a ajuda no encontro com Lara, sendo a filha um dos seus objetos de valor. Courtés (1979) reforça a importância do destinador e do destinatário por estes apresentarem uma relação essencial com o objeto.

A mesma importância é atribuída aos *adjuvantes* e *oponentes*, que formam o terceiro eixo exposto por Greimas, o do poder. Rector (1978) define que o adjuvante é o actante que auxilia o sujeito a conseguir o seu objeto, e que o oponente faz o contrário, articula ações para prejudicar a busca de um sujeito.

Na primeira semana da história, Donatela é a oponente de Flora e tem como adjuvante Seu Pedro. Donatela, sendo oponente, pratica algumas ações em oposição à Flora, causando dificuldades para esta conquistar o seu objeto.

Flora, por sua vez, tem como adjuvante Irene, que a auxilia na conquista do objeto, sendo também Irene a actante oponente de Donatela, visto que é ela quem aproxima Flora de Lara. Greimas e Courtés (1979) explicam que o adjuvante é aquele que auxilia de maneira positiva e que é representado por um ator diferente do sujeito do fazer. Já o oponente auxilia de forma negativa. E isso é observado na descrição acima: Irene não é o sujeito, mas realiza ações para que o sujeito Flora adquira o desejado. Isto faz com que, conseqüentemente, Donatela não permaneça de forma conjunta com o seu objeto, exibindo nela outro aspecto negativo. Ela é quem atrapalha o anseio da outra.

Ao finalizar as explicações referentes ao nível narrativo, percebe-se que ele contribui no percurso gerativo de sentido por pontuar a aplicação dos papéis actanciais sujeito, objeto, destinador, destinatário, adjuvante e oponente, revelando o processo de significação que corresponde à Flora e à Donatela.

O *nível discursivo*, contudo, vem complementar este percurso expondo o *tempo*, o *espaço* e as *figuras*. Greimas (1977) explica que, nas narrativas, são apresentadas as características do imaginário humano por meio das configurações discursivas.

Em relação à personagem Flora, apresentam-se as *figuras* que contribuem para o sentido da personagem na história e que direcionam o olhar do telespectador para a escolha da sua favorita. Esta personagem, desde que sai da prisão, quase não sorri, demonstra tristeza, se emociona e chora várias vezes. Utiliza roupas simples, não cuida do cabelo, e não usa maquiagem. Duarte (2009) afirma que são as figuras, que podem ser encontradas em palavras e em outros elementos, que proporcionam o sentido da história. São as figuras, corrobora Courtés (1979), que se agrupam para dar o direcionamento de sentido no discurso narrativo e que irão reforçar o eixo semântico e narrativo, contribuindo para os efeitos interpretativos.

Conforme já apontados, os pólos semânticos que são apresentados na primeira semana de exibição da referida telenovela correspondem à *justiça vs injustiça* e *verdade vs mentira*. As figuras discursivas contribuirão, então, para apresentar o sentido da personagem que expressa ser a vítima ou a culpada. Flora, por expor as figuras acima citadas, fica próxima de ser a injustiçada, e também de ser aquela que está falando a verdade.

Donatela, entretanto, mostra outras figuras: por vestir roupas caras, usar maquiagem e joias, falar firme, desfrutar do conforto de sua casa, receber café na cama, demonstrar cuidado com a pele (no primeiro capítulo ela lava o rosto em uma bacia com gelo para hidratá-lo), apresentar sempre o cabelo arrumado e escovado, não demonstrar sofrimento, esbravejar de vez em quando, e ser autoritária com os empregados, oferece a

interpretação de que tem uma vida estável e confortável, diferente da outra, o que pode direcionar a leitura do telespectador de ser ela a culpada.

Estas figuras, na teledramaturgia, são expostas pela câmera. É através dela que público tem acesso a estes elementos. Outro aspecto também importante é o efeito sonoro. Quando Flora aparece, a melodia é de suspense, mais dramática; e para Donatela há vários sons, dependendo da situação em que se encontra, mas nunca no estilo dramático.

Em relação ao *tempo*, nota-se a cronologia dos fatos. A telenovela vai se construindo em um dia após o outro. Há o recurso do *flashback* (ação passada em relação à narração), quando Flora conta a sua versão para Irene, e também quando Donatela organiza o aniversário da filha, mostrando em um vídeo as fases pelas quais a personagem passou, como os primeiros passos, a primeira comunhão e alguns momentos em família. Por meio de cenas como estas, o telespectador pode ter a noção do tempo que passou para Flora e Donatela. Esta última viu a filha crescer, andar, falar e desfrutou com ela momentos importantes. A passagem do tempo fica evidente e isto atribui sentido à história.

Mais um aspecto importante no processo de interpretação do público corresponde ao *espaço*, definido como o local onde a narrativa acontece e onde são inseridas as personagens. Dependendo do espaço onde ocorre a história faz-se uma interpretação. Quando Flora é expulsa da pensão, por não poder pagar a diária, é noite e está chovendo forte na cidade. Ela anda pelas ruas, na chuva, sem ter aonde ir, até sentar em uma praça e ser encontrada por Zé Bob. É ele quem a abriga em sua casa e acaba se envolvendo com ela, “roubando” da personagem o primeiro sorriso. Nesta situação, estes foram os espaços de Flora.

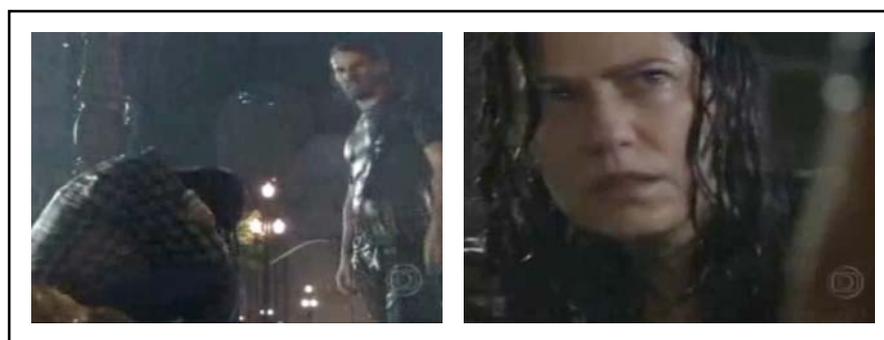


Figura 34 – Zé Bob encontra Flora desabrigada e na chuva.

Fonte: Filmes e Livros Etc. (*blog*), 2009; e elaboração do autor, 2010.

Os encontros de Irene com Flora também acontecem em lugares significativos. O primeiro deles é em uma sala de aula de piano que Irene prazerosamente oferece às crianças carentes. O segundo acontece em uma igreja, pois Flora diz saber que toda semana, neste

mesmo horário, Irene faz suas orações. E o terceiro ocorre em um bar, a pedido de Flora. Só a partir do terceiro encontro é que Irene passa a confiar nela.

O primeiro encontro de Flora com Donatela também acontece à noite, em um viaduto no centro da cidade, apresentando uma carga dramática maior, e assim, contribuindo para o suspense. Percebe-se, dessa forma, o espaço como fator fundamental para acrescentar sentido à narrativa.

Os níveis narrativo e discursivo contribuem para o olhar significativo do telespectador. As personagens carregam consigo as figuras e os elementos discursivos essenciais para uma identificação. Certifica Greimas (1977), que estes dois níveis são autônomos e relacionados, e juntos apontam o caminho do sujeito na narração. De um lado, há a distribuição dos papéis actanciais no nível narrativo, do outro, o reforço dado pela configuração discursiva. Ambos são articulados, juntamente com o nível fundamental, para a construção do percurso gerativo de sentido.

Tornou-se possível observar, nesta seção, as leituras atribuídas à Flora e Donatela nos primeiros capítulos de *A Favorita*, verificando os elementos e os papéis actanciais propostos a cada uma pelo autor da história. Agrupando todos os itens observados até o momento, evidencia-se, em um olhar direcionado para o percurso gerativo de sentido, que Flora pode estar falando a verdade, ter sido vítima de uma armação e ter sido presa por um crime que não cometeu.

Na próxima seção, será aplicada a teoria da personagem e da semiótica da narrativa nos capítulos de 53 a 59, correspondentes às cenas que foram ao ar momentos antes da revelação de quem realmente estava falando a verdade. Posteriormente, verificar-se-á as mudanças de perfil e papéis actanciais das personagens Flora e Donatela.

6.4 SEGUNDO BLOCO: CLASSIFICAÇÃO DAS PERSONAGENS NOS CAPÍTULOS DE 53 A 59 – A REVELAÇÃO

Neste segundo bloco, a análise inicia no Capítulo 53 de *A Favorita*, visto que três capítulos adiante ocorrerá a revelação ao telespectador sobre quem realmente estava falando a verdade. Esta revelação acontece no capítulo 56 e aí a história toma outro rumo. O próprio autor da telenovela, João Emanuel Carneiro, afirmou que a partir desta sequência, o

telespectador estaria assistindo outra história, um “segundo ato”, no qual as pessoas estariam assistindo uma história mais tradicional, com vilã e mocinha definidas. (CARNEIRO apud AUTORES, v. 2, 2008, p. 13). E foi exatamente isso que aconteceu: as personagens Flora e Donatela mudaram os seus perfis e formas de agir devido à constatação da verdadeira assassina. O telespectador passou então a não ter mais a sua favorita, mas sim a certeza de quem era a protagonista e a antagonista.

Quando, no dia primeiro de agosto de dois mil e oito, se inicia o capítulo 53, aparece uma Donatela não mais autoritária, com os cabelos descuidados e rosto sem maquiagem. Ela apresenta um olhar de sofrimento. Isto porque esse capítulo dá continuidade à cena em que o Dr. Salvatore (médico que foi a última pessoa a falar com Marcelo antes de ele morrer), interpretado por Walmor Chagas, muda o seu depoimento na delegacia, e acusa Donatela de ter assassinado Marcelo. Donatela então perde a confiança de Lara e Gonçalo. Torna-se notícia em jornais, e muitos passam a duvidar se realmente ela é inocente.

Donatela apresenta então outras características. Não possui mais o tom autoritário dos primeiros capítulos, mas demonstra medo do que pode vir acontecer, já que Flora vem ganhando confiança das outras pessoas. Até o capítulo 56 o telespectador não sabe ainda quem está falando a verdade. A escolha pela favorita acontece por estes indícios anteriores deixados pelas personagens.

Pode-se dizer que Donatela vem perdendo as características que a definiam como uma *personagem de costume*. Seu jeito de falar, um traço característico dos primeiros capítulos, começa a mudar. Apenas em uma ou outra cena é que ela expõe a antiga maneira de conversar com as outras personagens. Sua mudança é melhor percebida quando ela está com Dodi, que nestes capítulos é um dos poucos que aparece a seu lado. Donatela escuta os conselhos de Dodi, que nesta sequência não é mais seu marido; e não mostra ter a certeza do que fazer por conta própria. Há cenas em que ela aparece acuada, sem determinação. Um exemplo disso é quando ela acorda e logo encontra Dodi. Ela conversa com ele sem a gesticulação de antes, demonstra ouvi-lo, parece ter paciência. É por isso que se pode dizer que ela apresenta, nesta fase, poucas características que a definem como personagem de costume. Não há nela o que Cândido (2007) chama de traços distintos, marcados. Ela aparece em cena, mas nem sempre estes traços a acompanham, como os registrados na primeira semana.

Quando é revelado que Flora é a assassina, no capítulo 56, fica evidente a ausência destas características de Donatela para o público. Ela se mostra debilitada, triste, desesperada; perde seu jeito de falar, de gesticular e de agir.

