



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: COMUNICAÇÃO MUDIÁTICA
LINHA DE PESQUISA: MÍDIA E ESTRATÉGIAS COMUNICACIONAIS

Denise Aristimunha de Lima

**APROPRIAÇÃO DO CONTO MARAVILHOSO PELA TELENOVELA
BRASILEIRA: CONFIGURAÇÃO E ESTRATÉGIAS**

TESE DE DOUTORADO

Santa Maria, RS, Brasil
2018

Denise Aristimunha de Lima

**APROPRIAÇÃO DO CONTO MARAVILHOSO PELA TELENOVELA
BRASILEIRA: CONFIGURAÇÃO E ESTRATÉGIAS**

Tese de doutorado apresentada ao curso de Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como requisito parcial para a obtenção do grau de **doutora em Comunicação**.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Lília Dias de Castro

Santa Maria, RS
2018

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da
Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Lima, Denise Aristimunha de
Apropriação do conto maravilhoso pela telenovela
brasileira: configuração e estratégias / Denise
Aristimunha de Lima.- 2018.
241 f.; 30 cm

Orientador: Maria Lília Dias de Castro
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de
Pós-Graduação em Comunicação, RS, 2018

1. telenovela brasileira 2. semiótica discursiva 3.
conto maravilhoso 4. ficção televisiva I. Castro, Maria
Lília Dias de II. Título.

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Ciências da Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

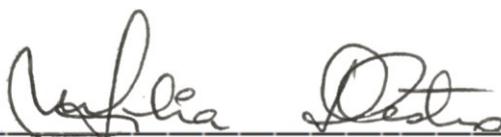
A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a
Tese de Doutorado

**APROPRIAÇÃO DO CONTO MARAVILHOSO PELA TELENOVELA
BRASILEIRA: CONFIGURAÇÃO E ESTRATÉGIAS**

elaborada por Denise Aristimunha de Lima

Como requisito parcial para a obtenção do grau de
Doutora em Comunicação

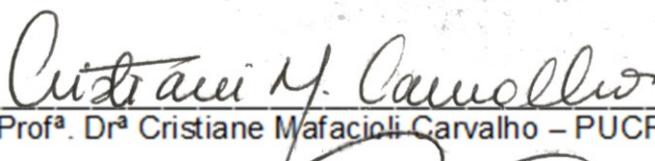
COMISSÃO EXAMINADORA:



Prof.ª. Dr.ª. Maria Lília Dias de Castro – UFSM
Presidente/Orientadora



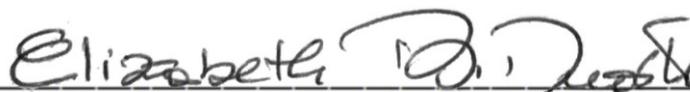
Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos – UFG



Prof.ª. Dr.ª Cristiane Mafacioli Carvalho – PUCRS



Prof.ª. Dr.ª. Maria Ivete Trevisan Fossá – UFSM



Prof.ª. Dr.ª. Elizabeth Duarte – UFSM

AGRADECIMENTOS

Este é um momento importante para agradecer àquelas pessoas que foram fundamentais no desenvolvimento desta tese. Foram quatro anos em que me concentrei neste projeto de me tornar uma professora melhor.

Agradeço aos meus pais, pelo amor e educação, e também pelo incentivo em toda minha formação. À minha mãe Claudete, em especial, por estar sempre ao meu lado, compreensiva e amorosa. Ao meu pai Edgard, pela força e exemplo de vida. Ao meu Irmão Duda, e a minha cunhada Carol pelo apoio e carinho. Ao meu sobrinho e afilhado Martín, por me alegrar durante essa jornada e pelos abraços apertados. À minha dinda Eliana e ao meu primo Gustavo, pelo carinho e pouso quando precisei em Porto Alegre. À vó Almerinda e ao tio Sebastião, pelos ensinamentos que jamais esquecerei.

À minha orientadora, Maria Lília, por quatro anos de aprendizado, e pelo olhar atento de uma grande pesquisadora, com orientação dedicada e ensinamentos de vida. À Anita, companheira nos momentos de orientação, com o dom de fazer o melhor cappucino.

À banca de avaliação, professores Elizabeth, Ivete, Cristiane e Goiamérico, pela dedicação em avaliar esta tese. À Viviane, professora suplente, pela disponibilidade.

Aos amigos que o Poscom me presenteou: à Camila, pela fortaleza, pela empatia sempre; à Jonária, mulher de fibra, exemplo em todos os momentos; ao Rômulo, pelas palavras de motivação. E a todos os demais colegas do doutorado, companheiros nessa árdua caminhada.

Aos colegas da Unipampa, a quem tenho como amigos e apoiadores: à Sara, pelo exemplo como pesquisadora, e pelo estímulo no doutorado; à Renata, pelas sábias palavras no momento em que precisava e pelo bom humor; à Mérli, pelo exemplo como mulher e professora; ao João, pelos conselhos, com as palavras certas nos momentos difíceis.

À amiga Regina e ao Donato, pelos almoços em família, pelos passeios e palavras de força em Santa Maria. Aos amigos de São Borja: Adeline e André, por me receberem tão bem.

Por fim, à UFSM e ao Poscom, pela oportunidade de poder realizar essa formação. E à Capes pela bolsa de estudo, que possibilitou a moradia em Santa Maria, e a todos que de alguma forma contribuíram para que esta tese pudesse ser realizada.

RESUMO

APROPRIAÇÃO DO CONTO MARAVILHOSO PELA TELENOVELA BRASILEIRA: CONFIGURAÇÃO E ESTRATÉGIAS

Autora: Denise Aristimunha de Lima
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Lília Dias de Castro

A proposta desta pesquisa tem como **tema** a produção televisual e suas apropriações, delimitando-se à TV Globo, e à telenovela *Meu Pedacinho de chão*. O **problema** da tese está centrado nas seguintes questões: Como a telenovela brasileira se apropria do conto maravilhoso? Que configuração decorre dessa apropriação? Que estratégias são utilizadas? Nesse sentido, o **objetivo principal** da pesquisa é analisar a apropriação que a televisão faz do conto maravilhoso na produção de telenovelas, incluindo configuração e estratégias. Os **objetivos específicos** são: investigar o conceito de narrativa na perspectiva literária e na dimensão proposta pelo modelo estrutural proppiano; examinar a gênese do conceito de narratividade, na perspectiva da semiótica greimasiana, e sua relação com a produção ficcional televisual; investigar os níveis de articulação presentes na teoria semiótica e sua aplicação à produção televisual; examinar as características do gênero ficcional, atualizado no subgênero telenovela; relacionar as características das telenovelas com o conto maravilhoso; analisar, na perspectiva do modelo de inspiração semiótica greimasiana, a telenovela escolhida para reconhecer a configuração assumida e as estratégias de ordem paratextual, intertextual e intratextual adotadas. O **percurso teórico-metodológico** fundou-se nos princípios da semiótica francesa, desenvolvida por Greimas e complementada por seus seguidores, e na proposição metodológica desenvolvida no grupo de pesquisa Comunicação Televisual (ComTV), que diz respeito aos três níveis de análise, reconhecidos em *Meu pedacinho de chão*: paratextualidade, referente ao entorno que cerca o objeto empírico; intertextualidade, referente à relação da telenovela com seu modelo e com outros textos; e intratextualidade, referente às relações no nível do conteúdo e da expressão. Em termos de **resultados**, foi possível comparar os dispositivos semânticos e sintáticos presentes nas três semanas analisadas; reconhecer a articulação entre os níveis, com destaque à expressão, identificada na construção cenográfica artesanal, na diversidade de cores, na excentricidade dos figurinos e da maquiagem, nas expressões faciais e trejeitos dos personagens, no uso de formas de animação gráfica; reiterar o conceito de narratividade, proposto por Greimas, como princípio organizador de *Meu pedacinho de chão*, que mescla a fantasia do mundo irreal, de leis próprias, com a dura realidade do mundo factual.

Palavras-chave: Narrativa e narratividade. Semiótica discursiva. Conto maravilhoso. Gênero ficcional. Subgênero telenovela.

ABSTRACT

APPROPRIATION OF THE MAGIC TALE BY BRAZILIAN *TELENOVELAS*: CONFIGURATION AND STRATEGIES

Author: Denise Aristimunha de Lima
Advisor: Dr. Maria Lília Dias de Castro

The research proposal of this study is to analyze Brazilian television production and its appropriations, delimiting the scope of our study field to the national network TV Globo and the *telenovela* (Brazilian soap opera) *Meu Pedacinho de Chão*. Our research **problem** is centered on the following questions: How does Brazilian telenovelas appropriate elements from the magic tales? What configuration stems from this appropriation? What are the strategies involved? In this sense, the **main objective** of the present study is to analyze how television appropriates the magic tales for the production of telenovelas, including its configuration and strategies. Our specific objectives are: to investigate the concept of narrative in the literary perspective and in the dimension proposed by the Propp's structure of the magic tale; to examine the origin of the narrativity concept, applying the Greimasian semiotic approach, and its relation with fictional television production; to investigate the levels of articulation present in the semiotic theory and its application to television production; to examine the characteristics of the genre fiction, updated in the subgenre telenovelas; to relate the characteristics of telenovelas to the magic tale; to analyze, from the perspective of the Greimas' semiotic inspiration model, the telenovela object of this study in order to identify the assumed configuration and the paratextual, intertextual, and intratextual strategies adopted. The **theoretical-methodological course** was based on the principles of French semiotics, developed by Greimas and complemented by his followers, and on the methodological proposal developed by the research group Comunicação Televisual (ComTV). It concerns the three levels of analysis, recognized in *Meu Pedacinho de Chão*: paratextuality – referring to the environment surrounding the empirical object; intertextuality – referring to the relation of the telenovela with its model and with other texts; and intratextuality – regarding content- and expression-level relations. Our **results** show a comparison of the semantic and syntactic devices present in the three analyzed weeks. We were also able to recognize the articulation between levels, with emphasis on the expression, identified in the handmade scenographic architecture, in the diversity of colors, in the eccentricity of costumes and makeup, in the characters' gestures and facial expressions, and in the use of graphic animation forms. With our analysis, we could reiterate the concept of narrativity proposed by Greimas as the organizing principle of *Meu Pedacinho de Chão*, which mixes the fantasy of the unreal world (which has its own laws) with the harsh reality of the factual world.

Keywords: Narrative and narrativity. Discursive semiotics. The Magic Tale. Genre fiction. Subgenre telenovela.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Representação preliminar do enunciado narrativo	66
Figura 2 – Representação da oposição mínima do nível fundamental.....	71
Figura 3 – Gráfico das funções solicitadas na produção	132
Figura 4 – Núcleo I	148
Figura 5 – Núcleo II	148
Figura 6 – Galo e Serelepe	151
Figura 7 – Personagens atuantes na primeira semana	151
Figura 8 – A estação de trem, escola e árvore dos amores	152
Figura 9 – Vista da casa do Coronel Epaminondas	153
Figura 10 – Primavera na Vila de Santa Fé.....	153
Figura 11 – Detalhes cenográficos.....	154
Figura 12 – Ambientes da casa do coronel	155
Figura 13 – Caracterização da personagem Juliana	156
Figura 14 – Caracterização do personagem Epaminondas	157
Figura 15 – Caracterização da personagem Pituquinha	157
Figura 16 – Caracterização do personagem Ferdinando	158
Figura 17 – Caracterização do personagem Zelão	158
Figura 18 – Combinação de cores na primeira semana analisada.....	159
Figura 19 – Cores na marcação de dia e noite.....	159
Figura 20 – Iluminação em detalhe nos personagens	160
Figura 21 – Juliana e o efeito de luz.....	160
Figura 22 – Modelagem artesanal do galo Bené.....	162
Figura 23 – Animação do galo Bené	162
Figura 24 – Efeitos especiais de cena.....	163
Figura 25 – Integração de efeitos especiais e personagens	163
Figura 26 – Recurso de <i>close-up</i> e plano detalhe	164
Figura 27 – Foco em segundo plano	165
Figura 28 – Foco em detalhes.....	165
Figura 29 – Movimento de <i>push-in</i>	166
Figura 30 – Simulação de movimento <i>zoom-in</i>	166
Figura 31 – Diversidade de ângulos.....	167
Figura 32 – Combinação de planos tribunal.....	168
Figura 33 – Dilatação do tempo por meio do ritmo.....	169
Figura 34 – Combinação simultânea de planos	170
Figura 35 – Paralelismo	170
Figura 36 – Destaque ao personagem	171
Figura 37 – Personagens mais atuantes na segunda semana.....	176
Figura 38 – Gestos habituais de Catarina	176
Figura 39 – Conversas de Juliana e Gina	177
Figura 40 – Comentários de Giácomo com habitantes da vila	178
Figura 41 – Vista da casa de Pedro Falcão	179
Figura 42 – Ruelas da vila (1 e 2), casa de Tuim (3) e venda do Giácomo (4)	179
Figura 43 – Outono na vila de Santa Fé.....	180
Figura 44 – Presença de animais de fibra de vidro e representação do outono	181
Figura 45 – Figurino e maquiagem de Catarina	182

Figura 46 – Figurino e maquiagem de Tuim	182
Figura 47 – Figurino e maquiagem de Pedro Falcão	183
Figura 48 – Figurino e maquiagem de Gina.....	183
Figura 49 – Figurino e maquiagem de Giácomo	184
Figura 50 – Mudança de figurino e maquiagem de Zelão	184
Figura 51 – Cores da casa de Pedro Falcão e da paisagem da vila	185
Figura 52 – Iluminação à luz de velas.....	186
Figura 53 – Céu de Santa Fé e Tuim.....	186
Figura 54 – Efeitos sonoros e tema musical	187
Figura 55 – Animação do galo Bené.....	187
Figura 56 – Animação da estrela cadente	188
Figura 57 – Grande plano geral	188
Figura 58 – Mudança de foco de primeiro para segundo plano	189
Figura 59 – Enquadramentos diversos	189
Figura 60 – Superenquadramento	190
Figura 61 – Movimento galeria	190
Figura 62 – Cena de aceleração da imagem	191
Figura 63 – Dilatação por meio do ritmo	191
Figura 64 – Simbolismo	192
Figura 65 – Personagens em destaque na terceira semana	198
Figura 66 – Casa do Giácomo e a de Epaminondas	199
Figura 67 – Igreja palco de três casamentos	199
Figura 68 – Duas estações: inverno e primavera	200
Figura 69 – Cenografia de inverno	201
Figura 70 – Figurinos e maquiagens utilizados no inverno	202
Figura 71 – Figurinos e maquiagens nos casamentos	203
Figura 72 – Cores do inverno e da primavera.....	203
Figura 73 – Efeito sonoro no momento do andar nos planos 1 e 2, e no enquadramento fechado nos planos 3 e 4	204
Figura 74 – Efeito sonoro relacionado ao movimento do personagem.....	205
Figura 75 – Domínio da faixa de áudio	205
Figura 76 – Efeito mecânico que simula neve	206
Figura 77 – Modelagem e pintura artesanal	206
Figura 78 – Animação de formigas em <i>stop motion</i>	207
Figura 79 – Enquadramentos com orientação diversa	207
Figura 80 – Ponto de vista de Serelepe.....	208
Figura 81 – Ponto de vista de Ferdinando (<i>over-the-shoulder</i>).....	208
Figura 82 – Movimento <i>tilt-up</i>	209
Figura 83 – Travelling lateral	209
Figura 84 – Montagem dos pensamentos da personagem.....	210
Figura 85 – Técnica de simbolismo	211
Figura 86 – Montagem paralela de Gina em cenas com interlocutores diferentes.....	211
Figura 87 – <i>Flashback</i> de momentos com Pituquinha	212
Figura 88 – Câmera rápida	212
Figura 89 – Narrativa circular.....	213