Flora, no entanto, ainda antes da revelação, começa a apontar, conforme se observa na obra de Cândido (2007), peculiaridades próprias, que facilitam a sua identificação sempre que aparece em cena. É o que o autor chama de “característica invariável”. Ela está sempre com o mesmo olhar sereno, o tom suave da voz, expõe suas falas e ações com muita humildade. Pode ser identificada facilmente por estas ações. Aproxima-se mais do telespectador, por ser, como diz Cândido, “invariável”. Surge outra *personagem de costumes*. Exemplificando: há uma cena em que seu pai, Pedro, após ser agredido na rua, é levado para um hospital público, e Irene, juntamente com Lara, é avisada sobre o acontecimento. As duas vão até o hospital e ficam espantadas com o estado dos pacientes daquele local, mas são informadas que Pedro foi transferido para uma clínica particular.

Lara, Irene e Gonçalo vão até clínica para a qual Pedro foi transferido. Eles comentam que é uma boa clínica e que Pedro está medicado. Gonçalo questiona: “Quem deve estar pagando por tudo isso?”. Flora chega e diz ser ela quem está pagando. Todos ficam surpresos. Ela olha para a filha e abraça Irene, que a chama de querida. Gonçalo a cumprimenta sem dizer nada, só estende a mão. Ela, em tom suave, pergunta para Lara como ela está, e demonstra cuidados e carinhos para com o pai. Lara pergunta como Flora soube do acontecido, e esta diz que foi um vizinho quem a avisou. Relata que na última vez que foi à casa de seu pai, percebeu que ele estava muito debilitado, e então pediu para um vizinho avisar se acontecesse alguma coisa com ele. Flora diz que o transferiu para a clínica por ficar preocupada em deixá-lo naquele hospital “jogado”. Irene diz: “Você salvou a vida dele. Nós vimos as condições daquele hospital.”

Flora relata a seguir que foram os agiotas que haviam agredido seu pai, por causa de dívidas. Fala para todos que, se depender dela, ele não irá ficar mais sozinho. Neste momento ela quase chora, aparenta estar emocionada. Diz que enquanto ele não estiver completamente restabelecido ela não sairá de perto dele.

Chega a enfermeira e Flora se oferece para medicar Pedro. Gonçalo fala à Flora que lamenta se errou contra ela e diz que, se ele errou, irá pagar muito caro. Ela responde que ele não precisa se preocupar com isso: “O que aconteceu é passado”. Ao término da conversa, Flora faz um pequeno carinho em Lara. Esta a olha chorando, a beija e a abraça. Flora se emociona. Quando todos saem, Flora passa o lenço no rosto de Pedro, olhando-o seriamente.



Figura 35 – Flora, Lara, Gonçalo e Irene na clínica.
 Fonte: Filmes e Livros Etc. (*blog*), 2009; e elaboração do autor, 2010.

É com estas atitudes que Flora pode ser classificada como uma personagem de costumes. Diferente da primeira semana, ela realiza ações sempre semelhantes, favorecendo a sua identificação. O telespectador só a acompanha deste jeito até o momento da revelação. De acordo com Cândido (2007), as personagens de costumes também apresentam elementos trágicos acentuados. Após o capítulo 56, em que Flora revela ser a assassina, ela passa a atuar de duas formas. Continua sendo a injustiçada diante das personagens da trama com as quais mantém contato, sempre se mostrando caridosa, humilde e sensível. No entanto, para o telespectador, quando está só ou na presença de Dodi e Silveirinha, Flora expõe outro perfil. É arrogante, manipuladora, insensível, vingativa, e debocha das outras personagens.

Quanto à classificação das personagens em *esféricas* (redondas) e *planas*, proposta por Foster (1974), pode-se analisar que Flora, nos capítulos que antecedem a revelação, aparece como uma personagem *plana*, já que é facilmente reconhecida pelo telespectador com as características que lhe são atribuídas. Ainda na visão de Foster (1974), a personagem plana é reconhecida pelo olho emocional de quem está assistindo. O autor relaciona isso às personagens literárias, mas o mesmo pode ser aplicado também às

vivenciadas na teledramaturgia. Antes de o público saber a verdade, Flora é sempre identificada pelo olhar comovente dos que a visualizam na tela da TV. Algumas pessoas podem sentir pena e se comovem com o drama vivenciado por ela, outras podem ter uma visão de desconfiança diante de tanta bondade, mas não tem a certeza até a cena da revelação ir ao ar.

No entanto, em alguns momentos, percebe-se Flora como uma *personagem redonda*, demonstrando suas angústias e fragilidades, itens essenciais para estas, na classificação de Foster (1974). A cena descrita a seguir demonstra estes sentimentos e a inserção de Flora nesta classificação, a mesma apresentada na fase inicial da telenovela. O importante a ser observado é que, desde o capítulo 53 até o momento da revelação, Flora, em contato com Irene, Lara e Gonçalo é classificada como uma personagem plana. Entretanto, na cena com o pai exposta abaixo, há em Flora particularidades que fazem parte de uma personagem redonda.

Quando Flora vai visitar o pai, Seu Pedro, ele leva um susto. Logo altera a voz e ordena para ela ir embora. No entanto, ela não obedece, insiste e entra. Flora se dirige ao pai dizendo: “Me deixa entrar pai, eu quero falar com o senhor.” Seu Pedro, nesta cena, apresenta-se frágil, tossindo muito, aparentando estar muito doente. Ele pergunta o que ela foi fazer ali. Flora responde: “Eu vim ver como o senhor tá.”

Ela entra, lança um olhar panorâmico pela casa inteira, e expressa pena. Seu Pedro, em um tom bravo, diz: “Sem teatro Flora, aqui não tem plateia.” Flora contrapõe: “Teatro? Teatro foi o que você fez ao ir na casa do Seu Gonçalo me acusar de um crime que eu não cometi.” Seu Pedro responde: “A mim você não engana, Flora.” Flora insiste na proximidade e argumenta: “As testemunhas estão me inocentando, pai.” Ele não acredita nessa afirmação, e em tom de ofensa, bravo, grita: “A que preço? Porque é claro que você deve estar comprando estes novos depoimentos de alguma maneira. O que você fez para incriminarem a Donatela deste jeito, criatura?”

Na sequência Flora demonstra não entender esta reação e pergunta: “Qual o seu problema comigo, pai? Desde menina você nunca me deu um carinho. Nunca me elogiou, nunca me disse uma palavra de incentivo. Eu só ouvi do senhor cobrança, xingamento, ofensa. Por que essa rejeição? Eu sou sua única filha!”. E seu Pedro responde: “Infelizmente eu deveria ter tido outros filhos, pois a única que eu tive é um fruto podre.” Flora então mostra indignação e fala: “Meu Deus, o que eu fiz para o senhor me tratar assim? Você está doente, você precisa se tratar. Olha para a sua casa, não tem nada! É esse maldito jogo! Você precisa se tratar. Precisa se alimentar... Eu trouxe frutas, iogurte, queijo.” Pedro não a deixa

concluir e, demonstrando raiva, diz para ela ir embora. Flora aparenta preocupação com ele, e assustada com a reação do pai, afirma: “Eu tenho certeza que a Donatela, a sua filhinha do coração, não está nem ligando para o senhor.” O pai se altera ainda mais por Flora falar em Donatela: “Não toque no nome da Donatela, você não chega nem aos pés dela.”

Ao ouvir essas palavras, Flora aparenta ficar triste e percebe o estado de saúde do pai. Pedro começa a tossir muito e ela o leva para sentar-se à mesa. Pergunta se ele está tomando os remédios. Oferece ajuda para comprar os medicamentos. Pedro a olha e questiona: “Resolveu virar santa agora?”. Flora responde: “Eu não sou santa, mas também não sou a pessoa má que você diz que eu sou.” Ele contrapõe: “Você é muito pior, Flora, muito pior.” E então ele a humilha dizendo que não precisa dela para nada. Mesmo assim Flora olha para ele e diz: “Fica com Deus, pai.” E sai. Após ela sair ele começa a se alimentar com as frutas que ela deixou.

Nesta cena, o telespectador é inserido numa relação em que o pai ignora a filha. Filha esta que demonstra preocupação e bons sentimentos em relação a ele. Para que o público pense assim, há o amparo da emoção nestas personagens, assegura Foster (1974). Fica mais fácil o público acreditar na inocência dela por estas ações. Foster (1974) acrescenta que as personagens redondas representam o trágico, o complexo, em qualquer espaço e tempo, inspirando no público sentimentos diversos.

Donatela, no entanto, nos capítulos antes de o público saber que ela é realmente inocente, apresenta-se como uma personagem redonda, já que ela surpreende o telespectador com as suas ações. Começa a expor algumas atitudes que não são mais reconhecidas facilmente pelo público. Em alguns momentos, ela movimentava a cena com atitudes inesperadas, o que convence quem está assistindo sobre a sua culpa.

Gancho (1997), acrescenta a respeito das personagens esféricas que estas são complexas quanto às características físicas, psicológicas, sociais, ideológicas e morais. Donatela, até o momento da revelação, mostra-se sem muita maquiagem, com roupas mais simples, não usa joias e acessórios, diferentemente da primeira semana. Flora continua utilizando o mesmo estilo de roupa, também não há joias e acessórios. Quanto aos aspectos psicológicos, Donatela aparenta um estado mais depressivo, preocupado, não tem a mesma postura autoritária. O público que assiste a telenovela percebe essa diferença, já que nesta fase da história várias evidências apontam Donatela como a verdadeira assassina. Ela demonstra preocupação, luta para achar Dr. Salvatore, a fim de provar que ele mentiu neste novo depoimento. Flora continua expressando humildade, simplicidade e preocupação com o pai e com a filha. É uma pessoa doce e meiga. Donatela não trava contato com a família

Fontini, somente com Dodi, o que leva o público a pensar que o envolvimento dos dois no crime é verdadeiro, mesmo estando ela em várias cenas questionando a ele se pode mesmo confiar nele. Para ilustrar os aspectos de abandono e descrédito em que Donatela vive, descreve-se a cena em que ela encomenda para Marcelo uma missa pelo aniversário de sua morte. Ela fica animada por trinta e duas pessoas confirmarem presença, mas quando chega à igreja não há ninguém. Isso reflete o abandono que a personagem sente. Ela fica decepcionada. Flora, no entanto, conquista mais espaço no âmbito social. Mora em um *flat* confortável e, além do contato com Irene, mantém cada vez maior proximidade com Lara e Gonçalo. Pode-se perceber, neste momento da narrativa, principalmente diante das mudanças de Donatela, que as *duas personagens estão esféricas*, de acordo com a classificação de Foster e Gancho.

Em relação aos aspectos morais, antes da revelação, Donatela continua apresentando atitudes suspeitas: manda alguns homens invadirem a casa de Dr. Salvatore para conseguir alguma pista, ou até mesmo para achá-lo para perguntar o porquê da modificação do seu depoimento. Flora ainda demonstra ser uma pessoa honesta e bondosa. O telespectador sabe que foram Flora e Dodi que conseguiram fotos que comprometem a reputação de Dr. Salvatore, talvez para fazer chantagem com ele. No entanto, continua crendo nas evidências da inocência de Flora. Talvez pelas características psíquicas, morais e físicas de Donatela.

Flora apresenta uma atitude diferente do início da narrativa quando chega na igreja, ao fim da missa que Donatela preparou para Marcelo. Donatela está agradecendo o padre quando surge Flora entrando pela igreja. Donatela, expressando muita raiva, vai em direção a ela e pergunta: “O que você veio fazer aqui?” Flora responde com ironia, estampando um pequeno sorriso nos lábios: “Eu vim prestigiar a sua missa. Pelo visto você está precisando de amigos.” Aproveitando a situação, ela continua: “Por que não contrata alguns? Você tem tanto dinheiro, Donatela.” Com raiva, Donatela responde: “Você não respeita nada, nem a casa de Deus.” Ainda com o mesmo deboche, Flora diz: “Desculpe, eu não sabia o quanto você é católica.” Donatela ordena que ela saia da igreja. Flora enfrenta: “Por quê? O que você vai fazer? Vai me matar, aqui na casa de Deus?”. Flora fala esta frase com ironia.

Ela sugere que Donatela vá embora da cidade, assim como a outra havia lhe sugerido nos primeiros capítulos: “Por que você não foge? É, Donatela, ainda dá tempo! Pois é, agora quem diz isso para você sou eu. Se manda Donatela, foge, se fosse eu, eu não perdia tempo.” Donatela chora e se mostra revoltada com a situação. Ela diz: “Eu tenho como

provar que você coagiu as testemunhas. Isso dá cadeia, sabia? E é para lá que você irá voltar. Sua desgraçada! É pra lá que eu vou mandar você de volta. [...] É lá o seu lugar, é lá que você irá apodrecer.” Flora mexe a cabeça, sorri, demonstra não acreditar, não dá importância, debocha por Donatela não ter nenhum amigo na igreja. “Cadê os seus amigos, Donatela? Não sobrou nenhum para contar a história, né? Sabe por quê? Ninguém gosta de você, ninguém acredita em você. Fim da linha pra você, Donatela!”.

Donatela ameaça bater em Flora com um vaso da igreja e é interrompida pelo padre. Ela xinga Flora e chora. Dodi chega e chama a atenção dela. Flora passa por Dodi sem dizer nada a ele. Depois diz: “Sabe o que eu acho mais bonito? É que vocês dois vão terminar juntos no fundo do poço.” É a primeira vez que o telespectador vê Flora agir assim. Apesar de apresentar toda esta ironia e deboche, as evidências ainda levam o público a acreditar em Flora. Isto porque Donatela está sem amigos, ninguém mais acredita nela, está no fundo do poço, conforme a afirmação de Flora. O público também a visualiza assim. Mas o destaque, nesta cena, foi a mudança de Flora.



Figura 36 – O encontro de Flora e Donatela na missa por Marcelo Fontini.
Fonte: Filmes e Livros Etc. (blog), 2009; e elaboração do autor, 2010.

A classificação proposta por Gancho (1997) em *protagonista*, *antagonista* e *herói* e *anti-herói* até estas cenas são as mesmas da primeira semana. São duas as protagonistas da história, lembrando que Pallottini (1998) assegura que são as protagonistas que sustentam as expectativas no desenvolvimento e no desenrolar da trama. Ambas as personagens é que dão movimento à história. Tudo gira em torno delas, mesmo estando o público ainda em dúvida sobre em qual delas apostar. Por enquanto, é Donatela quem apresenta mais características de anti-herói.

São as personagens secundárias, porém, que estabelecem esta identificação de heroísmo e não heroísmo em relação às duas protagonistas. Gancho (1997) certifica que as personagens secundárias também movimentam a trama. Este movimento fica evidente em *A Favorita*, justamente por elas mostrarem ao público alguns atributos que facilitarão a escolha

da heroína. Irene, por exemplo, em várias cenas, se refere à Flora como a injustiçada, como aquela que foi vítima de um plano terrível construído por Dodi e Donatela. Lara, na cena em que conversa à vontade com Flora na clínica em que Pedro está internado, fala de suas preferências por comida com a mãe biológica e descobre afinidades entre as duas, quando são surpreendidas pela chegada de Donatela. Nesta sequência, Lara é uma importante personagem secundária para dar “pistas” ao público. Como Lara havia presenciado todo o carinho de Flora com o Pai no dia anterior, fica convencida de que a mãe biológica não é o monstro que Donatela dizia ser, não dá atenção à mãe de criação e a agride com palavras. As duas choram, Lara diz Donatela ser a assassina, e a acusa de ter arruinado a vida da sua família e a sua própria vida, chamando-a de monstro, psicopata e assassina. Esta cena revela como uma personagem secundária, no caso, Lara, pode contribuir para dar credibilidade ao heroísmo ou anti-heroísmo das protagonistas.



Figura 37 – Donatela é rejeitada por Lara.

Fonte: Filmes e Livros Etc. (*blog*), 2009; e elaboração do autor, 2010.

As falas do parágrafo acima e as seguintes acontecem um capítulo antes da revelação. Após a acusação de Lara, Donatela chega em casa atordoada, quebra os objetos que vê pela frente. A empregada tenta acalmá-la, mas não consegue. Donatela é agressiva com ela e arremessa vasos na sua direção. Ordena que ela vá embora, a expulsa de sua casa.

Em seguida, Donatela pega a sua arma e sai à procura de Flora. É na continuidade desta sequência que ocorre a revelação para o telespectador.

As características das duas personagens se alteram no capítulo 56, quando Flora diz ser a assassina. Esta passa a ser vista pelo telespectador, quando não está com a família Fontini, como uma pessoa cruel, má, interesseira e vingativa. Donatela, ao contrário, exhibe fragilidade, injustiça e o mesmo medo que a atormentava desde o início da história, pois estava novamente sendo atingida por Flora.

A cena da revelação é constituída da seguinte forma:

Donatela, com a arma na mão, dirige o carro em alta velocidade, fazendo ultrapassagens perigosas, e, sabendo que Flora vai ao cinema, chega antes e espera por ela. Então desce do carro com a arma e segue Flora, que expressa tranquilidade, enquanto a irmã adotiva expõe uma expressão séria, cheia de ira. Ao entrarem no cinema, Donatela não altera o olhar, observa Flora de longe. O áudio é de suspense e as cenas se passam em um ambiente escuro.

No meio do filme Flora vai ao banheiro. Donatela a segue e diz: “Olá, Flora!”.



Figura 38 – Donatela ameaça Flora no banheiro do cinema.
Fonte: Filmes e Livros Etc. (*blog*), 2009; e elaboração do autor, 2010.

Donatela, com raiva, fala: “Que pena que você não estará viva para ver o final deste filme.” Em seguida, aponta o revólver para Flora e a câmera alterna a visão do telespectador na arma e nos olhares das duas, isto se repetindo várias vezes.

Flora então lembra Donatela que se a matar neste local será presa, pois todos saberão que foi ela quem atirou. Donatela se aproxima de Flora com a arma apontada para ela e diz para saírem juntas.

Na cena seguinte, Donatela, sempre com a arma apontada para Flora, que está dirigindo o carro, canta a música *Beijinho Doce*, sucesso da dupla *Faísca e Espoleta*, formada pelas duas na infância. Donatela ordena que Flora também cante, mas depois zomba

por ela cantar mal. Pergunta, ironicamente, por que ela não havia aproveitado o tempo na prisão para estudar canto. Fala que sua voz é uma taquara rachada, um peixe boi, que ela não canta nada e, imitando-a, debocha da sua forma de cantar. Lembra que Flora sempre fazia a segunda voz, e que invejava o seu talento, querendo ser como ela.

Donatela continua: “Você nunca conseguiu se destacar, nem na carreira e nem na vida, sempre viveu na minha sombra. Os meninos só queriam me namorar.” Enquanto Donatela mantinha firmeza nas suas falas, demonstrando ódio e humilhando Flora, esta permanecia em silêncio.



Figura 39 – Donatela no carro com Flora.

Fonte: Filmes e Livros Etc. (*blog*), 2009; e elaboração do autor, 2010.

Após algum tempo, Donatela exige que Flora pare o carro em um local escuro e deserto. As duas descem e a arma permanece apontada para Flora. Neste momento, Donatela aparenta medo, treme as mãos e os olhos ficam repletos de lágrimas. Ao contrário de Flora que manifesta segurança, não aparentando medo.

Flora se dirige à Donatela: “Então é aqui que você quer me matar? Então mata. Atira! O que você está esperando? Atira!”. Donatela responde: “Desgraçada, maldita. Maldito o dia em que te conheci.” Flora começa a provocar, chega perto, coloca a arma em seu peito e diz que Donatela não tem coragem. Donatela chora e Flora não. Não expressa medo. Flora então questiona: “Você não tem coragem, sabe por quê? Por que você não é uma assassina como eu.”



Figura 40 – Cena em que Flora revela ser a assassina.
 Fonte: Filmes e Livros Etc. (*blog*), 2009; e elaboração do autor, 2010.

Até o momento da revelação, os indícios continuavam apontando que Donatela era a assassina. Significados estes obtidos pela fúria da personagem, por humilhar e fazer zombaria da ex-presidiária.

A continuidade da cena ocorre com Donatela de joelhos, em prantos na frente de Flora, largando a arma. Aqui o público não a vê mais como anti-heroína. Neste momento, ela expõe suas fraquezas, cede espaço para as suas fragilidades, não provocando o mal, apresentando características típicas do herói, neste caso, da heroína.

Flora, dominando a situação, declara várias coisas para ela: “Uma coisa tenho que admitir, Donatela, o Marcelo te amava de verdade. Ele não ia se separar de você para ficar comigo.” Nesta fala pode-se perceber claramente quem estava dizendo a verdade desde o início. Flora segura o rosto de Donatela para olhar em direção a ela e, chorando, esbraveja: “Você era a mulher da vida dele”.

Com isso, observa-se que o motivo que desencadeou o crime foi a intolerância de Flora em perder para Donatela o amor de Marcelo. Cabe aqui o argumento de Mazziotti (2010), de que alguns *plots* desencadeiam as narrativas e movimentam as ações dramáticas. Entre alguns destes, para a autora, há os construídos pelo triângulo amoroso e os pela vingança. A vingança de Flora criou o eixo observado na seção anterior, o de *verdade vs mentira* e o de *justiça vs injustiça*. Mesmo ciente do seu crime, ela insistia que era inocente, que falava a verdade. A formação dos eixos acima é confirmada nesta sequência com a sua confissão.

Flora e Donatela então relembram como aconteceu o assassinato: Marcelo, no jardim de sua casa, diz para Donatela que irá lhe contar o que realmente está acontecendo. Ele reafirma ser ela o amor da vida dele. No entanto, Donatela estava magoada com ele por algum motivo. Este motivo o telespectador só fica sabendo no meio da história.

Marcelo, então, dirige-se à sua casa e a câmera mostra que Flora o aguarda com uma arma escondida nas costas. Ao vê-la, Marcelo a manda embora, mas ela insiste em ficar, chamando-o de amor. Ele, alterado, grita que o único amor da vida dele é Donatela: “Você sabe muito bem que a mulher que eu amo é a Donatela!”. Flora chora, mostra-se inconformada e pede uma chance a ele, mas isto lhe é negado. Marcelo fala que já havia caído no jogo dela uma vez e que agora chega: “Eu nunca mais vou deixar um lixo feito você, Flora, chegar perto da minha casa, da minha família, nunca!”. Reforça que irá contar para todo mundo o lixo que ela é. Flora, chorando, diz que tudo o que fez foi por amá-lo. Ele grita com ela, diz que vá embora e que nunca mais irá vê-la. Flora então diz: “Não vai mesmo! Nem eu e nem ela.” E atira em Marcelo.



Figura 41 – Flora atira em Marcelo Fontini.

Fonte: Filmes e Livros Etc. (*blog*), 2009; e elaboração do autor, 2010.

Cilene, a manicure de Donatela, vê Flora atirando em Marcelo. Donatela chega e, desesperada, pede para Marcelo falar com ela. Flora diz: “O que você está fazendo aqui? Você não tinha saído? Você está sempre no lugar errado, na hora errada.” Desesperada, Donatela pede para Flora atirar nela, diz que o problema é com ela e não com Marcelo.

Flora brinca com a arma, a balança e dispara mais um tiro em Marcelo. Desta vez, com Donatela ao lado.



Figura 42 – Flora atira em Marcelo Fontini na presença de Donatela.
 Fonte: Filmes e Livros Etc. (*blog*), 2009; e elaboração do autor, 2010.