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Fase introdutória.....	42
Quadro 2 – Fase de desenvolvimento.....	44
Quadro 3 – Fase Intermediária I.....	46
Quadro 4 – Fase Intermediária II.....	47
Quadro 5 – Fase de desfecho.....	49
Quadro 6 – Recursos semânticos: temas e figuras.....	216
Quadro 7 – Recursos sintáticos: ator, espaço, tempo e tom.....	218

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2	BASES DO CONCEITO DE NARRATIVA	23
2.1	ORIGEM E DEFINIÇÃO	23
2.2	APROPRIAÇÃO LITERÁRIA.....	26
2.2.1	Conto	26
2.2.2	Novela	29
2.2.3	Romance	31
2.3	PROPOSIÇÃO ESTRUTURAL PROPPIANA.....	38
2.3.1	Distribuição das funções	41
2.3.2	Considerações sobre o modelo	51
3	DIMENSÃO TEÓRICA DE NARRATIVIDADE	55
3.1	QUESTÕES PRELIMINARES	55
3.1.1	Encaminhamentos saussurianos	55
3.1.2	Teoria da linguagem hjelmsleviana	59
3.1.3	Contribuições proppianas	62
3.2	APROPRIAÇÃO GREIMASIANA.....	64
3.2.1	Gênese do conceito de narratividade	64
3.2.2	Fundamentos da teoria semiótica	66
3.2.3	Níveis de articulação	70
3.3	ALARGAMENTOS POSSÍVEIS.....	79
4	PRODUÇÃO FICCIONAL TELEVISUAL	87
4.1	DIMENSÃO DE GÊNERO: FICCIONAL	87
4.2	ATUALIZAÇÃO EM SUBGÊNERO: TELENOVELA	92
4.3	INTER-RELAÇÃO TELENOVELA/CONTO	98
4.3.1	Aproximação inicial	99
4.3.2	Projeção discursiva	102
4.3.2.1	<i>Nível do conteúdo</i>	103
4.3.2.2	<i>Nível da expressão</i>	106
4.4	PRODUÇÃO DA TV GLOBO.....	124
5	DESENVOLVIMENTO TEÓRICO-METODOLÓGICO	131
5.1	DEFINIÇÃO DE CONCEITOS OPERACIONAIS.....	131
5.2	DELIMITAÇÃO DO OBJETO EMPÍRICO	132
5.2.1	Estrutura complexa de produção	132
5.2.2	Detalhamento da equipe	133
5.3	SELEÇÃO DO <i>CORPUS</i>	134
5.4	NÍVEIS DE PERTINÊNCIA	136
5.5	ETAPAS DE ANÁLISE	137
6	ANÁLISE	139
6.1	ETAPA 1 – PARATEXTUALIDADE AMPLA	139
6.2	ETAPA 2 – PARATEXTUALIDADE RESTRITA	143
6.3	ETAPA 3 – INTERTEXTUALIDADE PARADIGMÁTICA E SINTAGMÁTICA.....	145

6.4	INTRATEXTUALIDADE	147
6.4.1	Breve caracterização	147
6.4.2	Detalhamento dos períodos para análise	149
6.4.2.1	<i>Semana de 07 a 12 de abril (segunda-feira a sábado)</i>	149
6.4.2.2	<i>Semana de 30 de junho a 5 de julho de 2014 (segunda-feira a sábado)...</i>	174
6.4.2.3	<i>Semana de 28 de julho a 1º de agosto de 2014 (segunda-feira a sexta-feira)</i>	196
6.5	INTERPRETAÇÃO DOS RESULTADOS.....	216
6.5.1	Cruzamento das semanas	216
6.5.2	Inter-relação conteúdo/expressão.....	221
6.5.3	Relação com os conceitos de narratividade e conto	224
	CONCLUSÃO	227
	REFERÊNCIAS	229
	OBRAS CONSULTADAS	239

1 INTRODUÇÃO

A telenovela brasileira é reconhecida como uma forma de contar que transmite valores, interferindo no dia a dia da população para estabelecer condutas, discutir ideias, alertar sobre problemas sociais, políticos e econômicos do país. Para isso, envolve o telespectador em tramas que se empenham em mostrar situações dramáticas inspiradas na literatura, no cinema, no teatro, entre outros.

Normalmente, o conteúdo da telenovela gira em torno do cotidiano de uma pessoa comum, muito embora ela se estabeleça um universo de fantasia, com regras próprias e desenlaces mais perfeitos do que se poderia imaginar.

A maior emissora do país, a TV Globo, por vezes se dedica a exibir tramas que, aparentemente, rompem com o modelo tradicional de telenovela, porque criam um mundo de fantasia relacionado a contos conhecidos universalmente, além de inserirem personagens inusitados e adotarem linguagem inovadora. Nesse processo de apropriação, suas histórias projetam um modo particular de construção e reforçam a expressão visual das imagens, o que resulta em tramas bastante diversificadas para o público telespectador.

Nessa medida, o **tema** desta pesquisa consiste no estudo da ficção televisiva na perspectiva de suas apropriações, com ênfase especial à adaptação que a telenovela brasileira faz de um tipo específico de narrativa: o conto maravilhoso. A intenção é examinar a configuração que essas tramas assumem e as estratégias que empregam quando tentam recuperar as peculiaridades do conto maravilhoso.

Para isso, partiu-se da **hipótese** de que tramas inspiradas nesses contos, aparentemente desvinculadas de um contexto específico, não perdem a oportunidade de discutir questões que estão presentes no cotidiano das pessoas e que emolduram a realidade do país.

Na sequência da reflexão, foi possível a formulação das seguintes **questões norteadoras**: Como se caracteriza o conto, e quais as distinções com o conto maravilhoso? Quais relações podem ser verificadas na estrutura narrativa dessa modalidade de conto com determinadas telenovelas? Como se dá o tratamento da realidade no conto e na telenovela? Quais recorrências na telenovela podem ser atribuídas ao conto maravilhoso? Que elementos estruturais do conto maravilhoso podem ser trazidos para a telenovela? De que estratégias a televisão se vale para a inserção de contos em sua produção?

A partir desses questionamentos, foi formulado o **problema** desta pesquisa: Como a telenovela brasileira se apropria do conto maravilhoso? Que configuração decorre dessa apropriação? Que estratégias são utilizadas?

O **objetivo principal** da pesquisa é analisar a apropriação que a televisão faz do conto maravilhoso na produção de telenovelas, incluindo configuração e estratégias.

Os **objetivos específicos** são:

- investigar o conceito de narrativa na perspectiva literária e na dimensão proposta pelo modelo estrutural proppiano;
- examinar a gênese do conceito de narratividade, na perspectiva da semiótica greimasiana, e sua relação com a produção ficcional televisual;
- investigar os níveis de articulação presentes na teoria semiótica e sua aplicação à produção televisual;
- examinar as características do gênero ficcional, atualizado no subgênero telenovela;
- relacionar as características das telenovelas com o conto maravilhoso;
- analisar, na perspectiva do modelo de inspiração semiótica greimasiana, a telenovela escolhida para reconhecer a configuração assumida e as estratégias de ordem paratextual, intertextual e intratextual adotadas.

O **objeto de estudo** é *Meu pedacinho de chão*, telenovela exibida pela TV Globo, no horário das 18h, no período de abril a agosto de 2014, que teve uma produção artística bastante cuidadosa, resultado de aposta da emissora pela veiculação de um produto híbrido, lúdico e inovador, ambientado na vila de Santa Fé. A cidade cenográfica permitiu à história uma perspectiva diferente no modo de apresentação das telenovelas habituais, calcadas no realismo dos cenários, na identificação dos personagens com o público e nos efeitos de proximidade com a vida real.

A motivação primeira em estudar esse tema é a possibilidade de entender o princípio organizador, ou narratividade, que sobredetermina a trama. Trata-se de entender a forma peculiar de contar a história, preservando a proximidade com o conto maravilhoso.

Uma segunda motivação decorre do interesse pessoal da autora desta tese pela disciplina de direção de arte audiovisual, que é elementar em qualquer produção

de telenovelas. A possibilidade de estudar os elementos discursivos, de ordem expressiva, é importante para compreender as estratégias utilizadas na configuração do fazer audiovisual.

Mesmo que a telenovela, de modo geral, já tenha sido investigada sob perspectivas de viés literário ou histórico, o estudo direcionado ao campo da comunicação significa importante desafio teórico-metodológico, vinculado à semiótica greimasiana, desenvolvido para produtos audiovisuais por Duarte e Castro (2014). Nessa direção, o estudo busca articular os elementos discursivos de conteúdo e, principalmente, aqueles de expressão utilizados em *Meu pedacinho de chão*, na construção dessa trama audiovisual ficcional.

Outra motivação é a vinculação ao grupo de pesquisa ComTV¹ que, na perspectiva das teorias semióticas, tem-se dedicado à compreensão da produção televisual brasileira. Desse modo, esta investigação pretende contribuir para os estudos semióticos no campo do audiovisual, especialmente aqueles que desejam maior profundidade nos aspectos expressivos de uma obra.

Vale ressaltar que a telenovela no Brasil passou por diversas fases: no início, as tramas eram baseadas nas radionovelas, em clássicos da literatura, do teatro e do cinema, na busca uma linguagem própria. E isso permaneceu até fins da década de 60, quando as emissoras deram espaço a autores brasileiros e adotaram uma programação vertical e horizontal, ou seja, as telenovelas passaram a ser veiculadas todos os dias, menos aos domingos, dentro de uma grade, em horário fixo.

Na Globo, a estruturação da grade, em 1967, foi definida por Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, que consistia na veiculação de três telenovelas e de um telejornal, o Jornal Nacional. Desde então, a telenovela estabeleceu-se como o modelo ficcional de maior sucesso na TV Globo, que conta, atualmente, com pelo menos cinco horários em sua programação: *Vale a pena ver de novo*, espaço que veicula sucessos do passado; *Malhação*, espaço destinado ao público adolescente há mais de vinte anos; *telenovela das 18h*, espaço dedicado à veiculação de tramas de época em sua maioria; *telenovela das 19h*, espaço que transmite histórias mais leves e humoradas; *telenovela das 21h*, espaço reconhecido por veicular narrativas contemporâneas.

¹ O Grupo de Pesquisa COMTV, fundado em 2009, volta-se ao exame da produção televisual, em suas diferentes formas de manifestação, com ênfase em seus processos comunicativo e enunciativo. Possui vínculo principal ao POSCOM/UFSM.

Para manter o fluxo televisivo das telenovelas, a TV Globo dispõe de núcleos compostos por autores, diretores, atores; de equipes técnicas que cuidam do espaço a ser encenado, da iluminação empregada, do desenvolvimento dos figurinos e da caracterização que cada personagem demanda; de profissionais especializados que se envolvem com efeitos especiais e sonoros, com planos e movimentos de câmera, e com montagem das cenas. Tudo isso eleva as tramas à excelência, mostrando o empenho e a qualificação da emissora no tratamento desse produto.

Verifica-se, através dos registros históricos que a telenovela brasileira logo se afastou do melodrama mais acentuado, praticado até hoje em alguns países, e se estabeleceu com tramas que reproduzem os dramas reais da população. O produto artístico que marcou essa passagem foi a telenovela Beto Rockfeller (1968), veiculada na TV Tupi. Assim a TV Globo passou a apostar em tramas mais realistas, para mostrar personagens e situações mais parecidas com o cotidiano da população.

Em termos teórico-metodológicos, a investigação vincula-se aos estudos da semiótica de linha francesa como base teórica dos processos de sentido e de significação presentes no objeto empírico selecionado. São referências para esta tese: os linguistas Ferdinand Saussure e Louis Hjelmslev que lançaram as primeiras noções sobre as questões de sentido; Algirdas Julien Greimas que, valendo-se dessas noções, formulou as bases da teoria semiótica; o folclorista Vladimir Propp que formulou as bases estruturais do conto. Além deles, foram estudados autores que, de certa forma, alargaram a teoria greimasiana, como Jean-Marie Floch, Jacques Fontanille e François Jost, em nível internacional; e pesquisadores que estudam a teoria na perspectiva da comunicação, como José Luiz Fiorin, Diana Luz de Barros, Elizabeth Duarte e Maria Lília Dias de Castro, em nível nacional.

O estudo divide-se em seis capítulos, assim especificados:

Capítulo 1 - Introdução define tema e hipótese da tese, formula as questões norteadoras, especifica os objetivos da investigação, esclarece o objeto de estudo, detalha as motivações de realização e indica as partes que constituem a investigação.

Capítulo 2 - Bases do conceito de narrativa investiga a definição do conceito de narrativa, na perspectiva da apropriação feita pela literatura e da proposição trazida por Propp, com o detalhamento do seu modelo.

Capítulo 3 - Dimensão teórica de narratividade apresenta a gênese do conceito de narratividade, conforme assumido pela proposta greimasiana, assim como a articulação dos níveis da teoria semiótica.

Capítulo 4 - Produção ficcional televisual discute o gênero ficcional e o subgênero telenovela, abordando ainda a inter-relação telenovela/conto e as características das produções da TV Globo.

Capítulo 5 - Desenvolvimento teórico-metodológico recupera a articulação em níveis, inspirados na teoria semiótica, e também define conceitos operacionais, delimita o objeto empírico e especifica as etapas de análise.

Capítulo 6 - Análise de *Meu pedacinho de chão* detalha as etapas utilizadas na investigação da telenovela, e apresenta os cruzamentos possíveis de seus resultados.

2 BASES DO CONCEITO DE NARRATIVA

Este capítulo, de natureza conceitual, visa buscar um entendimento daquilo que se entende por **narrativa**. Nesse percurso, discute o conceito na perspectiva da linguagem e da literatura, com os autores contemporâneos Genette, Benveniste, Todorov; na sequência, explicita os modelos literários: conto, novela e romance, que se valem da narrativa na sua composição a partir dos autores Bakhtin, Chklovski, Jolles, Cortázar, Frye, Todorov, Martín-Barbero e Rey, Gengembre, e, no Brasil, com Candido, Moisés, D’Onofrio, e Hohlfeldt; por fim, apresenta a proposição inovadora de investigação para a narrativa, trazida por Vladimir Propp.

2.1 ORIGEM E DEFINIÇÃO

A intenção de contar uma história está presente desde o início dos tempos, haja vista, por exemplo, a representação demonstrada nas imagens encontradas em sítios arqueológicos, que, de certo modo, indicam narrativas, ainda que primitivas, do entorno de ocorrência.

Na perspectiva contemporânea de Genette, mais relacionada ao campo literário, a narrativa constitui “a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem, ou mais particularmente por meio da linguagem escrita”. (GENETTE, 2009, p. 265). Sua reflexão, partindo das oposições gregas, permite discutir as dicotomias de narração/descrição, relato/discurso.

Em relação à oposição mimese e diegese, Genette tenta aproximá-la do entendimento de narrativa na atualidade, sem uma distinção precisa entre o modo dramático e o modo narrativo, pois, para ele, a ficção se ocupa dos dois modos em igual importância. No seu entendimento, a “representação literária, mimesis dos antigos, não é portanto a narrativa mais os “discursos”: é a narrativa, e somente a narrativa”. (GENETTE, 2009, p. 271-272). Por esse motivo, Genette reconhece a existência de uma narrativa como algo maior que une todos os elementos.

Em relação à oposição descrição e narração, o autor reconhece que toda a história comporta a representação das ações, isto é, a narração, e os aspectos detalhados de objetos e personagens, isto é, a descrição. Essa distinção ganhou maior repercussão, a partir do século XIX, no estudo dos romances.

Convém ressaltar que a narração depende da descrição: pode-se passar uma informação através de uma descrição sem utilizar um verbo de ação, mas o contrário não é possível. Em outras palavras, qualquer acontecimento, em uma narrativa, pode utilizar verbo, que não será isento de ressonância descritiva.

'A casa é branca com um telhado de ardósia e janelas verdes' não comporta nenhum traço de narração, enquanto uma frase como 'O homem aproximou-se da mesa e apanhou uma faca' contém pelo menos, ao lado dos dois verbos de ação, três substantivos que, por menos qualificados que estejam, podem ser considerados como descritivos somente pelo fato de designarem seres animados ou inanimados. (GENETTE, 2009, p. 273).

Essas diferenças também são evidenciadas pelos movimentos no tempo e no espaço: enquanto na descrição o que importa é a existência espacial sem dimensão temporal; na narração o que importa é a sequência temporal, ficando a descrição como um recurso explicativo, simbólico e estético (GENETTE, 2009).

Em relação à oposição entre relato e discurso, Genette convoca a perspectiva de Benveniste, traduzida na oposição entre objetividade e subjetividade. A objetividade do relato (narrativa) é marcada pela falta de referência a um narrador, como se os acontecimentos narrassem a si mesmos (uso de terceira pessoa, verbos no passado simples e no mais que perfeito); a subjetividade do discurso é expressa por indicadores pronominais, demonstrativos (uso de primeira pessoa, verbos no presente, passado composto ou futuro).

No discurso, alguém fala, e sua situação no ato mesmo de falar é o foco das significações mais importantes; na narrativa, como o diz Benveniste com força, ninguém fala, no sentido de que em nenhum momento temos de nos perguntar quem fala (onde e quando, etc.) para receber integralmente a significação do texto. (GENETTE, 2006, p. 280).

A presente reflexão também recorre a Benveniste, pela abordagem desenvolvida a partir do conceito de enunciação. Para o autor, existe um complexo engendramento da língua a partir do momento em que o sujeito a utiliza, o que significa que o sujeito é o responsável pelas combinações que faz com a própria língua. Nessa direção, a enunciação é a instância responsável pela subjetividade do discurso, por essa ação de "[...] colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização". (BENVENISTE, 2006, p. 82). Sendo assim, toda enunciação pressupõe uma relação eu-tu, em que o eu se refere ao indivíduo que profere a enunciação, e o tu, ao indivíduo que a recebe.

O ato individual, referido por Benveniste, qualifica o sujeito em um papel distinto para as condições necessárias da enunciação:

Antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade da língua. Depois da enunciação, a língua é efetuada em uma instância de discurso, que emana de um locutor, forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita uma outra enunciação de retorno. (BENVENISTE, 2006, p. 83-84).

Desse modo, o ato do indivíduo, marcado na sua fala, contribui para que toda instância de discurso constitua um centro de referência interno. E, assim, há uma acentuação da relação discursiva com o parceiro, resultando na estrutura do diálogo (BENVENISTE, 2006). Há exceções, como a simulação de um diálogo em um jogo em que os oponentes proferem provérbios, em resposta um ao outro, mas que, ao final, vence aquele que possui o maior estoque de ditados; como o monólogo, que seria a variação do diálogo, mas interiorizado; como o diálogo em situação esperada de convívio social, em que há uma conexão quase mecânica entre os sujeitos, que não se constitui um meio de transmissão de pensamento (BENVENISTE, 2006).

Benveniste (2006) tinha seu foco nas questões linguísticas, mas o fato é que o estudo da enunciação auxiliou a compreensão da narrativa como um todo, mostrando as peculiaridades do momento em que o sujeito utiliza a língua, as combinações que faz, e as variadas possibilidades nessa interação dialógica.

Cabe pontuar nesta discussão, que tanto no campo literário quanto no audiovisual, as narrativas ficcionais também funcionam como discurso. Todorov (2011) adverte, porém, que na ficção/história pode haver uma certa realidade, através da evocação de acontecimentos que ocorreram, e personagens que, a partir disso, podem confundir-se com os da vida real. O autor entende que:

Esta mesma história poderia ter-nos sido relatada por outros meios; por um filme, por exemplo; ou poder-se-ia tê-la ouvido pela narrativa oral de uma testemunha, sem que fosse expressa em um livro. Mas a obra é, ao mesmo tempo, discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los. (TODOROV, 2011, p. 220-221).

No entendimento de Todorov (2011), a obra ficcional permite mostrar uma realidade. O narrador está ali para contar uma história, que, mesmo que não tenha se apoiado em fatos reais, conta com verossimilhança em muitos níveis.

Charaudeau e Maingueneau (2004) esclarecem que, para se estabelecer uma narrativa, é preciso identificar uma sucessão temporal de ações e também uma transformação, não necessariamente grande, dos sujeitos da história. Assim, a narrativa não seria confundida com uma simples descrição ou relato de ações. Para esses autores, a organização narrativa pressupõe uma diegese (o contar de Platão), termo que identifica para além do universo ficcional, é “a história contada como conteúdo e mais amplamente o mundo que propõe e constrói cada narrativa” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 343). Assim, conforme os autores, para a constituição de uma narrativa não cabe apenas o relato de uma sucessão de eventos, tem de haver um mundo construído para a trama e a transformação dos sujeitos nela inseridos. Importa ressaltar que o encadeamento entre os elementos leva a um desenvolvimento harmonioso da história.

A relação entre os pensadores gregos e os investigadores contemporâneos, resguardadas suas respectivas áreas de conhecimento, oferece um panorama sobre as ideias acerca da narrativa em sua origem e definição. A narrativa constitui algo que prevalece intacto ao longo dos tempos, que é a necessidade do contar, do relatar, do mostrar. Afinal, o homem sempre se preocupou com o registro de suas ações e, por consequência, de sua história, fosse através de instrumentos rudimentares que auxiliavam na representação pictográfica, fosse através de equipamentos de última geração, o que implicava em efeitos de toda ordem ao produto final. Desse modo, à narrativa foi dado o *status* de fio condutor da história da humanidade.

2.2 APROPRIAÇÃO LITERÁRIA

O conceito de narrativa foi incorporado pela literatura em suas diferentes possibilidades de manifestação, como é o caso do romance, da novela e do conto.

2.2.1 Romance

O **romance** é um modelo de narrativa que se caracteriza pela complexidade, e que assume um caráter, ao mesmo tempo, irregular e universal, o que significa, de um lado, a reunião de maior diversidade de tramas e, de outro, a possibilidade de acesso irrestrito.

Para Frye (2013), o romance é a forma literária que tende a projetar os ideais da classe social e intelectual dominantes, retratando-os na composição de virtuosos heróis e belas heroínas, em oposição aos vilões que ameaçam a sua supremacia. Isso se deve, ressalta o autor, ao momento em que ele se estabelece (período romântico), com tendência a um culto do herói e libido idealizada.

Frye (2013) conceitua também o romance moderno, cujos personagens interpretam papéis comuns, mostrando a vida dos homens em sociedade, sem apelo ao heroísmo. No romance moderno, usualmente, há diálogos e descrições, que podem, inclusive, ser exaustivas; os personagens contrapõem-se aos heróis e heroínas do romance; e também há uma preocupação em revelar o caráter dos personagens. Para Frye, a obra *Ulisses* de Joyce (1922) é um exemplo de romance moderno que contempla essas características:

Primeiro, a clareza com que as paisagens, sons e odores de Dublin ganham vida, a esfericidade do contorno das personagens e a naturalidade do diálogo. Em segundo lugar, o modo elaborado pelo qual a história e as personagens são parodiadas ao serem lançadas contra padrões heroicos arquetípicos, notavelmente aquele fornecido pela *Odisseia*. Em terceiro lugar, a revelação de caráter e circunstâncias pelo uso do perscrutador da técnica do fluxo de consciência. Em quarto lugar, a tendência constante de ser enciclopédico e exaustivo tanto na técnica quanto no assunto, e de ver ambos em termos altamente intelectualizados. (FRYE, 2013, p. 478).

Nessa perspectiva, o romance parece ter duas formas, que não, necessariamente, se sobrepõem. Segundo Frye (2013), há uma certa ilusão, em razão do romance ser mais antigo que o romance moderno, de ele também ser uma forma menos desenvolvida.

Já para Candido (2014, p. 429), que entende haver fases desse modelo narrativo, o melhor momento do romance é aquele que “permanece fiel à vocação de elaborar conscientemente uma realidade humana”, extraída da observação direta, a fim de que, a partir dela, possa ser construído um sistema imaginário e mais durável. O romance constitui-se em

realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do cotidiano – em concorrência com a vida. Graças aos seus produtos extremos, embebe-se de um lado em pleno sonho, tocando de outro no documentário. (CANDIDO, 2014, p. 429).

Em termos de personagens, os romances abrigam a possibilidade de diferentes configurações, decorrentes da maior ou menor profundidade psicológica, do maior ou

menor envolvimento na trama, da maior ou menor complexidade existencial. Segundo Bakhtin (2011), para se compreender o romance, é necessário pensar os diferentes princípios de configuração do personagem, presentes em sua evolução, o que justifica o resultado de papéis mais densos e complexos.

De modo geral, o romance, de caráter múltiplo, possui pluralidade de ações e simultaneidade de conflitos, que se desenrolam ao mesmo tempo, correlacionados aos núcleos dramáticos.

O tempo no romance pode ser histórico, ditado pelo ritmo do calendário; psicológico, presidido pelo interior do personagem; metafísico ou mítico, que, situado além do calendário ou da memória individual, pode recorrer, supostamente, a mitos ou a festas sagradas (MOISÉS, 2013).

Em relação ao espaço, o romance mantém, de maneira geral, o predomínio do urbano, e sua ambientação decorre da constituição do personagem, como se fosse uma extensão dele.

O importante, no estudo do romance, é o retrato da realidade que ele propõe. Para Bakhtin (2011, p. 246), os romances “dependem, antes de tudo, do grau de penetração realista nessa integridade real do mundo”. Para ele, essa realidade é conseguida através de uma apreensão da totalidade da época, que pode variar de acordo com o nível de profundidade que se pretende alcançar.

Também Candido (2014) e Moisés (2013) acreditam na combinação da forma literária com os problemas do mundo real, pois “todas as metamorfoses do real, todas as formas de conhecimento cabem no perímetro do romance, assim transformado numa espécie de síntese ou de superfície refletora da totalidade do mundo”. (MOISÉS, 2013, p. 411).

Naturalmente, para captar essa realidade, o romance exige a adoção de um ponto de vista, de uma posição, de uma doutrina, apreendidos a partir de determinada realidade, para que o autor possa selecionar e agrupar os pontos mais importantes dessa perspectiva. Aliás, segundo Candido, uma característica marcante do romance é o encadeamento entre os acontecimentos e as paixões, e essa amarração constitui a própria lei do romance.

2.2.2 Novela

A **novela** é um tipo de narrativa menos complexa, em que ocorrem algumas ações, o que implica deslocamento espaço-temporal e diversidade de personagens e cenários.

É comum a classificação da novela pelo tamanho da obra, o que para Moisés (2013, p. 330) significa uma denominação relativamente simplista. Trata-se de “uma distinção mecânica, baseada no número de páginas ou de palavras: [...] cem a duzentas páginas, ou mais de vinte mil palavras”.

Segundo Chklovski (1973, p. 211), “a novela é uma combinação das construções em cadeia e em plataformas e ainda complicadas por diversos desenvolvimentos”. Sobre isso, entende-se que uma história a ser contada, nesse modelo de narrativa, exige ações que movimentem a trama nos vários núcleos, dando sequência, em ordem causal, aos desenvolvimentos que ocorrem paralelamente. Mais adiante, o autor discute as temáticas que podem ser desenvolvidas em uma novela:

A descrição de um amor partilhado e feliz não pode provocar uma novela; se ela sobrevém, será em oposição às novelas tradicionais que descrevem um amor impedido por obstáculos. [...] a novela necessita não somente da ação, mas também da reação, de uma falta de coincidência. (CHKLOVSKI, 1973, p. 206).

Em outras palavras, para o autor, a trama precisa evoluir através dessa falta de coincidência, em que os personagens são sempre levados a buscar um amor não correspondido, ou um objeto perdido, ou o responsável por um crime.

Do ponto de vista da estrutura, a novela apresenta uma narrativa mais complexa, com várias ações simultâneas, distribuídas em distintos núcleos dramáticos, interligados e com princípio, meio e fim. Há uma certa sucessão nas ações dos núcleos, que estão dispostos linearmente: “o ficcionista não esgota o conteúdo de uma unidade antes de passar à seguinte; deixa no geral uma semente de conflito, que virá a constituir o(s) episódio(s) subsequente(s)”. (MOISÉS, 2013, p. 332).

Quanto ao tempo, não há restrições cronológicas, embora se possam fazer incursões sobre a trajetória de vida dos personagens. Há uma concentração no tempo em que ocorrem as ações presentes, com breves notações ao passado (MOISÉS, 2013). Vê-se que a novela é uma narrativa focada especialmente nas ações, pois são

elas que movimentam os personagens. Importa falar do passado de um personagem somente se irá influenciar na história como um todo.

Em relação ao espaço, Moisés (2013) revela que não existe preocupação com a verossimilhança, embora o autor da novela tenha liberdade para fazer as adaptações necessárias ao acompanhamento dos múltiplos núcleos dramáticos. Nesse modelo, também se torna comum a movimentação dos personagens em um breve lapso de tempo e a transposição para lugares remotos ou de difícil acesso. Além disso, na novela, é rotineira a ambientação fictícia, com cenários próprios para a fabulação.

Devido aos vários núcleos dramáticos, aumenta o número de personagens, elementos fundamentais à trama, normalmente planos, estáticos, sem profundidade, que podem ser substituídos em razão de o enredo ter mais importância aos olhos do novelista (MOISÉS, 2013). Candido explica que, na esfera folhetinesca,

por uma inversão de perspectiva, o personagem é que serve ao acontecimento. Este adquire consistência própria, impõe-se em bloco, incorpora o personagem e apela para o que há de mais elementar no leitor, confundido nesta hora à criança, ao homem rústico, ao primitivo, na fascinação pela magia gratuita. (CANDIDO, 2014, p. 445).

Nessa direção, a novela caracteriza-se por ser uma obra aberta, no sentido de que, ao final de cada conjunto de episódios, é possível começar outros, mostrando eventos posteriores ao desfecho ou agregando personagens secundários, cujas histórias não estavam completas ao final da obra (MOISÉS, 2013). Assim, o entendimento de novela aproxima-se muito diretamente do conceito de folhetim, que foi uma forma de manifestação instituída pelo modelo econômico industrial em meados do século XIX.