Após este disparo, Donatela grita, vai em direção à Flora e as duas iniciam uma briga. A arma cai. Flora tenta pegar a arma, mas Cilene lhe atinge com um vaso na cabeça, o que faz Flora desmaiar.

Ao terminar a lembrança deste dia, Flora solta o rosto de Donatela e fala: “Aí Donatela, hein? E pensar que você voltou para aquela casa porque lembrou que tinha um encontro com a manicure.” E continua: “As unhas da princesa me custaram dezoito anos da minha vida. Mas tudo bem, eu tive paciência. Eu sabia que era uma questão de tempo. Até você se esborrachar... Bem que eu tentei acabar com a sua vida uma vez, mas eu não consegui. Mas agora eu vou conseguir. Eu vou acabar com você.”

Donatela pede para Flora matá-la e ela responde que não quer que ela morra: “Eu não vou perder por nada neste mundo o espetáculo da sua derrota.” As duas brigam, Flora atinge Donatela com um soco, e esta cai desacordada.

O público então percebe que Donatela, mesmo apresentando os seus defeitos, as suas angústias, os seus medos, realizando ações consideradas moralmente incorretas, típicas de um anti-herói, era quem estava com a verdade. A partir desta fase ficam evidentes para o telespectador as faces das duas personagens: a heroína vivida por Donatela, e a antagonista Flora, querendo tudo o que era da protagonista.

Donatela deixa então de ser considerada uma *personagem sujeito* para se tornar uma *personagem objeto*. A transformação inversa ocorre com Flora. Esta nova posição de

cada uma encontra respaldo na classificação de Pallottini (1998), para quem as personagens sujeito agem e dizem coisas livremente, são donas de sua própria vida. Já as personagens objeto são vítimas do destino, dos fatores externos. Neste caso em particular, Donatela foi vítima do destino e das armações de Flora, e acaba vivenciando a inferioridade social, o abandono que Flora sofria no início da história. Flora, por sua vez, dá uma reviravolta e mostra saber tomar as decisões; em outras palavras, “trama” conscientemente para destruir Donatela.

Tais mudanças apresentam também as *variações e coerências* atribuídas por Pallottini (1998) às personagens. Há uma alteração na vida destas personagens, mas que é exposta de forma coerente. O telespectador tem a percepção de que tudo foi armado por Flora há algum tempo e que os seus adjuvantes, Silveirinha e Dodi, sempre estiveram com ela, mesmo fingindo serem amigos de Donatela.

Flora consegue, por exemplo, incriminar Donatela de uma vez, ao usar a arma dela para matar Dr. Salvatore. Nesta cena, Dodi convida Donatela para ir com ele até um galpão abandonado, dizendo que lá o Dr. Salvatore irá conversar com ela sobre a mudança no depoimento. Chegando ao local, Donatela expressa medo e Dodi diz para ela ficar calma. Nesta cena o público já sabe que Flora é a assassina. Dr. Salvatore chega e pede desculpas a ela por ter mudado o depoimento. Garante que no outro dia irá refazer o depoimento e que ela será inocentada. A lente da câmera, neste momento, tem um importante papel de narrador. É ela quem “fala” para o telespectador o que irá acontecer.



Figura 43 – Flora atira em Dr. Salvatore para incriminar Donatela.
Fonte: Filmes e Livros Etc. (blog), 2009; e elaboração do autor, 2010.

Na figura acima se pode observar alguns aspectos da cena. O público visualiza, ao fundo, Flora chegando com a arma de Donatela. A câmera dá um *close* no revólver e Flora diz: “Não Donatela, a história não acaba aqui.” Donatela, surpresa, pergunta o que Flora está fazendo ali. Olha para Dodi e constata que ele combinara tudo com Flora. Flora confirma, dizendo que ela e Dodi são velhos companheiros. Flora atira em Salvatore. Ele morre e Donatela cai em prantos.

Após atirar, Flora fala à Donatela: “Destá vez, Donatela você está no lugar certo, e na hora certa! Sua vida acabou!”. Esta fala de Flora faz referência ao dia em que ela armou para atirar em Marcelo e colocar a culpa em Donatela. Mas aquela armação não havia dado certo, porque Donatela acabara voltando para casa e encontrando Flora atirando em Marcelo.

Donatela questiona o que eles vão fazer, se irão matar todo mundo, inclusive ela. Flora diz que não, que ela terá uma vida longa e muito triste. Pergunta se Donatela não está lembrada da arma que Dodi havia lhe dado com as impressões digitais desta. Donatela se assusta e desmaia. Flora coloca a arma na mão dela e sai com Dodi.

Após esses acontecimentos, fica evidente a coerência da história. Desde o momento da revelação até a armação de Flora contra Donatela tem-se toda a explicação do andamento da narrativa. Há, neste sentido, o que Pallottini (1998) denomina *veracidade da personagem*. É apresentado também o *conflito interno* da personagem Flora. Na primeira semana da telenovela não era possível “descobrir” com exatidão que conflito era este que a movia. Com a revelação, é exposto o seu sentido de vingança e ciúme. Ela não havia se conformado em Marcelo querer largá-la e viver unicamente com Donatela, por ser esta a mulher que ele amava.

Em função disso, Flora demonstra sua vontade e ação. Ela passa a ser entendida de acordo com o que Pallottini (1998) descreve como as personagens *vontade e ação*. Donatela também apresentou as ações em relação à sua vontade e permaneceu assim até o momento em que foi incriminada pelo crime que não cometeu. O que ela buscou depois da revelação foi provar a verdade, mostrar sua inocência. Coisa que Flora também tentou fazer crer no início da história. Estas vontades e ações, segundo Pallottini (1998), é que dão sustentabilidade à narrativa, principalmente em uma telenovela das 21 horas que fica em média oito meses no ar.

Na seção a seguir será também aplicada a análise da semiótica na narrativa nestas cenas e verificado o processo de significação para o telespectador antes e depois da revelação.

6.5 SEGUNDO BLOCO: APLICAÇÃO DA SEMIÓTICA DA NARRATIVA NOS CAPÍTULOS DE 53 A 59 – A REVELAÇÃO

Após já ter sido pontuado na seção 6.3 desta análise, continua nesta seção o estudo sobre a relação de oposição entre os eixos *verdade vs mentira* e *justiça vs injustiça* do nível fundamental. Para o telespectador, estas contrariedades são percebidas até o capítulo 56, quando é revelado quem realmente estava dizendo a verdade. A partir deste capítulo, os eixos semânticos continuam sendo estes, só que inversos. A luta para provar a verdade permanece. O público inicialmente entendia que Flora era a injustiçada, mas após a revelação, vê Donatela como a vítima. Flora antes manifestava dizer a verdade, e agora é Donatela quem faz isso.

Do capítulo 53 ao 56, nas cenas que antecedem a revelação, Flora continua lutando pela justiça e afirmando ser inocente, que fala a verdade. Donatela contrapõe, diz que tudo o que estava acontecendo era armação de Flora, e que ela própria falava a verdade e estava sendo injustiçada. Os eixos permanecem, mas com enfoques um pouco diferenciados, já que o objeto de valor de cada uma delas sofre alteração.

Passando para o nível narrativo, analisa-se primeiramente a relação do *sujeito* com o seu *objeto*. Os papéis actanciais vividos pelas personagens sofrem algumas alterações devido ao objeto de valor. Ambas continuam sendo os sujeitos da narrativa, mas a sua relação com o objeto de valor é alterado. Como já analisado no item 6.3, o objeto de valor de Flora era provar a sua inocência, desmascarar Donatela e rever Lara. No primeiro momento, Flora havia conquistado a confiança de Irene e conhecido Lara, mesmo não identificando que era sua mãe. Quando alcançou estes objetivos, passou de estado disjunto para estado conjunto.

Donatela tinha como objeto de desejo manter Flora afastada de todos, principalmente de Lara. Com as ações de Flora, na primeira semana de *A Favorita*, Donatela passa então de um estado conjunto, pois havia o afastamento da rival perante a família, para um estado disjunto.

Desde o capítulo 53 a situação se altera: é Donatela quem luta para conseguir provar a sua inocência, visto que passa a ser acusada pelo crime em função da mudança do testemunho de Dr. Salvatore. O seu objeto de valor neste momento é provar que tudo é

armação de Flora e que ela não matou ninguém. Apresenta-se então em *disjunção* com o seu objeto de valor.

Flora, contudo, está mais próxima do seu objeto de valor apresentado na primeira semana da história. Ela conquistou Irene, primeiramente, e com os depoimentos incriminando Donatela, conquista também Lara e Gonçalo. Essa confiança é fortalecida quando Flora assassina Dr. Salvatore e consegue fazer de Donatela a principal suspeita do assassinato. Flora então se encontra em *conjunção* com o seu objeto de valor.

Houve, nesta sequência, um agente transformador de um estado para o outro. De acordo com Greimas (1976b), a transformação só ocorre pelo predicado do fazer. Isso é perceptível nas ações de Flora, que continua tentando provar a sua inocência. Já Donatela não consegue alterar o seu estado de ser, uma vez que todos estão contra ela e as principais provas também. Quando ela vai ao encontro de Salvatore, manifesta esperança de mudar esta situação, mas o caso só piora por causa da armadilha de Flora.

Até o momento da revelação, para o público, tanto Flora quanto Donatela podem ser consideradas *anti-sujeito*, já que uma se opõe à outra. Donatela, por exemplo, procura Gonçalo e mostra as fotos que comprometem Salvatore e que provocaram a mudança do depoimento. Alega ser este o plano de Flora, o uso de chantagem. Ela diz que foi assim que Flora conseguiu fazer com Salvatore mudasse o seu depoimento e passasse a acusar Donatela. “É com chantagem que ela conseguiu.” Gonçalo pergunta como ela conseguiu as fotos e Donatela responde que “não importa”. Ele insiste que é importante, mas ela, brava, argumenta: “Eu acho que não. Se a Flora está jogando sujo e está conseguindo tudo o que quer, tá provado que não tem justiça neste mundo. Então quem jogar mais sujo, ganha a partida.” Ela se irrita com Gonçalo ao afirmar que ele não fez nada para protegê-la. Queixa-se que ele a deixou “sozinha nesta correnteza”. Gonçalo então fica quieto, pensativo, sem reação. Ela ironiza: “Ah, depois me ensina como o senhor consegue dormir à noite, se é que consegue.”

Flora continua se opondo à Donatela nas conversas com Irene, mesmo demonstrando não saber das fotos que comprometem Salvatore. Quando Irene fala que Donatela mostrou as fotos para Gonçalo, Flora diz desconhecer isso e demonstra surpresa. Flora diz: “Do que essa mulher não é capaz, né?”. Irene concorda e reforça que isso deve ser mais um plano de Donatela.

O público continua no meio destas acusações, procurando identificar através dos significados quem é que está falando a verdade. Também observa que nesta relação ambas as personagens usufruem da *manipulação* para conseguir o desejado. Como já visto por Fiorin

(1999), o sujeito utiliza-se do recurso da súplica, da provocação, do pedido, entre outros recursos, para se aproximar do seu objetivo. Nas cenas acima descritas é perceptível a manipulação das duas personagens. Elas demonstram o querer e o dever de suas ações para conseguir o objeto de valor.