Por volta de 1840, nasce o romance em folhetim, ou melhor, a novela em folhetim (*roman feuilleton*), longas narrativas, de enredo caprichosamente enovelado, disposto em capítulos intermináveis, que se estampavam semana a semana em forma de folhetim (MOISÉS, 2013, p. 193).

Como exemplo recorrente de publicação nesse modelo, estão as produções sistemáticas nos rodapés do jornal francês *La Presse*, cujo diretor dedicou à publicação da *La vieille fille* de Balzac, publicada em partes (GENGEMBRE, 2004). Essa estratégia de fidelização mantinha o público em suspense pelo modo fragmentado de apresentar a história, incentivando os leitores a uma busca periódica,

através dos ganchos deixados a cada edição. Martín-Barbero assim se refere ao fenômeno: “Boa parte do sucesso ‘massivo’ do folhetim residia aí: numa fragmentação do texto escrito que incorporava os cortes ‘produzidos’ por uma leitura não-especializada como é a leitura popular”. (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 186-187).

Martín-Barbero (2006, p. 179) indica que o modelo “rompe o isolamento e a distância do escritor e o situa no espaço de uma interpelação permanente por parte dos leitores”. Além disso, o autor reconhece que a fragmentação do texto em episódios e a abertura a que a obra se dispõe constituem “dispositivos de sedução”. A organização por episódios permite aos leitores, acostumados a pequenas histórias como os contos, acompanhar com facilidade essas narrativas com duração mais longa e também serem envolvidos pelo suspense mantido ao final de cada edição do jornal. Já o caráter de abertura imprime flexibilidade à narrativa, a partir da reação dos leitores.

Desse modo, na dimensão deste trabalho, configura-se a novela como um modelo narrativo que encadeia uma determinada combinação de tramas, as quais se desenvolvem paralelamente, relacionadas a um núcleo principal, e abertas à interpelação crítica do público.

2.2.3 Conto

O **conto** é uma narrativa curta e tende a ser menos complexa em relação às outras manifestações estudadas, caracterizando-se sobretudo por sua simplicidade, que só mais tarde alcançou um lugar de reconhecimento na literatura. No seu desenvolvimento como forma literária, pertence à narrativa em prosa, faz oposição a formas mais elitizadas como a poesia, e, assim, justifica também sua composição mais simples.

Sabe-se que o conto não possui uma origem definida, tendo sido repassado de geração em geração por meio da cultura oral, através das rodas de conversa ao redor da fogueira. Para Candido (2006a), o conto popular, assim como as modas de viola, as adivinhas ou o canto de morte dos tupinambás, são manifestações de ordem coletiva.

Cortázar (2015) acredita que o conto nasceu com a própria humanidade, que, desde as cavernas, já contava com pais e mães passando histórias de bisões a seus filhos. Nessa linha de pensamento, percebe-se uma elevada carga sociológica que o

conto carrega consigo desde o início de sua constituição, tendo seus registros mais remotos, segundo Moisés (2013), nas passagens da bíblia, com os episódios de *Salomé*, do *Filho Pródigo*, e nos contos orientais, como *As mil e uma noites*, *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, entre outros.

O vocábulo conto, na Idade Média, descrevia qualquer relato de acontecimentos, sem filiar-se a uma determinada expressão literária, e assim, por muitas vezes, teve sua estrutura alterada, passando a confundir-se com novela e romance. Moisés indica que esses relatos de acontecimentos, com amplificação da história, deixam de possuir as características constituintes de conto e passam a ser considerados embriões de novelas (MOISÉS, 2004). Alguns contos de Voltaire como *Zádig* e *Cândido*, ainda no século XVIII, assemelhavam-se a romances, pois se alongavam em sua estrutura (CORTÁZAR, 2015). Pelo exposto, compreende-se que, nesse período, não havia um entendimento preciso dos limites do conto, e ele era confundido com novela e romance.

Para D'Onofrio (2002, p. 122), o conto, a partir do século XIX, estabelece-se como “a forma narrativa mais cultivada, porque melhor responde à exigência da rapidez, própria da era da máquina: poucos leitores têm a paciência de ler um longo romance”. A influência de fatores econômicos da revolução industrial ocasiona transformações nesse modelo, justificadas por um número expressivo de autores que passa a se dedicar a narrativas concisas (MOISÉS, 2004). Assim, o conto ganha relevância entre os autores, na medida em que se caracteriza por ser uma narrativa breve e fechada em si mesma.

Candido indica que, em narrativas primitivas, as questões abordadas representam anseios de um grupo, sendo o autor a voz que interpreta essas aspirações. Em sua evolução histórica, o conto, assim como outras narrativas, é valorizado em seus aspectos estéticos, em detrimento do entendimento de sua função social.

Se nas primeiras [*sociedades primitivas*] o elemento coletivo parece fazer da arte uma função social pura, que dispensa a própria interferência do criador autônomo, nas segundas [*sociedades urbanas*], inversamente, este parece causa e condição, esbatendo para segundo plano aquele elemento [grifo nosso]. (CANDIDO, 2006a, p. 80).

Nessa perspectiva, Candido declara que, em estudos literários, não importa se as histórias narradas são inverdades, o que de fato se leva em conta na obra é a

superioridade do texto (CANDIDO, 2010).

De maneira geral, o conto é valorizado pela característica principal de possuir apenas uma unidade dramática que tem, como princípios norteadores, a contação de um acontecimento e o efeito único do início ao fim. Esse é o tipo de narrativa que se concentra em um só núcleo de ação, e todos os elementos constituintes estão direcionados para o mesmo ponto. Talvez essa seja a característica mais diferenciadora do conto, que o faz distinguir-se do romance e da novela.

Dentro da sequência de ações da história, há uma ordenação causal de modo que a exclusão de uma ação ou o acréscimo de outra modifica o todo. Moisés (2012, p. 40) ratifica que “o conto é, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma unidade dramática, uma célula dramática, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação”. Essa unidade de ação é tomada por uma sequência de atuações de protagonistas ou de acontecimentos de que eles participam.

A situação dramática encontrada no conto funciona como núcleo da narrativa: todos os outros elementos têm o objetivo de assegurar o contraste da unidade principal. Moisés explica que, em torno desse núcleo, pode haver outros menores, componentes da unidade principal, com personagens, ação, espaço etc., mas esses elementos não são capazes de desenvolver, por si só, a unidade dramática (MOISÉS, 2012). Desse modo, existe apenas um conflito durante todo o conto, enquanto, em outras narrativas, há digressões, pelo fato de haver mais de uma unidade dramática.

Outro traço do conto são os poucos personagens e com peso diferente de outras narrativas, ou seja, neles não há profundidade psicológica, pois nesse tipo de história dedica-se mais atenção às ações do que aos personagens. Moisés (2012) esclarece que o conto, por ser uma narrativa curta, também possui ambiente restrito e tempo limitado para movimentação. As ações possuem prevalência sobre os demais elementos, funcionando como pulsão para o desenvolvimento da história. Assim, “a meta não consiste em criar seres vivos à nossa imagem e semelhança, complexos e quiçá múltiplos, como pretende o romance, mas situações de conflito em que todos os leitores se espelhem”. (MOISÉS, 2012, p. 46).

O conto deve ser, o tanto quanto possível, baseado no diálogo entre personagens, pois é através das falas que se estabelece o conflito. “Sem diálogo, não há discórdia, desavença ou mal-entendido e, portanto, não há enredo, nem ação”. Assim, entre os tipos de diálogos existentes (direto, indireto, indireto livre e interior), prevalece o direto, na perspectiva de o leitor poder inserir-se na narrativa (MOISÉS,

2012, p. 280). Essa característica do texto, que permite um reconhecimento por parte do leitor, é discutida por Candido (2006a) como uma atitude esperada pelo autor em relação ao público, pela obra só se fazer completa a partir de suas interpretações.

Outra noção relevante para o conto é a de espaço, entendido como o lugar restrito onde os personagens circulam. Para Moisés (2012) bastam alguns poucos cenários como uma rua, uma casa ou até mesmo uma sala de estar para que o enredo se estabeleça. O espaço a ser ocupado pela ação pode ser externo, quando há o deslocamento espacial ou temporal, e interno, quando o conflito ocorre na mente do personagem.

Relativamente ao tempo, o período explorado no conto normalmente não se prende ao passado ou ao futuro, e, sim, a um período conciso. A narrativa concentra-se no tempo da unidade dramática: “[...] o conto, voltado que está para o centro nevrálgico da situação dramática, abstrai tudo quanto, na esfera do tempo, encerra importância menor”. (MOISÉS, 2012, p. 273).

Cortázar (2015) ressalta a importância de se considerar o tempo em outra perspectiva, como no caso de mundos paralelos, especialmente nos contos fantásticos. O próprio autor cita dois contos escritos por ele que abordavam o desdobramento do tempo: um no campo do fantástico, em que o personagem apresentado confundia-se com a imagem de si mesmo, em situação diversa da que se encontrava; e outro como parte de um relato, cujo personagem fala da experiência de se transportar e viver em um curto espaço de tempo, outra dimensão, através de sua imaginação, em situações cotidianas como andar de metrô ou em um show, por meio da música.

De maneira geral, o conto desenvolve-se em um curto lapso de tempo, não se fixa no resgate de tempo anterior ou de projeções futuras. As ações podem ocorrer em um deslocamento espaço-temporal, ou em um processo mental ou psicológico.

Às especificidades mencionadas até aqui, adiciona-se aquela que diz respeito à unidade de efeito ou de impressão. Para Moisés (2012, p. 45), “os componentes da narrativa obedecem a uma estruturação harmoniosa, com o mesmo e único escopo, o de provocar no leitor uma só impressão, seja de pavor, piedade, ódio, simpatia, ternura [...]”.

Quando o conto busca adiar o clímax dramático através da criação de elementos acessórios, pode ocorrer descontinuidade de seu foco: esse tipo de digressão pode resultar em núcleos paralelos de ação, tornando a estrutura imprópria

para o conto.

D’Onofrio (2002, p. 121) expõe que, no conto, há uma economia de elementos estruturais, em razão disso: “[...] temos uma condensação de sentido que se revela ao leitor de uma forma mais rápida e surpreendente”. Essa redução no número de personagens, espaços, tempo, segundo o autor, leva o conto a uma alta densidade dramática, se comparado ao romance, em que o conteúdo textual está diluído na multiplicidade de cada um dos elementos.

Cabe ressaltar, concomitantemente às especificidades até aqui apresentadas, a predominância, no conto, de temáticas que abordam hábitos e credences do povo. Para Jolles (1976), a representação da fantasia é uma tendência presente na alma humana. Também D’Onofrio (2002) ressalta que a narrativa popular tenta não apenas romper as barreiras com o real, como utilizar-se de recursos sobrenaturais para narrar os obstáculos e permitir o final feliz.

Acredita-se, inclusive, que há, no conto, o costume de narrar ações espetaculares, em que o conteúdo é explorado de modo a sobredeterminar o real. Nesse sentido, há o acréscimo de fabulações que enfatizam as ações dos personagens, produzindo em síntese um relato que combina experiências calcadas no real, mas alimentadas através da imaginação.

As histórias conservam um apelo à fantasia, talvez por trazerem em sua essência resquícios primitivos dos contos antigos, que se utilizavam da mitologia. Para Hohlfeldt (1988, p. 14), o elemento fantástico ou maravilhoso é justificado pelo fato de os contos, em sua origem, serem contados, essencialmente, à noite. É possível que a noite tenha demandado um certo suspense ou a incorporação desse elemento como forma de dar mais emoção à narrativa. Mas o próprio autor admite que, na contemporaneidade, essas histórias, independentemente da noite ou dia, ainda provocam fantasias e fabulações em quem as ouve:

Não voltamos todos nós ao estado de infância sempre que alguém, próximo a nós, inicia a narração em voz alta de uma história? Não nos prendemos à sua fábula e à sua estrutura, indagando-nos ansiosamente sobre aquilo que permitiu o sucesso dos ‘folhetins’ românticos: e daí? e daí? e daí? (HOHLFELDT, 1988, p. 20).

A partir do exposto, pode-se refletir sobre um tipo particular de narrativa: o conto maravilhoso – aquele que acresce à narrativa popular elementos exagerados. Nas histórias maravilhosas, é comum a luta do bem contra o mal, em que o personagem

principal tem poder de ultrapassar qualquer barreira até alcançar seu sucesso.

Uma das definições para o vocábulo maravilhoso diz respeito a: “Aquilo que encerra maravilha, que é extraordinário ou sobrenatural: O maravilhoso está presente em muitas histórias infantis”². Moisés (2013, p. 283) complementa: “A ideia de maravilhoso associa-se ao mundo sobrenatural, entendido este como o universo dos deuses, da magia, dos bruxedos, dos encantamentos, das manifestações parapsicológicas, etc.”. O maravilhoso assim se traduz pela relativa liberdade que imprime às histórias, pois, nesse mundo imaginado, a realização do impossível está sempre ao alcance do narrador. Jolles (1976, p. 193) afirma que

não é que os fatos tenham que ser forçosamente maravilhosos no conto, ao passo que não o são no universo; trata-se, antes, de que os fatos, tal como os encontramos no conto, só podem ser concebidos no conto [...] pode-se aplicar o universo ao conto e não o conto ao universo.

Desse modo, no conto maravilhoso, é imprescindível que as ações se estabeleçam em um universo particular, construído especialmente para que exista liberdade suficiente para recorrer ao sobrenatural.

Todorov (2012) concentra-se em descrever a presença do sobrenatural nas narrativas maravilhosas, identificando o maravilhoso puro, o maravilhoso hiperbólico, o maravilhoso exótico, o maravilhoso instrumental e o maravilhoso científico, assim detalhados:

- **Maravilhoso puro:** é aquele conto considerado puro, quando não há explicação alguma para os acontecimentos que se sucedem na narrativa. Esses acontecimentos dispõem-se sem qualquer questionamento por parte dos personagens e são aceitos da mesma forma pelo leitor. Nesse caso, o maravilhoso apresenta-se em histórias narradas com ações sobrenaturais, em que não há reação contrária a seu desenvolvimento, pois já se naturalizaram desse jeito.
- **Maravilhoso hiperbólico:** é aquele conto que explora o exagero, o qual pode ser entendido como forma poética ou alegórica do texto, ou seja, não fere em excesso a razão. Os fenômenos narrados caracterizam-se por assumir uma dimensão maior do que se encontra na realidade, como é o caso de *As mil e uma noites*, com a seguinte comparação: “serpentes tão grossas e compridas que não havia uma que não engolissem um elefante”.

² Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

- **Maravilhoso exótico:** é aquele conto que mistura acontecimentos de ordem natural e sobrenatural. Nesse tipo de conto, os acontecimentos sobrenaturais são narrados junto aos naturais, de modo que não há a preocupação de distingui-los, pelo contrário, pretende-se que haja uma assimilação das exposições em um mesmo nível. Um exemplo é o caso da descrição de um animal que possui características distintas de qualquer classificação zoológica.
- **Maravilhoso instrumental:** é aquele conto que recorre a objetos com qualidades inimagináveis à época da narrativa. Ou seja, apesar de o conto apresentar uma maçã que cura e um tapete voador, comparáveis, atualmente, a antibióticos e a transportes aéreos, a maçã e o tapete com qualidades especiais são mágicos; os outros são de engenho humano.
- **Maravilhoso científico:** é aquele conto que apresenta acontecimentos que, embora explicados de forma racional, não são comprovados pela ciência contemporânea. São contos que se aproximam da ficção científica, em que as histórias ocorrem a partir de premissas irracionais, chegando a um resultado que parece lógico.