No “interior” dessas manipulações, aparecem a *performance* e a *competência* de cada uma. No início do capítulo 53, Donatela, por influência de Dodi, decide voltar a São Paulo para resolver a situação criada por Salvatore. Ela encontra-se em um hotel fazenda no qual foi passar uns dias para pensar e “fugir” um pouco do escândalo. A sua performance pode ser observada quando procura Gonçalo com as fotos, na esperança de conseguir algumas pessoas que acreditam nela e que irão à missa que ela organiza para Marcelo; no encontro com Lara na clínica em que Pedro está internado; e quando aponta a sua arma para Flora na intenção de matá-la. Em todas as ocasiões não é exposta a competência de Donatela. Ela não consegue atingir os seus objetivos com estas ações. O telespectador acompanha isso e continua a sua percepção de que ela não consegue atingir o que quer, pois não apresenta competência suficiente para isso. De acordo com Fiorin (1999), a personagem precisa apresentar qualidades suficientes para realizar a performance e mostrar competência. O público tem a impressão de que a verdade está prestes a ser revelada. Em outras palavras, já que Donatela não conquista o seu objeto de valor, o expectador vai acreditando cada vez mais que ela é culpada.

Flora, no entanto, apresenta competência e aproxima-se cada vez mais do seu objeto de valor. Assiste Donatela sendo desmascarada, sendo acusada pelo crime que ela nega ter cometido, e se vê mais próxima dos Fontini. Pode-se aqui retornar às cenas em que Pedro está hospitalizado. Flora demonstra cuidado com ele, dá carinho, atenção e remédios. Diz ficar o tempo todo com ele, esperando a sua recuperação.

O telespectador acredita nas ações de Flora, pois ela demonstra competência em confirmar este sentido aos que acompanham a história. Um exemplo que pode ser relacionado à performance e competência de Flora é quando Pedro, na clínica, liga para Donatela avisando que está internado, e que Flora havia armado esta situação. Ele encontra-se bastante debilitado, fraco e não consegue falar direito. Ao desligar o telefone, Flora chega no quarto e pergunta: “Para quem você ligou, pai?”. Ele, bravo, questiona: “O que você está fazendo aqui?”. Flora então pergunta se ele havia telefonado para Donatela. Demonstra indignação e reafirma que foi ela quem o trouxe para esta clínica e que, se o deixasse no hospital público, ele iria morrer por não ser atendido a tempo. Pedro, no entanto, ironiza: “A quem você quer enganar, Flora?”.

Após esta pergunta ela diz que ele já recebeu a visita de Gonçalo, Irene e Lara. Então ele retruca, também com ironia: “Claro, eles devem ter visto o quanto você é boa filha.” Flora pede uma chance para ser sua filha, pelo menos uma vez. Pedro diz que quer ir embora daquele lugar, e afirma que ela deve estar armando alguma coisa, e que ele está ali porque foi vítima de uma armadilha dela. Pedro fica agitado e Flora tenta acalmá-lo, mas não consegue. Por isso chama a enfermeira, que lhe aplica um sedativo, por sugestão da filha.

Lara chega à clínica e Flora, que se encontra ao lado do pai, diz a ela: “Se ele deixasse eu ficar perto dele justo agora.” Lara olha para a mãe, sorri e fala em tom suave: “Acho tão bonito da sua parte esse carinho que você tem pelo Vô Pedro. Mesmo depois de te rejeitar, de dizer tudo o que ele disse, você não guarda mágoa nenhuma dele”. Flora então explica: “Ele é mais uma vítima desta situação Lara, como todos nós.”

Ela acrescenta com orgulho para Lara o quanto era bom quando ela era pequena: que ele a levava nas aulas de canto e que fazia hora extra para pagar estes cursos. Lara sorri emocionada. Flora diz que eles eram muito unidos. Lara a consola dizendo que ela terá muito tempo para restabelecer esta relação. Flora então diz: “Deus te ouça Lara, um pai é uma coisa muito importante na vida da gente. Quanto mais o tempo passa, mais eu tenho noção disso. Fico tão triste por você não ter conhecido o seu pai.” Lara chora e assegura que está tudo bem. Pede para Flora não falar mais sobre esse assunto. Diz que é um assunto muito delicado. Ainda fala: “Vamos esperar as investigações serem concluídas, e aí sim a gente vai parar para conversar sobre tudo o que passou.”

Nestas cenas aparece claramente a competência de Flora para obter o seu objeto de valor. Ela demonstra fragilidade, amor e carinho pelo pai. Confirma o quanto ele é importante na sua vida, mesmo a rejeitando. Estas manifestações da personagem representam para o telespectador um processo significativo na construção da veracidade exposta por Flora. Ela não aparenta rancor, oferece o perdão, enfim, realiza ações típicas de pessoas de boa índole. A competência, declara Everaert-Desmedt (1984), é constituída pelo objeto modal, neste caso o poder e o saber fazer. Só mais tarde, após a revelação, é que o telespectador entende que tudo foi armado por Flora, que ela soube agir com competência, enganar, para conquistar a confiança do público. Entretanto, antes de saber a verdade, o público pode em alguns momentos acreditar nela, pela consistência de seus atos.

Há um ponto importante que pode ser relacionado ao que Greimas (1977) explica sobre a veridicção. Para o autor, os papéis actanciais são trocados ou adquiridos durante a narrativa. Em *A Favorita*, isto é percebido quando ocorre a revelação: o público passa a ver Flora como mentirosa, uma vez que ela apresentou outros papéis actanciais.

Nos capítulos ora analisados não se apresenta a ocorrência da *sanção*, pois não é o fim da história. As personagens ainda não receberão a sua recompensa ou punição por suas ações. Ocorre a acusação injusta sobre Donatela, mas isto será revidado ao término da novela.

Verificando-se os objetos de valor de ambas as personagens nestas cenas, Donatela apresenta como *destinatário* seu pai adotivo, Pedro, e também Dodi. Até o momento que antecede a revelação, Dodi é quem agiliza para ela o encontro com Salvatore, entrega as fotos para ela e demonstra estar ao seu lado. No entanto, o público fica confuso, pois Dodi, nestes capítulos, parece estar tanto do lado de Donatela quanto do lado de Flora.

Na cena em que Flora pergunta por que Dodi entregou as fotos para Donatela, interrogando de que lado ele está, Dodi responde que não tinha jeito, que a era a única forma de conseguir a confiança de Donatela, mas que sempre estará ao lado de Flora. Ela, no entanto, questiona: “Tantas formas de se conseguir a confiança de Donatela e você vai e entrega o único trunfo que eu tinha!”. O telespectador pode ver, aqui, Dodi como um destinatário das duas. Há cenas em que ele expressa sentimentos e diz amar Donatela. O público não sabe realmente de qual lado ele está. Não sabe se ele mente para Donatela ou para Flora. Greimas e Courtés (1979) explicam que o destinador-sujeito comunica não só os elementos da competência modal para o destinatário, mas também os valores em jogo. Flora e Donatela colocam para Dodi estes valores, dizendo o que ele deve fazer em relação à outra. É importante observar que Flora sabe do envolvimento dele com Donatela, já esta não imagina que ele e Flora estão juntos. O telespectador também só fica ciente disso depois da revelação.

Situações como essa resultam na formação dos *oponentes* e dos *adjuvantes* “dentro” da história. Para o público, Dodi pode ser tanto adjuvante das duas, como o oponente. Só depois é que vem a certeza de que ele é o adjuvante de Flora. Os adjuvantes de Flora são os oponentes de Donatela e vice-versa. Irene pode ser considerada a adjuvante que mais contribui para a conquista de Flora em relação ao seu objeto de valor, pois em cenas com Gonçalo e Lara, reforça a inocência de Flora e enfatiza ter sido enganada todos aqueles anos por Donatela.

Neste momento vivenciado pelas personagens, Seu Pedro é o único adjuvante de Donatela e, conseqüentemente, oponente de Flora. O que fica estranho para o telespectador é ele ser o único que se opõe a ela, sendo esta sua filha biológica. O público pode fazer a leitura de que ele foi comprado por Donatela, como várias vezes Irene insinua. Mas o público pode pensar também que Pedro realmente conhece a filha que tem, e por isso não a perdoa.

Outro personagem importante na história, que nas primeiras cenas era adjuvante de Donatela, é Silveirinha. Nos primeiros capítulos ele aparecia como empregado e amigo de Donatela, e os dois trocavam confidências.

Quando inicia o capítulo 53, Silveirinha já não é mais adjuvante de Donatela, mas sim de Flora, o que leva o telespectador a manter um descrédito sobre Donatela, visto que o próprio empregado e amigo a abandonou. O público também pode relacionar esse afastamento à maneira como ela o tratava nas primeiras cenas, na maioria das vezes sendo grosseira e autoritária. Em uma cena deste capítulo, Flora presenteia Silveirinha com um sapato. Na mesma hora ele diz que os sapatos que ganhava de Donatela para trabalhar eram sempre apertados e desconfortáveis. Isto atribui mais um sentido negativo à personagem, lembrando mais uma vez que a oposição prevalece com maior significação para Donatela. Nisto percebe-se o caminho de sentido percorrido pelas personagens. Este percurso é reforçado pelo nível discursivo.

É no nível discursivo que se visualizam as *figuras*, como já comentado. Duarte (2009) reforça que no contexto da semiótica greimasiana as figuras auxiliam na caracterização do suspense. Isto é bastante observado nestes capítulos. Até o momento que antecede a revelação, Flora continua com a mesma postura, o olhar singelo, o jeito humilde, e a mesma maneira de se vestir. Enfim, apresenta o mesmo perfil desde o início da trama. Donatela, no entanto, apresenta-se diferente da primeira semana. Não demonstra os trejeitos fortemente marcados pelo sotaque, pela forma de andar e de gesticular os braços. Expõe um olhar mais triste, de solidão, não cuida mais da aparência e expressa desconforto. Tais figuras, nas personagens literárias e televisivas, na visão de Courtés (1979), são agrupadas para dar sentido ao discurso narrativo.

Na cena em que Flora aparece na igreja, quando Donatela organizou a missa para Marcelo, o telespectador a visualiza um pouco diferente da primeira semana. O público, entretanto, ainda não sabe que ela é a verdadeira assassina. Flora demonstra ironia, zomba da situação de Donatela, e a humilha com algumas palavras. Ao ser ofendida, Donatela ameaça jogar em Flora um vaso da igreja. Esta cena é semelhante à primeira vez em que as duas se encontram após Flora sair da prisão, só que em papéis actanciais diferentes. Na primeira vez, era Donatela que dominava a maior parte do discurso. Era ela quem ofendia Flora, chamando-a de acabada. O inverso aconteceu capítulos depois, nesta situação da igreja. Percebe-se isto, portanto, como uma vingança de Flora.

Após a revelação, Flora se apresenta ao telespectador com outro perfil, outras formas de agir e olhar. Quando está na presença de outras personagens, ela é a “antiga”

Flora. Porém, quando está sozinha ou com os seus adjuvantes, expressa ódio por eles, rancor, maldade e crueldade. O público a vê com outros olhos, e o olhar da personagem é alterado pela atriz Patrícia Pillar.

Na cena em que Irene visita Flora depois da sua revelação como a assassina da história, esta mente que o seu fogão está estragado e por isso não poderia lhe oferecer um café. Irene então diz que está na hora de Flora sair daquele *flat*, de ir para um lugar maior. Flora, humildemente, afirma gostar do local em que vive, apesar de gostar de plantas e de flores, que não podem ser cultivadas no *flat*.

Então Irene lhe oferece um de seus apartamentos, que está vago. Flora diz não precisar. Irene comenta com ela que não vê a hora de Donatela estar atrás das grades. Flora, fingindo piedade por Donatela, diz que sonhou com ela na noite anterior, que cantavam juntas, e declara também sentir muita pena dela. Irene diz que Flora é boa, por isso tem pena, mas alerta que Donatela não teve pena de Flora, mas que agora tudo isso não importa, que Deus lhe dará em dobro tudo o que Donatela lhe tirou: alegria, harmonia, riqueza. Flora sorri com humildade e fala: “Só ter a senhora perto de mim, Dona Irene, já é um presente de Deus.” Irene então fala para Flora que ela é como se fosse sua filha, a filha que ela nunca teve. As duas se abraçam e a câmera mostra o sorriso de Flora por trás de Irene. Não o mesmo sorriso, mas um sorriso diferente expressando uma conquista, um sorriso de quem está enganando Irene. É a partir desta cena que o público passa a conhecer a versão má de Flora.