Além dos cinco tipos em que o sobrenatural se apresenta, caracterizando as narrativas maravilhosas, Todorov indica que, em alguns casos, existem fronteiras pouco definidas entre maravilhoso e fantástico. Tanto que se costuma confundir fantástico com maravilhoso, talvez pelo acontecimento sobrenatural.

Quando se tem o fantástico, de acordo com o autor, há um acontecimento sobrenatural, contrastando com o pano de fundo da narrativa, regido por leis naturais. Vale ressaltar que o fantástico, nessa perspectiva, define-se pelo total envolvimento do leitor que, a todo instante provocado, está sempre hesitante em conferir explicação aos acontecimentos. O mesmo pode acontecer com o personagem que hesita entre uma explicação natural e outra sobrenatural. Nesse tipo de produção, determinados tabus são rompidos, pois ocorre desconstrução de leis físicas e de convenções sociais (TODOROV, 2012). E são essas rupturas que caracterizam a narrativa como fantástica.

No âmbito deste trabalho por não se privilegiar a questão do sobrenatural, opta-se pela denominação de maravilhoso, por ser uma forma que cria um mundo paralelo, com leis próprias, e que, de algum modo, consegue abordar assuntos relacionados a uma realidade experimentada por todos. Por esse motivo, o público aceita os acontecimentos que se sucedem, reconhecendo o seu caráter inverossímil.

Assim sendo, acredita-se que o **conto maravilhoso** é aquele que associa o caráter lúdico e prazeroso aos acontecimentos sobre-humanos. As narrativas, quando se situam nesse campo, podem apresentar outra temporalidade, outra espacialidade em que os acontecimentos se mostram adequados às regras de seu próprio mundo. Nesse sentido, uma narrativa maravilhosa não está preocupada em explicar de que forma esses acontecimentos sobre-humanos ocorrem, bem como não há a expectativa de um desfecho que contemple explicações para os acontecimentos.

Desse modo, o presente estudo inclui na categoria de conto maravilhoso aquelas narrativas que se apresentam em um universo em que acontecimentos trazidos ocorrem junto a ações naturais, sem qualquer resistência por parte do público. Ao mesmo tempo, configuram-se por serem breves, com tempo e espaço restritos, conterem um núcleo dramático, com poucos personagens, terem por objetivo a busca por reparação de uma situação e proporem uma única impressão de efeito do início ao fim.

É, pois, com esse entendimento – narrativa breve, com redução de personagens, tempo e espaço, proposição de situação única, ênfase em acontecimento sobre-humano – que se constrói a investigação desta tese, voltada à apropriação do conto maravilhoso para a televisão. Nessa direção, achou-se adequada a pesquisa sobre narrativa e conto desenvolvida pela vertente russa.

2.3 PROPOSIÇÃO ESTRUTURAL PROPPIANA

O ponto de partida da teoria de Vladimir Iacovlévitch Propp (1895-1970) foi o entendimento de que todas as histórias possuíam a mesma estrutura com apenas algumas variações. Esse entendimento foi fundamental para a compreensão dos esquemas narrativos, tornando-se importantes também no desenvolvimento de disciplinas das ciências sociais.

Em *Morfologia do conto maravilhoso*, lançada em 1928, Propp apresenta as descobertas encontradas na análise da estrutura narrativa de cem contos russos, pertencentes à coletânea *Contos Populares Russos* de Alexandr Afanássiev, publicada em oito volumes entre 1855 e 1863. Propp a descreve como um conjunto precioso, em que há a identificação clara da estrutura do conto de magia ou, mais especificamente, do conto maravilhoso. A particularidade dessa coletânea em relação

a outras é que, em razão de as histórias terem sido criadas por camponeses, com pouca ou nenhuma influência da civilização, conservaram-se mais puras e, por isso, as suas características poderiam ser estudadas com mais exatidão.

Por intermédio desse *corpus*, inspirado pelas obras de Goethe sobre a natureza e por meio de uma descrição rigorosa de elementos constantes, Propp estudou a estrutura das histórias, mostrando que o foco da análise deveria ser as unidades que se repetiam e não mais os enredos, o que evidenciou um esquema comum a todos os contos analisados. A comparação da estrutura desses contos à perfeição morfológica das formas orgânicas estabeleceu um caminho produtivo para Propp que afirmou: “no âmbito do conto popular, folclórico, o estudo das formas e o estabelecimento das leis que regem sua disposição é possível com a mesma precisão da morfologia das formações orgânicas”. (PROPP, 2010, p. 1). O engenho empregado pelo autor trouxe o reconhecimento de leis naturais ao homem no seu modo de contar.

É importante observar que o autor, ao recorrer a procedimentos encontrados em ciências mais formais, não apenas conferiu um caráter mais sistêmico e menos histórico, como imprimiu rigor a seus estudos. O que levou Propp ao estudo morfológico do conto foi uma preocupação inicial de que não poderia falar da procedência de um fenômeno sem descrevê-lo: “antes de elucidar a questão de origem do conto maravilhoso, deve-se saber em primeiro lugar o que é o conto”. (PROPP, 2010, p. 7). O autor chegou a conceituar o conto de magia como “uma narrativa construída de acordo com a sucessão ordenada das funções citadas em suas diferentes formas, com ausência de algumas e repetição de outras, conforme o caso”. (PROPP, 2010, p. 97).

Segundo ele, seria muito fácil reunir, sob o mesmo modelo, qualquer tipo de narrativa que, “partindo de um dano (A) ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W^0) ou outras funções utilizadas como desenlace”. (PROPP, 2010, p. 90).

Como se pode ver, o conceito de função é fundamental para Propp, entendido como “o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação”. (PROPP, 2010, p. 22). Mesmo que os personagens possuíssem nomes e atributos diferentes, o mais coerente era priorizar as funções que com eles se repetiam. É a função que garante a sequência de desenvolvimento do conto, que só difere quanto às características dos personagens e às especificidades de cada história. Se, antes, os estudos se voltavam para temas

e enredos, Propp priorizou a compreensão da base estrutural em que as histórias estavam alicerçadas. Por isso, sua pesquisa centrou-se na organização formal do conto, na ordem em que os elementos aparecem, conferindo um caráter de estudo morfológico e permitindo a classificação dos contos populares a partir de suas partes.

Propp (2010) entende que o conteúdo de um conto pode ser enunciado por meio de frases curtas, como o herói parte para outro reino, o dragão rapta a princesa. A importância dessa nova angulação, em relação a estudos anteriores, permite o reconhecimento de que, apesar de as histórias possuírem as mesmas composições, isso não significa que os enredos sejam iguais:

Todos os *predicados* dão a composição do conto, e todos os *sujeitos*, *complementos* e demais partes da oração constituem o enredo. Em outras palavras: a mesma composição pode servir de base para enredos diferentes. Se o dragão rapta a princesa, ou o diabo rapta a filha do camponês [...], é indiferente do ponto de vista da composição. (PROPP, 2010, p. 113).

Com esse entendimento, o autor reconhece que o fundamental, no estudo dos contos, eram as funções, e a determinação das partes em que elas se apresentam. Dessa forma, seria impossível uma classificação científica sobre o enredo do conto, pois isso significa tomar uma parte qualquer do conto, adicionar a palavra "sobre" e formular a definição. "Assim, o conto onde há uma luta com um dragão se chamará 'sobre a luta com o dragão'". (PROPP, 2010, p. 10). Essa concepção, centrada na composição do conto, norteou a pesquisa proppiana, uma vez que as semelhanças se apresentariam sob outra dimensão.

O autor reconhece, nos contos estudados, um conjunto de funções que trabalham como balizas e conduzem toda a narrativa, e essas funções são responsáveis pela visibilidade dos personagens e seus propósitos dentro do enredo, uma vez que permanecem as mesmas de uma história para outra.

Cumprido ressaltar que uma mesma função pode ter significados diferentes, sendo necessário atentar para as especificidades de espaço-tempo dentro da narrativa, pois daí depende o verdadeiro entendimento da função. A noção de função permite também o estabelecimento de relações das partes entre si e com o todo.

Dessa forma, priorizando as funções como elementos constantes que formam a base do conto, Propp reconheceu que existe um número limitado de funções; a sequência em que aparecem é sempre idêntica; e a construção dos contos é sempre monotípica. O pesquisador declarou "esperávamos descobrir vários eixos, mas

deparamos com um eixo único para todos os contos de magia. Todos são de um único tipo”. (PROPP, 2010, p. 24).

Antes de detalhar essas funções cabe ressaltar o quanto a concepção proppiana alargou o entendimento da narrativa pelo fato de identificar regularidades comuns a todos os contos estudados, garantindo cientificidade ao seu estudo e inaugurando uma nova fase nas pesquisas literárias. A partir de Propp, foi priorizado o conhecimento das partes constituintes e o isolamento das unidades estruturais, o que foi decisivo na consolidação do formalismo e do estruturalismo na literatura.

2.3.1 Distribuição das funções

Ao longo da análise, Propp identifica **31 funções narrativas**, aqui apresentadas por seus momentos específicos que assinalam os diferentes estágios no desenvolvimento da trama:

- a) Fase introdutória
- b) Fase de desenvolvimento
- c) Fase intermediária I
- d) Fase intermediária II
- e) Fase de desfecho

a) Fase introdutória – momento em que são apresentadas as funções preparatórias para o desenvolvimento do conto maravilhoso, constituído de sete funções assim determinadas:

- (I) **Afastamento** – é a função responsável pela criação de um movimento em direção à desgraça, por exemplo, os pais saem para trabalhar ou os filhos vão apanhar frutas. Pode ocorrer também através de uma forma mais intensificada de afastamento, como a morte dos pais.
- (II) **Proibição** – é a função que marca a possibilidade de uma desgraça. É proibido ao personagem que saia de casa ou solicitado que volte antes de escurecer.
- (III) **Transgressão** – é a função que ajuda no estabelecimento da desgraça, com o descumprimento de uma ordem, de um pedido ou conselho, além da execução de uma atividade com atraso. Ressalta-se que, em todas as passagens, a desobediência motiva algum mal, mas, geralmente, ao final

do conto, esse infortúnio se transforma em ventura, como é o caso da princesa que é raptada e retorna com um noivo.

- (IV) **Interrogatório** – é a função que corresponde à busca de informação pelo vilão/antagonista para pôr em prática seu plano.
- (V) **Informação** – é a função que apresenta a resposta direta à pergunta feita pelo vilão.
- (VI) **Ardil** – é a função que representa antes de tudo a capacidade de transformação do antagonista em se passar por pessoa confiável e, assim, ludibriar a vítima.
- (VII) **Cumplicidade** – é a função pela qual a vítima deixa-se enganar, involuntariamente, e acaba por ajudar o vilão.

No Quadro 1, a seguir, detalham-se as funções dessa fase, seguidas de seu símbolo, descrição e exemplo.

Quadro 1 – Fase introdutória

Nº	Função	Descrição	Exemplo
I	Afastamento: β	Um dos membros da família sai de casa.	“Os pais saem para trabalhar”; “O príncipe teve de partir para uma longa viagem...”.
II	Proibição: γ	É imposta ao herói uma proibição.	“Cuida do teu irmãozinho, não saias de casa”; “Não colher maçãs”.
III	Transgressão: δ	A proibição é transgredida.	“As princesas vão ao jardim”, uma ação que transgride a função II.
IV	Interrogatório: ξ	O antagonista procura obter uma informação.	“Quem pode me dizer onde foram parar os filhos do rei?”.
V	Informação: ζ	O antagonista recebe informações sobre sua vítima.	“Tu és bela, não há dúvida; tens porém uma enteada...”.
VI	Ardil (embuste): η	O antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens.	A bruxa se disfarça em “simpática velhinha”.
VII	Cumplicidade: θ	A vítima deixa-se enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo.	O herói deixa-se persuadir pelo antagonista.

Fonte: adaptado de Propp (2010).

Essa fase abriga o momento inicial do conto, embora não seja considerada obrigatória. Serve em geral para introduzir frases que estabelecem uma atmosfera especial de tranquilidade como “Em um certo reino [...]”. O efeito inicial de equilíbrio vai ser contrastado com uma catástrofe, logo após se anuncie, por exemplo, o afastamento de um membro da família. Sendo assim, mostra uma desobediência a

uma ordem ou a falta de algo que abre vantagem para que o antagonista possa enganar a vítima.

Na sequência dessa fase inicial, começam a desencadear os acontecimentos gerados pela configuração básica de enredo: a desgraça e a reação a ela, ou o roubo de um amuleto e sua recuperação. Alguns desses elementos estão unidos a espécies correspondentes, formando pares, como a proibição acompanhada da transgressão; a morte com a ressurreição; e a perseguição com o salvamento.

Compete, nesse momento, passar uma atmosfera de bem-estar e prosperidade, que serve de pano de fundo à desgraça que vem em seguida. De acordo com Propp (2002, p. 29), “essa tranquilidade é um recurso artístico que contrasta com a dinâmica interna do conto, geralmente vibrante e trágica, às vezes cômica e realista”. (PROPP, 2002, p. 29).

É importante mencionar que boa parte dos contos parte dessa fase introdutória, em que são apresentados os membros de uma família ou o futuro herói, embora essa parte não represente um elemento constante utilizado no conto maravilhoso.

b) Fase de desenvolvimento – momento em que o dano/carência é apresentado e é a partir dele que se desencadeiam ações que fazem com que o herói parta em busca da reparação. É constituído por sete funções assim especificadas:

- (VIII) **Dano/carência** – é a função responsável por dar movimento ao conto, e representar o desequilíbrio, o conflito. Essa função pode ocorrer por uma maldade sofrida como um roubo, um rapto, ou através da ausência de algo como a carência de dinheiro, de amor, etc.
- (IX) **Mediação** – é a função considerada o nó da intriga, introduz o herói com a finalidade de recuperação do dano ou carência. A partir dela ocorrem ações importantes dentro da narrativa.
- (X) **Início da reação** – é a função responsável pela tomada de decisão do herói nos contos em que há o herói-buscador.
- (XI) **Partida** – é a função que pode ser verificada em duas modalidades, ou o herói é denominado herói-buscador, que parte com sua missão definida, ou é um herói-vítima, que parte sem busca e defronta-se com uma série de aventuras.
- (XII) **Primeira função do doador** – é a função que ocorre com o doador que pode submeter o herói a uma prova; interrogá-lo – o que é considerado uma

prova indireta; ou medir o seu caráter através da prestação de um favor. O doador fornece ajuda ao herói.

(XIII) **Reação do herói** – é a função que pode determinar-se positiva ou negativa ante as ações do futuro doador;

(XIV) **Recepção do objeto mágico** – é a função que possui variações em razão do tipo de objeto transmitido, que pode ser de valor mágico ou material, podendo ser doado de forma voluntária (doador amistoso) ou involuntária (doador hostil).

No Quadro 2, a seguir, apresentam-se as funções mais detalhadas, com seu símbolo, descrição e exemplo.

Quadro 2 – Fase de desenvolvimento

Nº	Função	Descrição	Exemplo
VIII	Dano: A Carência: a	O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família; ou falta alguma coisa a um membro da família.	Rapto; a madrasta transforma a enteada em lince; roubo de um objeto mágico; provocação de danos corporais; dar ordem de matar; extorsão dentre outros. A carência pode ocorrer a partir do desaparecimento de objeto mágico, na busca por uma noiva, da falta de meios para sobreviver.
IX	Mediação: B	A partida do herói é motivada pela divulgação da notícia do dano ou carência.	Pedido de socorro, o relato de um rapto e outros tipos de apelos e promessas.
X	Início da reação: C	O herói-buscador aceita ou decide reagir.	“Permite-nos partir em busca de tuas princesas”.
XI	Partida: ↑	O herói deixa a casa.	“Uma jovem é raptada e o herói-buscador sai a sua procura”; “Uma jovem é expulsa, e ninguém parte à sua procura, a narração acompanha a partida e as aventuras do herói-vítima”.
XII	Primeira função do doador: D	O herói é submetido a uma prova.	O dragão propõe que levante uma pedra pesada. Baba-lagá faz a jovem executar trabalhos caseiros; o herói é submetido a um interrogatório; o pai, antes de morrer, ordena aos filhos que passem três noites junto a seu túmulo; alguém que pede clemência; a bruxa tenta fechar o herói num forno.
XIII	Reação do herói: E	O herói reage diante das ações do futuro doador.	O herói supera (ou não supera) a prova; O herói vence o ser hostil.
XIV	Recepção do meio mágico: F	O meio mágico passa às mãos do herói.	Podem ser animais, objetos do qual surgem auxiliares mágicos, objetos com propriedades mágicas, qualidades são doadas diretamente, etc.

Fonte: adaptado de Propp (2010).

Propp (2010) identifica algumas dessas funções como desvios. As funções partida, primeira função do doador, reação do herói e transmissão do objeto mágico, por exemplo, dependendo do conto, podem anteceder a função do dano/carência. No caso da partida, ela pode ocorrer sem finalidade precisa. Algumas funções, contudo, podem trocar de lugar, como a transmissão do objeto mágico que, nos contos em que há roubo de natureza agrícola, é provável que ocorra antes da partida do herói.

Observando o modelo proposto pode-se considerar que a fase de desenvolvimento apresenta um subconjunto de funções que dão movimento à narrativa. O dano/carência é o ponto inicial para a reação do protagonista/herói. Nessa etapa, há uma preparação, em que o herói passa por provações que asseguram a doação do objeto mágico que irá ajudá-lo em momento oportuno.

c) Fase intermediária I – momento em que ocorrem eventos importantes que marcam a narrativa pela ação, constituído por cinco funções assim apresentadas:

- (XV) **Deslocamento no espaço entre dois reinos** – é a função que ocorre quando o herói sai em busca do objeto que está em outro reino.
- (XVI) **Combate** – é a função que estabelece um dos pontos altos da história, quando o herói, após vencer o antagonista, recebe o que procura.
- (XVII) **Vitória** – é a função que corresponde ao combate, como, por exemplo, o “combate em campo aberto” que se liga à “vitória em campo aberto”. Entretanto, há ocorrências em que a função correspondente parece não satisfazer absolutamente como no conto em que Ivan sai em busca de um cavalo e volta com uma princesa. O exemplo demonstra uma mudança no nó da intriga ou no desenlace, pois a resposta foi diferente do que havia sido observado na situação inicial.
- (XVIII) **Marca** – é a função a qual o herói é identificado posteriormente, porém nem sempre verificada, e está ligada à função de reconhecimento.
- (XIX) **Reparação do dano ou carência** – é a função verificada quando o conto atinge seu ponto máximo, com a recuperação do objeto de busca mediante força ou astúcia. Pode ocorrer pela ação de vários personagens, com ajuda de iscas, ou por meio de objeto mágico entre outras formas.

No Quadro 3, a seguir, as funções estão descritas em detalhes, com o símbolo utilizado, sua descrição e exemplo.

Quadro 3 – Fase Intermediária I

Nº	Função	Descrição	Exemplo
XV	Deslocamento no espaço entre dois reinos: G	O herói é transportado, levado, ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura.	Esta função não pode ser isolada. Está ligada à partida. São diversos os meios: um tapete mágico voador; montado num cavalo ou lobo; uma raposa pode conduzi-lo; um ouriço lhe indica o caminho; descobre uma passagem secreta; segue um rastro.
XVI	Combate: H	O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto.	Luta contra um dragão ou com um exército em campo aberto. Mas o combate pode se dar através de uma competição.
XVII	Marca: I	O herói é marcado.	A marca é impressa em seu corpo.
XVIII	Vitória: J	O antagonista é vencido.	É vencido no combate; perde uma competição; é expulso.
XIX	Reparação do dano ou carência: K	O dano inicial ou a carência são reparados. O conto atinge seu ápice.	Uma lebre, um pato e um peixe ajudam na recuperação do objeto; o herói morto ressuscita entre outros.

Fonte: adaptado de Propp (2010).

Determinadas funções podem encontrar seu par em mais de uma espécie, como exemplo, tem-se o rapto que “pode estar ligado ao contrarrapto (K_1), a um resgate graças a dois ou mais auxiliares ($K_1 K_2$), ou a um resgate que consiste numa reviravolta imediata de caráter mágico (K_5) etc”. Nesse caso, não há apenas uma consequência para cada função. É importante enfatizar que, embora possa haver mais de uma resposta para cada função, cada uma das possibilidades só será utilizada se por ela for convocada, e por nenhuma outra (PROPP, 2010, p. 109).

O conjunto de funções da fase intermediária I, cujo resultado é a reparação, fecha uma parte do ciclo de ações que responde ao dano/carência. Essa etapa marca o protagonista/herói enfrentando obstáculos e lutando contra o antagonista/vilão, em busca de reparação para o mal ou carência estabelecido, o que configura o restabelecimento do equilíbrio do conto.

d) Fase intermediária II – momento em que são apresentadas funções que dão um novo fôlego à narrativa. É constituída por sete funções:

- (XX) **Regresso** – é a função que ocorre, em regra, da mesma forma da partida ou ainda pode se configurar em uma fuga. Convém evidenciar que, nesse momento do conto, o personagem já domina o espaço, e por isso a função não é sucedida pela doação de objeto mágico.

- (XXI) **Perseguição** – é a função em que o perseguidor pode assumir formas de animais para alcançar rapidamente o herói ou algo atraente que o seduza no intuito de devorá-lo.
- (XXII) **Salvamento** – é a função em que o herói faz o salvamento, dando início ao desfecho final, pois, após essa função, é provável que haja o retorno e o casamento com a princesa, ou pode ocorrer uma variação, e o nó da intriga se repetir, começando um novo conto (essas séries de funções são chamadas de sequências e podem retardar o final da narrativa).
- (XXIII) **Chegada incógnito** – é a função que acontece sempre através de um disfarce, em que o herói se mistura aos serviçais de um reino estrangeiro ou quando ele decide retornar a sua casa, mas antes permanece escondido, trabalhando como aprendiz.
- (XXIV) **Pretensões infundadas** – é a função em que um personagem se apresenta como herói ou conquistador.
- (XXV) **Tarefa difícil** – é a função que se apresenta nas mais diversas possibilidades, através de uma prova de comida ou até por tarefas que solicitam poderes paranormais.
- (XXVI) **Realização** – é a função que corresponde à prova em que o personagem é submetido.

No Quadro 4, a seguir, as funções intermediárias são apresentadas detalhadamente, com o respectivo símbolo, descrição e exemplo.

Quadro 4 – Fase Intermediária II

Nº	Função	Descrição	Exemplo
XX	Regresso: ↓	O herói retorna.	O mercador e a mulher fogem; o herói volta para casa.
XXI	Perseguição: Pr	O herói sofre perseguição.	A bruxa voando persegue o jovem; o antagonista persegue o herói sob a aparência de um animal; o perseguidor se transforma em uma jovem sedutora para atrair o herói.
XXII	Salvamento: Rs	O herói é salvo da perseguição.	Levado pelos ares; fugindo e colocando obstáculos a seu perseguidor; se transformando em objeto irreconhecível; se escondendo.
XXIII	Chegada incógnito: O	O herói chega incógnito a sua casa ou a outro país.	Antes de retornar ao lar permanece na casa de um ourives; ainda pode chegar ao palácio

			de um rei estrangeiro, disfarçado de cozinheiro.
XXIV	Pretensões infundadas: L	Um falso herói apresenta pretensões infundadas.	Este herói pode ser um general que se apresenta como vencedor do dragão ou os irmãos do herói se apresentam como conquistadores.
XXV	Tarefa difícil: M	É proposta ao herói uma tarefa difícil.	Considera-se comer e beber quantidades enormes; banhar-se em ferro fundido; fazer adivinhação; provas de força; dentre outras.
XXVI	Realização: N	A tarefa é realizada.	O herói faz um anel ou realiza outro encargo.

Fonte: adaptado de Propp (2010).

A Fase Intermediária II possui funções que têm o objetivo de retardar o desenlace da narrativa. O herói regressa e passa por desafios, como a perseguição, sempre de forma espetacular, e o salvamento, também com aspectos sobre-humanos. Nesse momento, é possível que outro dano aconteça, e nova série de funções seja realizada. Do contrário, o conto segue com as funções de retorno ao lar disfarçado, outro se apresenta como herói, há a realização de tarefa difícil, e somente após esse conjunto de funções a história fica mais próxima do fim.

e) Fase de desfecho – momento em que há o desfecho da narrativa, constituído por cinco funções, assim apresentadas:

(XXVII) **Reconhecimento** – é a função em que há o reconhecimento do herói, através de uma marca ou por portar um objeto.

(XXVIII) **Desmascaramento** – é a função que, em sua maior parte, está ligada à função anterior, mas pode se dar em decorrência do fracasso na realização de uma prova ou quando os acontecimentos são narrados sob a forma de um conto e o narrador está entre os ouvintes e se trai ao demonstrar sua desaprovação.

(XXIX) **Transfiguração** – é a função em que o herói reaparece com aparência mais bela, entre outras características que o faz ser notado. É o elemento mais instável quanto à posição: apesar das oscilações, não há mudança em sua proposição na ordem das funções.

(XXX) **Castigo** – é a função em que o inimigo é castigado, podendo ser perdoado, mas, geralmente, acaba morrendo durante o combate.

(XXXI) **Casamento** – é a função final do conto e significa a recompensa ao herói, de diferentes formas, do encontro da princesa ao recebimento do dinheiro.

No Quadro 5, a seguir, apresentam-se as funções do desfecho, com seu respectivo símbolo, descrição e exemplo.

Quadro 5 – Fase de desfecho

Nº	Função	Descrição	Exemplo
XXVII	Reconhecimento: Q	O herói é reconhecido.	A noiva reconhece seu prometido.
XXVIII	Desmascaramento: Ex	O falso herói, antagonista, ou malfeitor é desmascarado.	O pastor toca flauta que canta e denuncia a assassina.
XXIX	Transfiguração: I	O herói recebe nova aparência.	A nova aparência ocorre por meio de um auxiliar mágico; uma jovem surge com uma beleza deslumbrante dentre outras.
XXX	Castigo: U	O inimigo é castigado.	Leva um tiro; é amarrado à cauda de um cavalo; suicida-se.
XXXI	Casamento: Wº	O herói se casa e sobe ao trono.	O herói recebe um trono e uma esposa ao mesmo tempo; Casa-se com uma plebeia e não chega a ser rei; Recebe recompensa em dinheiro no lugar da princesa.

Fonte: adaptado de Propp (2010).

Esse subconjunto de funções serve para solucionar o conflito como um todo, trazendo o desenlace da narrativa. As funções dessa série trazem um desfecho para os personagens principais, levando o herói à recompensa, por ter restaurado o equilíbrio da trama, e o vilão ao castigo, por todo mal que fizera.

Assim apresentadas, as cinco fases comportam as 31 funções previstas. É importante ressaltar que para Propp (2010) os estágios e as funções obedecem a uma linearidade que evidencia a ordem causal, na medida em que qualquer elemento, quando inserido, não rompe a diretriz principal. Sua proposta prevê um esquema que representa a sequência ordenada de funções, o que indica a base de todos os contos maravilhosos.

Propp (2010) dedica uma parte de seu estudo a explicar que certas funções estão ligadas, como H (combate) à J (vitória): mesmo que nem todos os contos apresentem essas duas funções, sempre que uma delas aparece, a outra imediatamente é requisitada. Da mesma forma, ocorre com M (tarefa difícil) e N (realização), que sempre estão juntas. Outra explicação que o autor apresenta é que as duplas de funções, quando aparecem juntas, respeitam uma ordem, encabeçada por H-J (combate e vitória), e sucedida por M-N (tarefa difícil e realização).

Na continuidade da reflexão, Propp (2010) propõe o esquema final em que se inscrevem todos os contos, confirmando a tese de que há uniformidade absoluta no desenvolvimento dos contos maravilhosos e de que a noção de sequência é determinante para ele.

(1)

$$\underline{A} \underline{B} \underline{C} \uparrow \underline{D} \underline{E} \underline{F} \underline{G} \left[\begin{array}{c} \underline{H} \underline{J} \\ \underline{I} \\ \underline{M} \underline{N} \end{array} \right] \underline{K} \downarrow \underline{Pr} - \underline{Rs} \underline{O} \underline{L} \underline{Q} \underline{Ex} \underline{U} \underline{T} \underline{W}^0$$

Na formulação, as respectivas letras e símbolos significam: A: dano ou carência; B: mediação; C: início da reação; \uparrow : partida; D: primeira função do doador; E: reação do herói; F: recepção do meio mágico; G: deslocamento entre dois reinos ou viagem com um guia; H: combate; J: vitória; I: marca, estigma; M: tarefa difícil; N: realização; K: reparação do dano ou carência; \downarrow : regresso; Pr: perseguição; Rs: salvamento; O: chegada incógnito; L: pretensões infundadas; Q: reconhecimento; Ex: desmascaramento; U: castigo; T: transfiguração; W^0 : casamento.

No esquema, que tem por base uma categorização das funções recorrentes, Propp exclui a fase introdutória, reduzindo-o a uma fórmula capaz de reconhecer todos os contos que possuem mais de uma sequência. Desse modo, explicita as funções elementares para a constituição de um conto, considerando que é a partir de um dano ou carência que se origina uma nova formação.

Propp (2010) entende que nesse esquema fundamental se inscrevem todos os contos maravilhosos, mesmo aqueles que tenham a fase introdutória, ou em que estejam ausentes os pares combate/vitória e tarefa difícil/realização, ou alguma função isolada.

Como se pode observar, o conto maravilhoso, na perspectiva de Propp (2010), pode ser entendido como uma estrutura com peças modulares, que funcionam em múltiplas histórias sem mudar a essência. Isso significa que a composição dos contos tem sempre um desenvolvimento regular com início, rupturas, obstáculos e desafios, reequilíbrio e desenlace, reiterada em todos os contos e, inclusive, pode ser pensada como base de todo e qualquer texto.

2.3.2 Considerações sobre o modelo

No início de sua investigação, Propp (2010) tinha como meta desenvolver um estudo técnico sobre os contos maravilhosos russos. Nenhum outro teórico havia se aventurado a compreender as estruturas organizacionais de um conto, pois, até então, os estudos realizados caracterizavam-se pela superficialidade de tratamento. O autor chegou à conclusão de que todos os contos analisados seguiam uma mesma ordenação causal, decorrente da ação dos personagens, e isso poderia ser aplicado aos demais contos da literatura universal.