Nestes capítulos, por se tratar de um momento importante na narrativa, várias sequências de *tempo* são estabelecidas. Quando Donatela é deixada por Flora, após esta dizer que irá acabar com a vida dela, e após revelar-se a assassina, Donatela lembra vários acontecimentos do passado. Recorda o momento do velório do marido; de encontrar Lara ainda criança, com aproximadamente dois anos de idade; e de ter pedido a Seu Pedro que a deixasse cuidar da menina, que gostaria de ser mãe dela, afirmando que a menina era um pedaço de Marcelo que ficou; de ter argumentado que Marcelo deixou Lara para ela para que não se sentisse sozinha. Lembra também do primeiro dia em que Lara a chamou de mãe. Com estas sequências, o público percebe Donatela de outra maneira, expressando sentimentos próximos ao telespectador, expondo um grande amor em relação à filha da mulher que tirou a vida de seu marido. Expressa o perdão, a benevolência.



Figura 44 – Donatela se lembra de alguns momentos com Lara quando criança.
 Fonte: Filmes e Livros Etc. (blog), 2009; e elaboração do autor, 2010.

Donatela se recorda dos fatos acima descritos andando pelas ruas, na chuva, sem dinheiro, sem carro e sem bolsa. Esta cena refere-se ao *espaço* em que a narrativa acontece, espaço este que contribui para o efeito de sentido colocado à mostra. Esta passagem lembra o momento em que Flora foi despejada da pousada onde morava, no início da novela. Ela perambulou pelas ruas na chuva, e o mesmo acontece agora com Donatela. Pode-se pensar na significação que a chuva traz para o contexto da narração. Ela vem colaborar com o processo de interpretação do telespectador, expondo a sensação de abandono, sofrimento e perda. Só que agora o olhar do público já é direcionado para a protagonista, sabendo também quem é a antagonista. Na primeira semana a situação semelhante contribuiu para o processo de escolha de quem estaria dizendo a verdade: aquela que sofre até embaixo de chuva, ou a que vive no conforto de uma grande casa.



Figura 45 – Donatela andando na chuva e lembrando-se de Lara, após a revelação.
 Fonte: Filmes e Livros Etc. (blog), 2009; e elaboração do autor, 2010.

O sofrimento e o abandono vêm a ser intensificado por esta projeção do espaço que acontece em cena, enaltecendo assim o processo discursivo compreendido no percurso gerativo de sentido. Mais uma vez são os níveis propostos por Greimas que estabelecem este percurso. As figuras, o tempo e o espaço nos capítulos analisados neste bloco são diferentes do primeiro, mas fornecem maior amparo ao processo de significação.

Os dados identificados em relação a cada personagem nesta análise foram sintetizados em dois quadros: o primeiro apresenta a posição das personagens Flora e Donatela quanto à classificação das personagens, e o segundo aponta o seu espaço de acordo com a semiótica da narrativa, ambos comparando os dois momentos escolhidos para análise.

Classificação das Personagens	Sete primeiros capítulos		Capítulos de 53 a 59	
	Flora	Donatela	Flora	Donatela
Cândido (2007)	Personagem de natureza	Personagem de costumes	Antes da Revelação (A.R.): torna-se de costumes	Vai “perdendo” os aspectos de personagem de costumes
Foster (1974)	Esférica ou redonda	Plana (Tipo e Caricatura)	- A.R.: vai se tornando plana - Apresenta particularidades esféricas	A.R.: torna-se esférica (surpreende)
Gancho (1997)	Protagonista (herói)	Protagonista (anti-herói)	- A.R.: herói - Depois da revelação (D.R.): anti-herói	- A.R. – anti-herói. - D.R.: herói
Pallottini (1998)	- Personagem - objeto - Apresenta vontade e ação - Variação e coerência não observadas - Conflito interno: luta para provar a inocência	- Personagem - sujeito - Apresenta vontade e ação - Variação e coerência não observadas - Conflito interno: medo e afastar Flora de Lara	- Personagem-sujeito - Vontade e ação permanecem - Ocorrem variações e coerências - Conflito interno: ciúme e vingança (D.R.)	- Personagem-objeto - Vontade e ação permanecem - Ocorrem variações e coerências - Conflito interno: provar sua inocência (D.R.)

Quadro 11 – Quadro comparativo das personagens Flora e Donatela nos dois momentos de análise, em relação à classificação das personagens.

Fonte: Elaboração do autor, 2010.

As características apresentadas no quadro acima em cada momento da análise, bem como no quadro a seguir, são predominantes, mas não são exclusivas. Muitas vezes, uma personagem encontra-se numa classificação, mas em algumas sequências da narrativa aponta variações em seu comportamento, mesmo que de forma sutil.

Semiótica da Narrativa	Sete primeiros capítulos		Capítulos de 53 a 59	
	Flora	Donatela	Flora	Donatela
Nível Fundamental				
1) Verdade vs mentira	1) Verdade: honestidade e integridade	1) Verdade: honestidade e integridade	1) Continua tentando provar sua inocência	1) Continua argumentando sobre a armação de Flora (A.R.)
2) Justiça vs injustiça	2) Vítima de um plano	2) A outra é perigosa e mentirosa	2) Se declara injustiçada	2) Se declara injustiçada
Nível Narrativo				
1) Função do sujeito	1) Sujeito e anti-sujeito	1) Sujeito e anti-sujeito	1) Sujeito (A.R.) e anti-sujeito (D.R.)	1) Sujeito (D.R.) e anti-sujeito (A.R.)
2) Objeto	2) Objeto: provar a inocência e aproximar-se de Lara (disjunção)	2) Objeto: afastar Flora de Lara (conjunção)	2) Passou ao estado conjunto com seu objeto de valor	2) Passou ao estado disjunto com seu objeto de valor
3) Agentes transformadores:				
a) <i>Manipulação</i>	3 a) Súplicas e insistências com Irene	3 a) Contrata detetive e rouba Flora	3 a) Reafirma suas “verdades”	3 a) Tenta se defender
b) <i>Competência e performance</i>	3 b) Falas e argumentos, maior competência (conjunção)	3 b) Falas e ações, menor competência (disjunção)	3 b) Maior competência e performance	3 b) Menor competência e performance
c) <i>Sanção</i>	3 c) Ainda não observada	3 c) Ainda não observada	3 c) Não observada	3 c) Não observada
4) Destinator e destinatário	4) Flora é destinator, sua destinatária é Irene	4) Donatela é destinator, seus destinatários são o detetive, os homens que roubam Flora, e Pedro	4) Destinatário Dodi e Irene	4) Destinatários Pedro e Dodi
5) Oponente	5) Donatela	5) Flora	5) Donatela e Pedro	5) Flora e Irene (A.R.); Dodi e Silveirinha (D.R.)
6) Adjuvantes	6) Irene	6) Pedro	6) Irene, Dodi e Silveirinha	6) Pedro

(continua)

(continuação)

Semiótica da Narrativa	Sete primeiros capítulos		Capítulos de 53 a 59	
	Flora	Donatela	Flora	Donatela
Nível Discursivo				
1) Figuras	1) Tristeza, simplicidade no vestir, olhar e fala mansos	1) Não demonstra sofrer, é autoritária, veste-se com sofisticação	1) - A.R.: Mesmo perfil - Depois da Revelação: ódio, rancor e maldade quando está só.	1) Triste, desarrumada, só
2) Tempo	2) Saída da prisão e lembranças	2) Aniversário de Lara – vídeo da família	2) Não é observado	2) Recorda Lara menina e os bons tempos
3) Espaço	3) A pensão, a rua (na chuva), encontros com Irene na sala de aula de piano, na igreja, em um bar	3) A mansão da família, encontro com Flora em um viaduto da cidade	3) <i>Flat</i> confortável	3) A rua (na chuva), longe do conforto da mansão

Quadro 12 – Quadro comparativo das personagens Flora e Donatela nos dois momentos de análise, em relação à semiótica da narrativa.

Fonte: Elaboração do autor, 2010.

Após aplicar as teorias da narrativa em relação à personagem de ficção e verificar o percurso gerativo de sentido no contexto da semiótica da narrativa, pode-se refletir sobre o quanto um autor precisa “arquitetar” as suas personagens, no sentido de, muitas vezes, no início das narrativas, elas não aparentarem quem realmente são, para que o enredo não fique previsível e monótono, mas que se crie a desconfiança, o suspense, o drama e outros aspectos que favoreçam o “movimento”. As características das personagens deverão se cruzar, se harmonizar ou se opor, para que se produzam as estruturas de sentido e a narrativa ganhe consistência. Tudo isto para, no caso da narrativa televisiva, “prender” os telespectadores e assim alcançar altos índices de audiência.

Nesta análise, a classificação das personagens e a semiótica da narrativa, apesar de terem sido redigidas na mesma ordem sequencial em que aparecem nos capítulos 3 e 4, muitas vezes precisaram ser retomadas para fins de comparação, pois as ações no decorrer da telenovela apresentaram “idas e vindas”. Destaca-se também que as classificações não são excludentes, isto é, que as personagens podem acumular características, encaixando-se às

vezes em mais de uma classificação, uma vez que o autor tem liberdade em modificar suas personagens, alternando os elementos de produção de sentido.

No capítulo seguinte, serão apresentadas as considerações finais desta Dissertação, apontando resultados e a possibilidade de futuras investigações acerca da narratividade.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se perceber que desde o surgimento do folhetim, passando pela radionovela, até chegar à teledramaturgia, o ato de se contar histórias de forma seriada sempre motivou o interesse do público que gostava de acompanhar as sequências da história no outro dia, ou até mesmo na semana seguinte. Estas narrativas mantinham uma continuidade dos fatos para que o leitor ou o ouvinte pudessem dar continuidade às tramas que eram apresentadas. O sucesso de tal gênero foi tão grande que, atualmente, a telenovela se apresenta como um dos grandes produtos culturais brasileiros, interligando telespectadores diariamente para saber os desfechos de suas histórias.

Inseridas na realidade cultural brasileira, as telenovelas são capazes de produzir mudanças de comportamento, questionamentos da sociedade, desempenhando um papel ativo no processo de socialização do telespectador. É o compartilhamento de significados culturais, mostrando novos modos de viver e pensar, conforme comenta Straubhaar (2004). É por meio das telenovelas que o país é visto e relatado. (MARTIN-BARBERO e REY, 2001). Algumas delas são próximas da realidade, outras tem características fantasiosas, que instigam a curiosidade do público. É a transnacionalidade definida por Lopes (2004), que desperta a reflexão sobre os diversos sentidos que a história transmite no plano nacional. Sentidos estes são articulados com a presença das personagens de ficção.

São as personagens que proporcionam movimento à narrativa, pois são seres carregados de categorizações e que expressam significados de acordo com a história e a situação por eles vivenciada. Neste sentido, as teorias sobre as classificações das personagens utilizadas neste estudo foram importantes para a análise da produção de sentido das personagens objeto desta pesquisa.

Contribuindo com estas percepções, foi abordada a função dos níveis fundamental, narrativo e discursivo no contexto da semiótica da narrativa. Greimas (1979), por meio da elaboração de uma semiótica voltada para a narração, possibilitou a identificação dos papéis actanciais, a detalhação da função do sujeito em relação ao seu objeto de valor, o estado do sujeito perante o objeto, os agentes de transformação do sujeito em relação ao seu objeto de valor: a manipulação, a competência e o desempenho para conseguir o que é almejado na história, e a sanção. Além de Greimas, outros autores puderam fornecer elementos de base à esta etapa da pesquisa, trilhando na sequência da significação da narrativa e complementando a percepção greimasiana.