A contribuição de Propp (2010) foi inegável, embora ele tenha recebido algumas críticas sobre seu modelo, reconhecido pelo caráter relativamente profético e pelo rigor de suas formulações.

Para Ricoeur (2010), o modelo proppiano, denominado “protoforma do conto maravilhoso”, permitia a oposição estrutura e forma. Segundo o autor, a sequência de funções cerceava a liberdade de criação: “o modelo de Propp só se aplica ao conto russo: este é precisamente essa sequência de trinta e uma funções idênticas. Com isso, o modelo de Propp se limita a ratificar escolhas culturais”. (RICOEUR, 2010, p. 69).

A crítica de Ricoeur (2010) expõe também a fragilidade do modelo quanto a outros elementos também importantes para a narrativa, como o tempo, que mereceria uma discussão mais ampla; e a inteligência narrativa, que seria inerente à produção e à recepção de um conto.

Mesmo que Ricoeur (2010) tenha considerado o caráter mecânico do modelo, incapaz de absorver outros elementos importantes à narrativa, é preciso deixar claro que a proposta proppiana não teve o objetivo de dar conta do conto em sua totalidade. Pelo contrário, desde o início Propp (2010) situou sua investigação como um momento inicial de entendimento dos elementos base que constituíam aqueles contos. A decisão de estudar a morfologia do conto maravilhoso tinha como princípio o interesse de iniciar por uma análise simples, para somente depois se deter em aspectos de origem, e comparação com outros tipos de conto.

Se não soubermos decompor um conto maravilhoso em suas partes constituintes, não poderemos estabelecer nenhuma comparação exata. E se não soubermos comparar – como poderemos projetar uma luz, por exemplo, sobre as relações indo-egípcias, ou sobre as relações da fábula grega com a fábula indiana etc.? Se não soubermos comparar os contos maravilhosos entre si, como estudar os laços existentes entre o conto e a religião, como comparar os contos e os mitos? Finalmente, assim como todos os rios vão para o mar, todos os problemas do estudo dos contos maravilhosos devem conduzir no final à solução desse problema essencial até hoje não resolvido: o da semelhança entre os contos do mundo inteiro. (PROPP, 2010, p. 19).

Lévi-Strauss (2013) também fez duras críticas, demonstrando a incompletude do modelo proppiano pelo fato de não abordar o viés histórico. Ele afirmava, inclusive, que outros teóricos também não conseguiram desvendar o problema dos contos, mesmo que as classificações tomassem por base os tipos de contos ou os temas explorados.

Outra apreciação negativa diz respeito à acusação de formalista, pelo fato de Propp (2010) não ter levado em conta o conteúdo dos textos, mas apenas sua forma. A crítica ao caráter formalista veio também daqueles que consideravam o objeto de estudo do movimento uma arte não engajada, que era adversa ao que pregava o marxismo. Seu maior representante, na época, era Trótski (1973), para quem a escola formalista era imatura e arrogante, ao sentenciar que o estudo das obras literárias reduzia-se a uma análise sintática.

De maneira geral, as críticas a Propp (2010) centravam-se nas restrições impostas pelo modelo, uma vez que a prioridade às funções praticamente cerceava a liberdade do narrador, que, dessa forma, não era livre para criações que não se encaixassem na ordem causal das funções. Mesmo que o narrador tivesse liberdade na escolha de nomes e atributos de cada personagem e também no emprego de recursos de linguagem, ele deveria, obrigatoriamente, obedecer à sequência de funções. Em outras palavras, cabia ao narrador, quando escolhia personagens e atributos, criar enredos diferentes, mas a sequência de funções não poderia ser alterada.

Propp (2010) acreditava que o seu modelo poderia ser estendido a outras formas textuais, ainda que tenha reconhecido que as tragédias shakespereanas, por exemplo, eram resultado da genialidade do autor e não da aplicação do método.

Quanto à crítica feita por Lévi-Strauss sobre a ausência do componente histórico, Propp (2002, p. 16) respondeu que a obra não poderia ser considerada separadamente de *Raízes históricas do conto maravilhoso*, e que decidira analisar os

contos, porque estes manifestavam uma criação artística de ficção, diferente dos mitos que poderiam ser de muitas ordens: “o mito e o conto não se distinguem por sua forma, mas pela função social”.

Para ele, funções como *fuga*, *recompensa*, *perseguição*, entre outras, respondiam, de certa forma, aos costumes, à cultura, à religião e deveriam ser conhecidas para que se pudessem estabelecer comparações. Além disso, o importante não eram os elementos isolados, mas, sim, o estudo genético do eixo, sobre o qual todos os contos se compunham.

Ao estudo dos elementos isolados deverá seguir o estudo genético do eixo sobre o qual foram compostos os contos maravilhosos. Imediatamente depois, devem ser estudadas as normas e as formas das metamorfoses. Somente depois disso é que poderemos abordar a questão de saber como cada enredo foi composto, e o que ele representa. (PROPP, 2010, p. 115).

Por fim, relativamente ao carácter formal do método, tanto nos princípios gerais quanto nas técnicas de análise, deve-se ressaltar que a teoria propiana lançou as bases para o formalismo, corrente de pensamento que dava ênfase à natureza autônoma da linguagem poética e ao papel funcional de seus dispositivos.

Foi, inclusive, a base para a criação de dois movimentos representativos: o Círculo Linguístico, de Moscou, e a Sociedade de Estudos da Linguagem Poética (OPOIAZ), de São Petersburgo que, na segunda década do século XX, tinham como pauta a adoção de métodos formais para garantir a objetividade e o rigor das análises.

Mesmo assim, Propp (2010) manteve-se distante desses grupos, enxergando-se mais como um estruturalista (corrente de pensamento que examina os elementos da cultura humana a partir de sua relação com uma cultura mais abrangente), o que não impediu que sua obra, pelos métodos e princípios empregados, fosse classificada sob alguns domínios do formalismo. Também para Eco (2012), a obra de Propp poderia ser encaixada no movimento estruturalista, na medida em que o que estava em jogo eram as oposições entre as funções em que ele se baseava.

Dessa forma, a investigação propiana não apenas conferiu alargamento ao conceito de narrativa como forneceu postulados importantes aos estudos literários e, também, à corrente estruturalista que se firmou nos primeiros anos do século XX. Além disso, foi fundamental ao estudo da narratividade, o que constitui o conteúdo do próximo capítulo.

3 DIMENSÃO TEÓRICA DE NARRATIVIDADE

Este capítulo aborda o conceito de narratividade, proposto por Greimas (2008), precedido pelos estudos desenvolvidos inicialmente no campo das correntes estruturais, oriundos da linguística (Saussure e Hjelmslev), e da literatura (Propp). Logo após, discute os conceitos de base do projeto semiótico greimasiano e sua articulação em níveis. Na sequência, retoma autores que, no campo da semiótica, imprimiram eventuais alargamentos, em relação ao conteúdo (Fontanille, Floch, Jost, Barros, Fiorin, Duarte e Castro).

3.1 QUESTÕES PRELIMINARES

O início do século XX foi marcado pelo apogeu do estruturalismo, que praticamente contaminou os estudos em diferentes áreas do conhecimento. Da linguística à biologia, passando pela literatura e antropologia, a preocupação voltou-se para a composição formal e suas relações, para as partes inter-relacionadas na construção de um todo.

No campo dos estudos da linguagem, o estruturalismo provocou uma reviravolta no modo de análise, priorizando a investigação no eixo da relação do todo e suas partes (sincronia) e não mais a centralidade no eixo histórico (diacronia). Isso também possibilitou o estudo das estruturas subjacentes das histórias e, desse modo, o entendimento de um fio condutor que propunha valores mais elementares, atualizando uma organização narrativa, até chegar à dimensão discursiva.

3.1.1 Encaminhamentos saussurianos

Ferdinand de Saussure (1857-1913), linguista suíço, considerado o fundador da Linguística Moderna, deixou um legado importante para as ciências humanas. Passados cem anos da publicação da obra póstuma *Curso de Linguística Geral* (1916), organizada por seus discípulos, o autor é leitura primeira para os estudos no campo da linguagem.

Para Saussure (2012), dadas as relações estreitas com outras ciências, como antropologia, sociologia e psicologia social, a linguística também deveria firmar-se como ciência independente. Assim, sua preocupação foi imprimir cientificidade aos

estudos da linguagem, conferindo-lhe o mesmo rigor das ditas ciências duras. Sem a intenção de normatizar as formas gramaticais, ele sustentava que a língua deveria ser observada como fruto de uma coletividade, em que, estando certas ou erradas, todas as formas eram passíveis de investigação. Rompendo com tudo que havia sido legitimado até então, Saussure propunha dicotomias para a compreensão dos fatos da linguagem, como os pares de conceitos: língua vs. fala; significado vs. significante; sincronia vs. diacronia; sintagma vs. paradigma. Os conceitos são organizados em pares, em razão da compreensão de que cada um só poderia tornar-se completo em conjunto com seu par opositivo.

Inicialmente, situou o estudo da linguagem na distinção entre língua e fala: a primeira, envolvendo o lado social da linguagem; a outra, ocupando-se das manifestações individuais. Embora reconheça a existência de “[...] uma interdependência da língua e da fala; aquela é ao mesmo tempo o instrumento e o produto desta” (SAUSSURE, 2012, p. 51), o autor privilegia a análise da língua e não da fala. De certo modo, uma língua existe em razão da necessidade de comunicar, por isso deve ser comum a um conjunto de indivíduos, possuindo assim uma dimensão social.

Outra dicotomia trazida por Saussure (2012) é a de que o signo é uma entidade psíquica composta de duas faces: conceito e imagem acústica, as quais ele renomeia, respectivamente, de significado e significante. Significado e significante formam a entidade concreta de um signo, um não pode ser considerado sem o outro. Qualquer significado sem o seu significante torna-se uma abstração, e o mesmo ocorre com o significante: se considerado isolado, é apenas um suporte sem o seu conteúdo. O autor explica melhor quando se refere ao pensamento como “uma nebulosa em que nada está necessariamente delimitado” e, com isso, ele expõe que somente através da língua seria possível estabelecer essas delimitações. Mais adiante complementa: “cada termo linguístico é um pequeno membro, um *articulus*, em que uma ideia se fixa num som e em que um som se torna o signo de uma ideia”. (SAUSSURE, 2012, p. 158-159). Nesse sentido, entende que não é apenas um conteúdo que merece ser delimitado por uma forma: a construção de pensamentos mais elaborados depende do uso dos signos já convencionados. As ideias complexas desenvolvidas, com base em signos já existentes, exigem do receptor um repertório anterior, cujo entendimento é facilitado pela articulação da linguagem em interação com os signos.

Outra importante dicotomia saussuriana, pensada para o estudo efetivo da língua, diz respeito ao fato de a análise ocorrer em duas esferas: a sincrônica e a diacrônica. A primeira refere-se ao aspecto estático da língua; a segunda é responsável por revelar as transformações no tempo, dada pelos termos sucessivos que se substituem uns aos outros. O autor ilustra esses aspectos através do exemplo do tronco de um vegetal: “[...] uma das perspectivas depende da outra: a seção longitudinal nos mostra as fibras que constituem a planta, e a seção transversal, o seu agrupamento num plano particular”. (SAUSSURE, 2012, p. 129).

Saussure dedica atenção especial à sincronia, visto que as relações proporcionadas por esse ponto de vista trazem a possibilidade não só de aprimorar os estudos sintagmáticos e associativos como também o próprio estudo diacrônico. A perspectiva histórica (diacrônica), até então predominante, considerava os significados ao longo do tempo, apontando aspectos vinculados à mudança dos fonemas, à evolução dos sons. Saussure (2012, p. 194) explica que “para fazer a história dos sons de uma palavra, pode-se ignorar-lhe o sentido, considerando-lhe apenas o invólucro material, e cortar frações fônicas sem perguntar se elas têm significação”. Com a valorização da sincronia, os estudos passam a ser mais completos, clarificando que o entendimento da evolução de uma palavra não era a única perspectiva a ser considerada. Saussure (2012, p. 138) reforça que, “vendo as coisas superficialmente, parecerá a alguém que cumpre escolher entre as duas; de fato, não é necessário; uma das verdades não exclui a outra”. Assim, a sincronia trouxe complementaridade ao estudo diacrônico. Saussure (2012, p. 195) afirma que “[...] estamos nos movendo sucessivamente no domínio diacrônico, estudando a mudança fonética, e no domínio sincrônico, examinando as consequências que dela resultam”. A sincronia e a diacronia são aspectos de sua obra que o fazem ser reconhecido como o fundador da linguística estrutural, o que se constitui o verdadeiro pano de fundo para o desenvolvimento posterior da semiótica.

No domínio da linguística sincrônica, são verificadas as relações sintagmáticas e associativas. Nesse âmbito, Saussure designou a dicotomia sintagma vs. paradigma, expressa pelas relações dadas na esfera sintagmática, quando os termos linguísticos estão dispostos na frase (*in praesentia*) e, na esfera paradigmática, quando os termos linguísticos arrolam-se na mente do interlocutor (*in absentia*), configurando relações associativas.

A análise dos sintagmas estabelece relações entre unidades que se alinham consecutivamente na cadeia da fala, e podem ocorrer na frase. No caso das relações associativas, elas não possuem ordem ou limite: agrupam-se na memória de um indivíduo. Saussure exemplifica essa dicotomia através da coluna de um prédio: a sua relação com as demais partes da estrutura se dá *in praesentia*, portanto, no eixo do sintagma; se a coluna for comparada, através de seu estilo dórico, com outras de estilo coríntio ou jônico, a relação será *in absentia*, ou seja, no paradigma.

No plano geral das ciências, a visão teórica inaugurada por Saussure estabelece as fundações para outros estudos, na medida em que procura priorizar a organização estrutural recorrente em conteúdos distintos. Do ponto de vista estrutural, as transformações inserem-se no conjunto dos sistemas, e o importante é compreender como estão organizadas, visualizando-as através do relacionamento de suas unidades entre si e com o todo.

Lévi-Strauss (2013), também considerado um dos precursores do estruturalismo, indica que qualquer ciência deveria considerar as estruturas pertinentes ao seu campo não como um simples arranjo, mas como um sistema que possui uma coesão interna. Para ele “o método estrutural consiste em localizar formas invariantes no seio de conteúdos diferentes”. (LÉVI-STRAUSS, 2013, p. 306).

Saussure (2012), na tentativa de conferir à linguística a condição de uma ciência autônoma, reconhece que haveria de existir, além dela, outra ciência que estudasse a vida dos signos no meio social. Para se compreender “a verdadeira natureza da língua”, ele reflete que é essencial investigar o que ela possui de comum em relação aos outros sistemas de significação. Nesse momento, o autor declara que, acima da linguística, deveria haver uma ciência, a qual ele nomeia de semiologia, e esta seria responsável pelo entendimento dos signos a partir dos fatos humanos, permitindo o reconhecimento das leis que regem esses sistemas.

O importante no posicionamento de Saussure (2012) foi conferir aos estudos linguísticos o patamar de ciência, o que garantiu maior rigor às suas proposições, a partir dos pares opositivos. As premissas encontradas em sua obra, mesmo que embrionárias em alguns pontos, tornaram-se indicativas para a criação do projeto que iria tratar de compreender os processos de significação.