Com base nesse referencial teórico, esta Dissertação, intitulada “As estruturas de sentido no horário nobre: análise das personagens Flora e Donatela na telenovela *A Favorita* sob as perspectivas da classificação das personagens e da semiótica da narrativa”, foi proposta com o Objetivo geral de “Analisar, com base na classificação das personagens e na semiótica da narrativa, as estruturas de sentido produzidas pelas personagens Flora e Donatela, da telenovela *A Favorita*, exibida pela Rede Globo no ano de 2008.” Para isso, buscou-se a comparação de dois momentos desta narrativa televisiva, o antes e o durante/depois da revelação de quem era a assassina, para verificar as características das personagens e o percurso gerativo de sentido nestes dois momentos.

Antes dos capítulos teóricos sobre a classificação das personagens e a semiótica da narrativa, abordou-se a origem da telenovela, os principais autores que contribuíram para o sucesso de grandes histórias, e alguns aspectos do gênero telenovela, sua construção e aspectos sociais. Tudo isto no sentido de oferecer ao leitor um panorama sobre o objeto da pesquisa. Ressalta-se que a pesquisa realizada foi um estudo de caso, com análise qualitativa descritiva, por meio da análise de conteúdo.

Acredita-se que o presente trabalho possibilitou ao mestrando/autor responder às indagações iniciais, que constam na Introdução, e os objetivos a elas relacionados, uma vez que foi possível “posicionar” as personagens Flora e Donatela nos dois momentos da análise, tanto em relação à classificação das personagens, quanto em relação à semiótica da narrativa, alcançando-se a percepção das estruturas de sentido por elas produzidas, conforme se descreverá a seguir.

Após aplicar a classificação das personagens e a semiótica na narrativa no *corpus* selecionado para análise, visando o alcance do Objetivo Geral acima repetido e dos Objetivos Específicos mencionados no capítulo introdutório desta Dissertação, são apresentados os principais resultados e conclusões desta pesquisa.

Pode-se dizer que há vários caminhos para entender o processo de significação construído por Flora e Donatela. Conforme a aplicação da classificação das personagens e da semiótica da narrativa compreendeu-se que Flora poderia gerar o sentido de que ela estava falando a verdade, tornando-se, assim, a “favorita” do público. As primeiras exposições das propagandas que antecederam a estréia de *A Favorita* propunham ao público escolher qual das duas estava falando a verdade. Tanto uma quanto a outra afirmava ser inocente. O telespectador então, desde o início da história, foi construindo por meio dos fatos e também pela caracterização das personagens a sua preferência, tornando-se um detetive, opinando e

julgando as personagens sobre os seus atos, uma vez que a narrativa havia se tornado uma espécie de jogo.

As primeiras estruturas de sentido são visualizadas nas personagens Flora e Donatela quando estabeleceram uma relação de semelhança com a pessoa humana, conforme descreveu Segolin (1999). As duas apresentaram as suas fragilidades, sonhos, conquistas e desejos no decorrer da história, movimentando a narrativa. Foi através deste caminho que o telespectador iniciou uma identificação para a escolha da sua favorita. Os sonhos e fraquezas são inerentes à natureza humana, e quando estes são expostos em uma narrativa, logo há o processo de aceitação, de inserção da ficção na realidade. Segundo observação de Martin-Barbero e Rey (2001), são estas identificações e significações que seduzem o público, característica típica da linguagem televisiva.

Os anseios do público não precisam ser exatamente iguais aos apresentados em uma telenovela. Às vezes, o público reconhece a similaridade entre os seus desejos com o das personagens. Isto foi pontuado por Pallottini (1989), ao afirmar que as personagens de ficção recriam os traços humanos, expondo os seus sentimentos e atitudes.

Na telenovela *A Favorita*, estes anseios e sentimentos próximos à realidade é que direcionaram o olhar do público perante Flora e Donatela. Pode-se dizer que a contrariedade das expressões e ações das duas personagens nas primeiras cenas conduziu um percurso importante na significação. Donatela sempre demonstrou medo com a saída de Flora da prisão, mostrava-se angustiada, nervosa e autoritária. Flora, ao contrário, permanecia com o olhar de sofrimento, calma, lutando para provar a sua inocência, expressando o drama de sua vida, compartilhando isto com o público.

É possível, diante disso, pensar que o drama é realmente o ponto forte das telenovelas, como destacou Pallottini (1989). Foi também pela dramaticidade da situação vivida por Flora que a significação de quem estava falando a verdade foi construída no telespectador.

Referindo-se ao primeiro enfoque da análise, que foi a classificação das personagens, por meio do drama é que Flora pôde ser classificada como uma personagem de *natureza*, aquela que apresenta traços superficiais, não apresentando elementos fortemente marcados para serem logo identificados, diferentemente de Donatela. O que esta última apresentou foram maneiras de ser, de andar, de vestir, formas de falar e olhar, facilmente caricatos. O telespectador a conhecia melhor que Flora. Sabia de seus jeitos e seu perfil que, alinhados à postura autoritária, leva a um direcionamento de desconfiança de suas ações. Isto fazia de Donatela uma personagem de *costumes*.

Este comportamento das personagens é complementado com a visão de Foster (1974) sobre as personagens *planas* e *redondas* (ou esféricas). No primeiro momento analisado, do primeiro ao sétimo capítulo, Donatela foi considerada uma personagem plana e Flora uma personagem redonda, visto que a primeira era conhecida e identificada pelo público através de seus modos. Para Gancho (1997), estas personagens são reconhecidas pelas suas particularidades fixas e até ridículas, e assim foi possível perceber Donatela na primeira semana. A sua forma de tratar as pessoas e de gesticular criou um efeito diferente de sua rival, que só falava manso, insistia na sua veracidade e não maltratava ninguém. Havia nesta segunda as características que Foster (1974) atribui às personagens redondas. Ela convenceu o telespectador pelo trágico, pelo complexo, reforçando a função do drama nas telenovelas.

Um aspecto marcante no início da novela são as falas de Flora contrapondo às de Donatela. Enquanto Flora diz não ter matado Marcelo, e afirma ter sido vítima de uma ação de Donatela, esta só se refere à Flora dizendo coisas grosseiras sobre ela. Estes são pontos que contribuíram para direcionar as estruturas de sentido de ambas as personagens.

Verificou-se, de acordo com a aplicação da classificação das personagens e da semiótica da narrativa, que Flora apresentava mais qualidades em relação à Donatela. Esta última armou situações desonestas, roubando Flora para que ela fosse expulsa da pensão onde morava, tentando fazer com que Lara fosse morar nos Estados Unidos, e até procurando a mãe de Cassiano, para que juntas, separassem-no de Lara. Flora, no entanto, não apresentou nenhuma atitude moral que pudesse ser negativa, nesta fase inicial da telenovela.

Mesmo com todas as outras personagens não gostando de Flora, com exceção de Irene, a conceituação de *herói* de Gancho (1997) explicava este direcionamento do telespectador. É difícil desconfiar de pessoas/personagens que apresentam atributos típicos da perfeição, que não fazem nada para atrapalhar o outro. Tanto que é que a conduta de Flora é mais aceitável do que a de Donatela. Flora apresentava como proposta de vida a busca pelo amor da sua filha e a chance de provar sua inocência. Já Donatela não deixava transparecer o que pensava, mas expressava medo e defeitos, ações típicas de um *anti-herói*. O público, ao aplicar os conceitos de herói e anti-herói, certamente via Flora como a heroína e Donatela como a anti-heroína da história. Isso se inverte com a revelação de quem foi a assassina. A que desempenha papel de herói, transforma-se em anti-herói e vice-versa.

Estas estruturas significativas também foram visualizadas na proposta de Pallottini (1998) ao classificar as personagens em *sujeito* e *objeto*. Donatela, na primeira semana, foi personagem sujeito, manifestava suas ações, dizia e fazia as coisas por conta própria, como se fosse dona da verdade. Ao contrário de Flora, que expusera a sua

inferioridade, por ser vítima das condições estabelecidas na história. Toda a carga de sofrimento neste período foi direcionada para Flora. Era ela quem chorava de tristeza, não tinha o amor da filha, do pai, nem amigos. Enfim, uma série de fatos levava o telespectador a acreditar na sua inocência, pois, geralmente dizem a verdade aqueles que sofrem e não os que armam situações para visar o seu próprio bem. No entanto, a referida telenovela veio a mostrar que isto pode não ser verdadeiro.

Todos estes direcionamentos de sentido apontados pela classificação das personagens foram reforçados com o percurso gerativo de sentido proposto por Greimas (1976b), podendo-se pensar, por meio da aplicação da semiótica da narrativa, que a actante Flora é quem se aproximava do favoritismo na escolha do público. O percurso gerativo de sentido desta personagem levava a crer que ela era a inocente.

Um dos fatos que corroboraram para esta conclusão foi a amizade de Flora com Irene, sua adjuvante e destinatária. Irene era uma mulher “de classe”, sábia, que despertava a credibilidade do público. O adjuvante e destinatário de Donatela era diferente: Pedro, seu pai de criação, era um homem doente, viciado em jogo, e maltratava Flora, sua filha biológica. Isto levou Irene várias vezes a suspeitar que Donatela havia “comprado” Pedro com dinheiro para alimentar o seu vício. O adjuvante de Flora nesta história estabeleceu um sentido importante: Irene convencia mais. Pedro, nem tanto. Este foi mais um sentido negativo atrelado à personagem Donatela. Dodi, também relacionado à Donatela, foi outro adjuvante “forte” que reforçou a suposta culpa daquela. Apresentava-se sempre enganando Gonçalo, e por isso o público entendia que ele não era um homem de confiança.

Outra conclusão possível foi em relação ao objeto de valor das duas personagens. Donatela, com o anseio de ver Flora longe da sua vida e de sua família, expressava medo com a possibilidade de esta última se aproximar de Lara. Seu objeto se aproximava do eixo semântico *mentira*, visto no nível fundamental, uma vez que Donatela temia o que Flora iria dizer para todos.

No entanto, este medo apresenta coerência com a revelação do assassinato e com as armações de Flora para incriminar Donatela. Até na cena em que Donatela aponta a arma para Flora, ela treme as mãos, chora e não consegue atirar, sentindo medo. Este medo fazia sentido porque ela sabia o perigo que Flora representava.

Em relação ao nível narrativo, o objeto de Flora era a luta por ser inocentada e pelo amor de sua filha, o de Donatela era manter Flora afastada de Lara e de sua família. Objetos distintos, mas os de Flora convenciam muito mais, por estarem mais próximos da moralidade e dos sentimentos aceitos como verdadeiros.

Nos primeiros capítulos, o fato de Donatela estar em *conjunção* com o seu objeto, e de Flora estar em *disjunção*, também direciona um olhar significativo do público para quem poderia estar falando a verdade. Everaert-Desmedt (1984) observa que é na busca do objeto que se tem a ação da personagem. As narrativas iniciam com o sujeito na busca por determinado objeto. Talvez esta tenha sido a leitura do telespectador: Donatela já estava de posse do seu objeto e fazia mal à rival para mantê-lo neste estado. Já Flora buscava o seu objeto constantemente, com a sua insistência e perseverança. A leitura do público apresentada nesta Dissertação, porém, é apenas resultado das percepções/estudos do pesquisador, e só poderia ser confirmada em um tipo de pesquisa em que o público tivesse participação direta, sendo indagado sobre as suas interpretações.

Por meio da análise realizada, tornou-se possível perceber também que Flora foi muito mais competente nas suas ações do que Donatela. Manipulou e desempenhou suas ações com mais emoção para conseguir o seu objeto de valor. Donatela, no entanto, só o perdeu. Até o momento da revelação, esta só se distancia dele. Pelas suas ações, ela não consegue o que queria. O público visualizava Donatela sempre perdendo, afastando-se das pessoas que amava, mantendo a relação somente com Seu Pedro.

Mas não só o nível narrativo contribuiu para estas estruturas de sentido, o discursivo também foi importante. O *espaço* vivenciado por Flora sempre foi mais dramático do que o de Donatela. Um exemplo disso são as cenas iniciais, no qual Donatela acorda e se arruma em um ambiente limpo, claro, espaçoso e bonito; enquanto que Flora utilizava um espelho pequeno, em um ambiente escuro, pequeno e sujo. O mesmo pode-se dizer das *figuras* para caracterizar as personagens, o ambiente e a situação vivenciada: Flora com suas roupas simples, cabelos desarrumados; Donatela usufruindo do luxo, utilizando maquiagem, jóias e roupas caras. Os fundos musicais utilizados em cada cena também direcionaram um sentido. Nas cenas de Flora, a música era mais dramática e misteriosa, com tons fortes. Nas de Donatela, havia uma variedade de sons. Isto foi invertido após a revelação.

As cenas da chuva também foram espaços essenciais para a construção de sentido. Flora, em um dos primeiros capítulos, fica desabrigada, e sob a chuva conhece Zé Bob, que lhe oferece abrigo. Após a revelação, é Donatela que fica “desabrigada” e na chuva. Ninguém lhe presta auxílio, ela fica sozinha. Neste momento o público reconheceu Donatela como a heroína, pois ela passou a apresentar alguns fatores essenciais para isso: em prantos, lembrou com Flora o dia do assassinato de Marcelo Fontini; das lembranças com Lara ainda pequena e na decisão de adotar a criança fruto da assassina e de seu marido. Em outras palavras, ela ficou na situação de herói, que sofre e é benevolente.

A análise realizada permitiu a percepção de que os dois momentos analisados foram importantes para o reconhecimento do percurso de sentido atribuído às duas personagens. Ao fazer a comparação, nota-se que os primeiros capítulos expõem os elementos/indícios de que Flora estaria falando a verdade; e no segundo momento, até a revelação, isto foi se intensificando, afastando Donatela das personagens secundárias que lhe ouviam e acreditavam nela. Flora mostrou toda a sua capacidade de manipulação e a sua competência para conseguir o que queria. Alcançou o seu objeto de valor, conseguiu primeiramente um adjuvante e destinatário importante, que foi Irene, passou de estado disjuncto para um conjunto, utilizou algumas figuras essenciais para dar o sentido de verdade, como o seu jeito de falar, de vestir, de andar e de olhar.

Ao aplicar a classificação das personagens e a semiótica da narrativa, ficou evidente o antagonismo atribuído à Donatela e, após a revelação, ocorreu o contrário. Os eixos semânticos *verdade vs mentira* e *justiça vs injustiça* permaneceram nos dois momentos analisados, mas em actantes diferentes. Após a revelação, a telenovela tomou outro direcionamento. Donatela passou então a outro papel actancial. Não mais de anti-sujeito, mas sim de protagonista e heroína, tendo sido vítima de situações planejadas pela vilã da história.

O que foi apresentado na análise justifica o percurso de sentido criado pelo autor da telenovela, João Emanuel Carneiro, de que Donatela seria a criminosa, isto para criar o clima de investigação no imaginário do telespectador. A verdade e a inocência sempre estiveram com aquela que agia por conta própria, apresentava características pitorescas, de fácil imitação, que armava situações ilegais visando o seu bem-estar e o de sua família, e que demonstrava medo. Por que, então, nas narrativas, este tipo de personagem não é aceita como a heroína, a protagonista? Por que a protagonista deve sofrer, ser vítima de situações criadas pelo homem ou pelo seu destino? O fato de estar em um estado de conjunção com o seu objeto afeta o olhar do público atribuindo à personagem um sentido negativo? E nas narrativas de suspense, o criminoso é sempre a personagem imprevisível ao público? Aplicando-se um olhar mais detalhado sobre o perfil das personagens, serão encontrados elementos que direcionam o sentido da investigação, tornando o público uma espécie de detetive? Como visto, os grandes responsáveis na atualidade por manter estas características em suas obras são Silvio de Abreu, Gilberto Braga e agora João Emanuel Carneiro, marcando a sua história na teledramaturgia.

Percebe-se neste momento que esta pesquisa é inconclusiva, uma vez que, apesar de ter apresentado qualitativamente as características das personagens e o sentido dado à narrativa pelo seu autor, ela se finaliza levantando novas questões. Isto, porém, é o que há de

mais interessante na pesquisa científica: a ciência está em constante crescimento, não se permite um ponto final. Uma pesquisa boa é aquela que gera outras pesquisas.

Por esse motivo, apresenta-se nesta finalização a ambição de realizar trabalhos futuros, por exemplo, sobre a evolução da telenovela no imaginário popular, os novos perfis de protagonistas e antagonistas, entre outros aspectos. Estas pesquisas futuras, entretanto, não seriam necessariamente apenas relativas à televisão, pois o cinema (e outros meios) também é um bom produto midiático para a observação dos aspectos acima analisados, podendo apontar novas questões norteadoras.

Nesta pesquisa estudou-se o desenrolar e o desfecho de um crime. Boileau e Narcejac (1991, p. 38) justificam o estudo do crime nas narrativas de suspense, afirmando que “dos três elementos constitutivos do romance policial: a vítima, o criminoso, o detetive, vemos o segundo hipertrofiar-se, inchar-se de lógica de uma maneira artificial, e o equilíbrio que deve existir entre eles – equilíbrio necessário à vida do conjunto – é rompido”. Em *A Favorita* o telespectador foi o “detetive” que escolhia, entre as duas, a assassina. Para os autores, este tipo de história é um jogo com regras que devem ser observadas.

Além de poder contribuir para o melhor entendimento das estruturas de sentido na teledramaturgia, a leitura desta Dissertação poderá ser bastante proveitosa para estudiosos do comportamento humano, como psicólogos; para pesquisadores do comportamento social e cultural, como sociólogos e educadores; para jornalistas, publicitários, escritores e linguistas; para acadêmicos destas áreas e de áreas afins; e finalmente, para todos os apreciadores de telenovelas e enredos de suspense, que venham a ser movidos por mera curiosidade.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. **Telenovela, consumo e gênero: "muitas mais coisas"**. 6. ed. Bauru (SP): EDUSC, 2003.

ARISTÓTELES. **Poética**. 2162. ed., Tradução Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUTORES: Histórias da teledramaturgia, v. 1 / Memória Globo. São Paulo: Globo, 2008.

_____. Histórias da teledramaturgia, v. 2 / Memória Globo. São Paulo: Globo, 2008.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2008.

BARTHES, Roland. Masculino, feminino, neutro. In: BARTHES, Roland. **Masculino, feminino, neutro: ensaios de semiótica narrativa**. Porto Alegre: Globo, 1976.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland. et al. **Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. São Paulo: Ática, 1991.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1998.

CÂNDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: CÂNDIDO, Antônio. et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAPARELLI, Sérgio. **Televisão e capitalismo no Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 1982.

CEIA, Carlos. **Estruturalismo**. 2005. Disponível em:
<<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/E/estruturalismo.htm>>. Acesso em: 13 out. 2010.

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

COURTÉS, Joseph. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra (Portugal): Almedina, 1979.

DICIONÁRIO DA TV GLOBO, v. 1: programas de dramaturgia & entretenimento. Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

DUARTE, Jacy Marcondes. **O conto *As Formigas* sob o enfoque da semiótica greimasiana**. Disponível em: <<http://www.uniesp.edu.br/tema/tema54/jacyMarcondesDuarte.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2009.

ECO, Umberto. **O signo**. 3. ed. Lisboa: Presença, 1973.

_____. **A estrutura ausente**: introdução à pesquisa semiológica. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole. **Semiótica da narrativa**: método e aplicações. Coimbra (Portugal): Livraria Almeida, 1984.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FILMES E LIVROS ETC. **Baixar novela A Favorita completa**. 2009. Disponível em: <<http://filmeselivrosetc.blogspot.com/2009/09/baixar-novela-favorita-completa.html>>. Acessos em: 19 a 22 jul. 2010.

FIORIN, José Luiz. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. **Delta**: documentação de estudos em lingüística teórica e aplicada. São Paulo, v.15, n. 1, feb./july 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501999000100009>. Acesso em: 25 jun. 2010.

FOSTER, E. M. **Aspectos do Romance**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

GANCHO, Cândido Vilares. **Como analisar narrativas**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1997.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1991.

GOOGLE IMAGENS. Disponível em:
<<http://www.google.com.br/images?hl=pt>>. Acesso em: 9 e 10 fev. 2010.

GUIA ILUSTRADO TV GLOBO: novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**: pesquisa de método. São Paulo: Cultrix, 1976a.

_____. **Semiótica do discurso científico**. Da modalidade. São Paulo: Difiel – Difusão Editorial, 1976b.

_____. Os atuantes, os atores e as figuras. In: CHABROL, Claude. **Semiótica narrativa e textual**. São Paulo: Cultrix, 1977.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. 2005.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 6. ed. São Paulo: Papyrus, 1996.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (Org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004.

MARTÍN BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: SENAC, 2001.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (Org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004.

MASSI, Fernanda. Os actantes e os atores nos romances policiais contemporâneos *O Colecionador de Ossos e Uma Janela em Copacabana*. **CASA** (Cadernos de Semiótica Aplicada), Araraquara, v. 7, n. 2, p. 1-21, dez. 2009. Disponível em:
<<http://seer.fclar.unesp.br/index.php/casa/issue/view/379>>. Acesso em: 10 mai.2010.

MAZZIOTTI, Nora. **La industria de la telenovela**: la producción de ficción em América Latina. Buenos Aires: Piados, 1996.

_____. La fuerza de la emoción. La telenovela: negocio, audiencias, historias. **Miradas: revista del audiovisual**. La Habana, Cuba. Disponível em: <http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=291&Itemid=48>. Acesso em: 05 fev. 2010.

MEMÓRIA GLOBO. **A Favorita**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-269511,00.html>>. Acesso em: 04 set. 2010.

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

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

MOTTER, Maria de Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (Org.). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004.

NEGRÃO, Walter. O processo de criação da telenovela. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (Org.). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004.

NOTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

ORTIZ, Renato. Evolução histórica da novela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

RAMOS, José Mário Ortiz; BORELLI, Silvia Helena Simões. A telenovela diária. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

RAUEN, Fábio José. **Roteiros de investigação científica**. Tubarão: Editora Unisul, 2002.

RECTOR, Mônica. **Para ler Greimas**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1978.

REDE GLOBO. **A Favorita**. Disponível em:

<<http://afavorita.globo.com/Novela/Afavorita/Personagens/0,,15493,00.html>>. Acesso em: 02 set. 2010.

RUDIO, Franz Victor. **Introdução ao projeto de pesquisa científica**. Petrópolis: Vozes, 1986.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. 2. ed. São Paulo: Olho d'Água, 1999.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?**. São Paulo: Loyola/SC, 2002.

SIMÕES, Inimá Ferreira; COSTA, Alcir Henrique da; KEHL, Maria Rita. **Um país no ar**: história da TV brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense, 1986.

STANISLOVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. 17. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

STRAUBHAAR, Joseph. As múltiplas proximidades das telenovelas e das audiências. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (Org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VILCHES, Lorenzo. A contaminação ambiental entre a ficção e os formatos de realidade. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (Org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público**: uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.

XAVIER, Nilson. **Telenovela brasileira**: história. Disponível em:

<<http://www.teledramaturgia.com.br/historia.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2009.

_____. **A Favorita**. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/tele/favorita.asp>>. Acesso em: 02 set. 2010.