3.1.2 Teoria da linguagem hjelmsleviana

Dando continuidade às ideias de Saussure, o linguista dinamarquês Louis Hjelmslev (1899-1965), em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (1943), objetivou expor os princípios gerais da teoria que constitui a base do seu entendimento.

O linguista, a partir da dicotomia saussuriana língua/fala, propôs a existência de um sistema por trás de um processo. O desejo de estudar as constâncias, e não as flutuações, parte do preceito de que, se conseguisse comprovar a existência do sistema subjacente ao processo, estenderia a teoria a outros objetos pertencentes às ciências humanas. Hjelmslev (2013, p. 11) desejava auxiliar na descrição de objetos, levando em conta que essa descrição deveria ser “não contraditória, exaustiva e tão simples quanto possível”. Vale ressaltar que seu enfoque era descobrir os elementos base, as constâncias e não as flutuações que seriam ilimitadas, dadas as infinitas combinações entre esses elementos estruturais.

Enquanto Saussure (2012) identificou o signo linguístico composto por significado e significante, Hjelmslev (2013) reconheceu que os signos podem ser compreendidos pela análise das relações entre o plano de conteúdo e o plano de expressão. Além dessa distinção, o autor introduziu os conceitos de forma e substância em cada um dos planos: somente através da projeção da *forma* do conteúdo e da expressão sobre a *substância* do conteúdo e da expressão é que se tem o sentido, ou seja, a semiose. Para ele, “o sentido se torna, a cada vez, substância de uma nova forma e não tem outra existência possível além da de ser substância de uma forma qualquer”. (HJELMSLEV, 2013, p. 57). Essa distinção é assim explicada pelo autor:

as duas grandezas que contraem a função semiótica, a expressão e o conteúdo, comportam-se de modo homogêneo em relação a ela: é em virtude da função semiótica, e apenas em virtude dela, que existem esses seus dois funtivos que se pode agora designar com precisão como sendo a forma do conteúdo e a forma da expressão. Do mesmo modo, é em razão da forma do conteúdo e da forma da expressão, e apenas em razão delas, que existem a substância do conteúdo e a substância da expressão, que surgem quando se projeta a forma sobre o sentido, tal como um fio esticado projeta sua sombra sobre uma superfície contínua. (HJELMSLEV, 2013, p. 61).

É importante ressaltar que esses planos são interdependentes e separá-los, como diz Hjelmslev, seria um grave erro. Na relação entre os planos, o autor propõe a investigação da função semiótica. “A função semiótica é, em si mesma, uma solidariedade: expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe necessariamente o outro”. (HJELMSLEV, 2013, p. 54).

Com essa teoria, Hjelmslev (2013) pretendia comprovar a existência de um sistema subentendido a um processo aplicado às ciências humanas. Hjelmslev une-se ao pensamento de Saussure quando afirma que a linguística não deve ser compreendida como uma ciência auxiliar; nem a linguagem pode ser considerada um conglomerado de fatos não linguísticos que envolvem outras ciências.

A partir de suas articulações, Hjelmslev (2013) declara que o sentido é informe e está suscetível a uma formação qualquer, isto é, está sujeito a como uma determinada língua opera sobre a substância. A língua é responsável por estabelecer as fronteiras entre as substâncias, projetando formas em um contínuo de sentido, o qual é “ordenado, articulado, formado de modo diferente segundo as diferentes línguas”. Um exemplo disso são as denominações de cores, pois, em algumas línguas, há diferentes demarcações nas zonas de sentido referentes à parte visível do espectro eletromagnético. Alguns tons de verde e cinza e todos os tons de azul correspondem a uma única cor para os galeses, e outras fronteiras podem ter outra delimitação, dependendo da língua (HJELMSLEV, 2013, p. 56).

Apesar de algumas diferenças conceituais em relação a Saussure, a proposta de Hjelmslev, em sentido amplo, possibilita refletir sobre objetos no campo semiótico. Para Hjelmslev,

tanto quanto suas partes, o objeto examinado só existe em virtude desses relacionamentos ou dessas dependências; a totalidade do objeto examinado e apenas a soma dessas dependências, e cada uma de suas partes define-se apenas pelos relacionamentos que existem: 1) entre ela e outras partes coordenadas, 2) entre a totalidade e as partes do grau seguinte, 3) entre o conjunto dos relacionamentos e das dependências e essas partes. (HJELMSLEV, 2013, p. 28).

Com isso, Hjelmslev, em sua teoria, afirma que o estudo dessas relações permite compreender o texto através do processo e não do sistema. Indo mais além, a teoria permite também que sejam feitas aplicações das considerações e termos para a linguagem em um sentido mais amplo. Esse entendimento decorre ainda dos

preceitos de forma e substância, que são considerados em um nível além do esquema linguístico. Hjelmslev (2013, p. 113) define formalmente uma semiótica como

uma hierarquia da qual qualquer um dos componentes admite uma análise ulterior em classes definidas por relação mútua, de tal modo que qualquer dessas classes admite uma análise em derivados definidos por mutação mútua.

Outro ponto importante na teoria hjelmsleviana é quando o autor menciona que existem situações em que o plano de expressão é uma semiótica, a que ele denomina de metasemiótica; e outras, em que o plano de conteúdo também é uma semiótica, a que ele denomina de semiótica conotativa.

Ao mesmo tempo, Hjelmslev compreende que, na análise de um texto, deve-se considerar apenas o sistema semiótico centrado na homogeneidade estrutural. Assim, há diversas partes de um texto, ou partes das partes, que podem apresentar-se sob formas e estilos variados, modos diferentes de manifestação (gesto, escrita etc), movimentos em posições contraditórias (cólera, alegria etc.), diversos idiomas. Essas partes funcionam como indicadores de grandezas, que podem ser assim representadas: sinais (relações com outros níveis sem ambiguidade) ou conotadores (outros significados diferentes dos níveis mais internos do texto).

Uma semiótica conotativa é portanto uma semiótica que não é uma língua e cujo plano da expressão é constituído pelos planos do conteúdo e da expressão de uma semiótica denotativa. É portanto uma semiótica da qual um dos planos, o da expressão, é uma semiótica. (HJELMSLEV, 2013, p. 125).

Hjelmslev (2013) também aborda a questão da relação de ordem diacrônica, que, segundo ele, manifesta-se no tempo sem que as partes de ordem sincrônica sejam definidas por essa sucessão temporal.

Em síntese, a investigação, na perspectiva de Hjelmslev, centra-se no exame das relações e na prioridade ao processo, em detrimento do sistema, o que o conduz ao interesse pelo texto. Na sua concepção, a teoria é responsável pela disponibilização de um instrumental capaz de descrever não só o texto de uma dada língua, mas todos aqueles de uma mesma natureza.

A ênfase da teoria hjelmsleviana, como se pode ver, é o enfoque relacional, que, aliás, constitui a base da teoria estrutural.

3.1.3 Contribuições proppianas

Outro pesquisador relevante para o estruturalismo contemporâneo, com foco na literatura, foi, como já apresentado, o folclorista russo Propp, que buscou entender as formas fundamentais dos contos maravilhosos, e não os traços culturais que, até então, eram predominantes. Sua preocupação era chegar à forma estrutural do conto, da qual derivariam todos os demais.

Uma das principais características do modelo é a definição das funções e o reconhecimento de sua ordenação, o que torna relevante o conceito de *sequência*, entendida como o desenvolvimento de parte da narrativa em que sucedem as funções.

Cabe ressaltar que a ideia de sequência, aplicada ao seu universo de estudo, permite a Propp identificar, em um único conto a presença de uma só sequência; de duas sequências, uma terminando de forma positiva e outra, de forma negativa, ou com dois danos cometidos ao mesmo tempo, ou a utilização de um objeto mágico na primeira e na segunda; de uma triplicação de sequências inteiras; de uma sequência completa com todas as funções do conto maravilhoso. O fundamental para ele é a ordenação das funções, distribuídas em uma ou mais sequências.

Outra noção relevante, na teoria proppiana, é a de *esfera de ação*, compreendida como um espaço de atuação do personagem, e dependente do modelo primeiro de 31 funções: “o importante não é o que eles querem fazer nem tampouco os sentimentos que os animam, mas suas ações em si” (PROPP, 2010, p. 79). Dentro de cada esfera, há um núcleo de funções características do personagem. Mesmo assim, segundo o autor, essas funções não devem definir os personagens, pois não há uma uniformidade: pode haver movimento dos personagens que, nesse caso, passam a ocupar mais de uma esfera de ação.

As esferas dos personagens são descritas a partir de sete possibilidades características:

- 1) *Esfera de ação do antagonista (malfeitor)* – compreende as funções de dano (A), combate e outras formas de luta com o herói (H), e também a perseguição (Pr). Qualquer personagem nessa esfera está em oposição direta ao protagonista.
- 2) *Esfera de ação do doador (provedor)* – envolve as funções de preparação da transmissão do objeto mágico (D) e o fornecimento de objeto mágico ao herói (E). O personagem doador é responsável por impor as provas que o futuro herói terá de passar para o recebimento do objeto mágico.

- 3) *Esfera de ação do auxiliar* – compreende as funções do deslocamento do herói no espaço (G), a reparação do dano ou da carência (K), o salvamento durante a perseguição (Rs), a resolução de tarefas difíceis (N) e a transfiguração do herói (I). A atuação do personagem auxiliar sempre se faz junto às funções do herói.
- 4) *Esfera de ação da princesa (personagem procurada) e seu pai* – compreende a proposição de tarefas difíceis (M), a imposição de um estigma (J), o desmascaramento (Ex), o reconhecimento (Q), o castigo do segundo malfeitor (U) e o casamento (W⁰). As funções características não são precisas, geralmente são funções do pai a proposição de tarefas difíceis como atitude hostil a um pretendente e também a competência de castigar ou mandar castigar o falso herói.
- 5) *Esfera de ação do mandante* – possui uma única função que é o envio do herói (momento de conexão: B).
- 6) *Esfera de ação do herói* – constitui a partida para realizar a procura (C↑), a reação perante as exigências do doador (E), e o casamento (W⁰). Nessa esfera, atua o personagem principal da história, aquele que conduz com suas ações e reações o curso da narrativa.
- 7) *Esfera de ação do falso herói* – envolve também a partida para realizar a procura (C↑), a reação perante as exigências do doador, sempre negativa (E neg), e, como função específica, as pretensões enganosas (L). O personagem atua como um empecilho ao reconhecimento do herói.

Pelo exposto, pode-se evidenciar que Propp, diferentemente da tradição literária que privilegiava os conceitos de unidade dramática e de enredo, elege a noção de sequência que, encadeada em esferas de ação, configura as funções, permitindo o delineamento de uma configuração base que seria reiterada em todos os contos. A ordenação de funções, dispostas em sequência, traz um novo olhar ao estudo da narrativa, na medida em que o autor russo projeta a existência de uma superestrutura que seria a base de numerosos e variados contos.

Assim, o modelo proppiano, além de contrapor alguns conceitos já consolidados, é responsável por inaugurar um modo de análise de viés estritamente estrutural. Indiscutivelmente, suas proposições permitiram visualizar, embora de forma parcial, uma organização sintática das narrativas que necessitava de complementação teórica e metodológica (GREIMAS, 1979), e esse foi o ponto de partida para a semiótica proposta por Greimas.

3.2 APROPRIAÇÃO GREIMASIANA

3.2.1 Gênese do conceito de narratividade

Algirdas Julien Greimas (1917-1992), linguista lituano, voltou-se à construção de uma teoria geral das significações, com a intenção de desenvolver um projeto capaz de analisar a produção de sentido em quaisquer textos.

As linhas mestras da semiótica foram esboçadas a partir das dicotomias saussurianas e dos conceitos hjelmslevianos, “[...] registro de certas dependências ou certos relacionamentos entre termos”, que deram base para os estudos estruturalistas nesse campo. Também o modelo proppiano fundamentou o pensamento de Greimas (1979, p. 7): “[...] a semiótica francesa quis ver na obra de Propp um modelo capaz de permitir uma melhor compreensão dos princípios mesmos da organização dos discursos narrativos no seu conjunto”.

Mesmo levando em conta que a formulação proppiana era quantitativa e não contemplava os processos de significação entre sujeitos em comunicação, Greimas (1979) reinterpretou o modelo, a partir do entendimento das camadas que se sobrepõem até a superfície, o que possibilita a melhor compreensão dos valores fundamentais e das ações dos sujeitos. Com a proposta, o autor lança as premissas para uma semiótica atenta à produção de sentido.

A intenção de tornar o modelo proppiano passível de aplicação nos mais diversos textos fez Greimas (2014) estudar a ordem de funções proppianas, com o objetivo de desenvolver um esquema narrativo, que estaria na base de todos os demais textos. “O ponto de partida foi o esforço para conferir a uma *sucessão canônica de acontecimentos* uma formulação mais rigorosa que a que lhe daria o status de *esquema narrativo*” (GREIMAS, 2014, p. 18, grifos do autor), o qual seria composto por programas narrativos, operados por enunciados de estado e enunciados de fazer, que subjazem os mais diversos textos.

O conceito de narrativa trazido por Propp impulsionou o pensamento greimasiano, sobretudo pela noção de estrutura de base da qual decorreriam todos os contos. Para Greimas, o modelo proppiano era o tipo de estrutura perfeita que se poderia estabelecer como padrão para as histórias maravilhosas. Além disso, a descoberta de formas narrativas universais revelava um saber-fazer imanente ao

homem, que estava além das fronteiras linguísticas, e se desenvolvia com base em uma espécie de inteligência sintagmática (GREIMAS; COURTÉS, 2008).

O pensamento greimasiano também recorreu aos estudos de Lévi-Strauss, quando este atenta para a existência de estrutura relacional entre os termos, não apenas aquela de ordem sintagmática do modelo proppiano (sequências de funções), mas também a de ordem paradigmática, em que uma determinada função era condição para a existência da outra.

De maneira geral, Propp e Levi-Strauss buscaram reforçar o viés estrutural, trazendo à superfície dos textos o entendimento de que havia estruturas que se organizavam, de forma independente, como sistema.

Com essa base, Greimas (1979, p. 12-13) priorizou a existência de unidades narrativas de caráter sintagmático e paradigmático e a concepção de estrutura narrativa “como uma vasta rede relacional subentendida pelo discurso de superfície que só a manifesta parcialmente”. Nessa direção, priorizando a narrativa de forma mais rigorosa, enfatizou sua estrutura, deixando de lado os procedimentos até então empregados. Segundo Bertrand, (2003, p. 268), isso se deve “ao caráter autônomo e orgânico do sistema: prioridade do todo sobre as partes, hierarquia dos níveis de análise, possibilidade de integração dos elementos constitutivos do conjunto”.

A partir daí, Greimas (1979) formulou o conceito de narratividade, entendido como o princípio responsável pela organização de todas as histórias. Esse pensamento representou um significativo avanço para os estudos da linguagem, na medida em que concebeu o princípio organizador como um fio que transpassa e amarra elementos constitutivos da narrativa, colaborando para a solidificação do sentido pretendido na construção das histórias. Dessa forma, a narratividade foi a decorrência conceitual formulada a partir de um sistema capaz de integrar os elementos constitutivos de maneira articulada e ordenada, e, por assim dizer, transformar um conjunto de informações em uma história. O conceito de narratividade diz respeito não apenas ao universo narrativo ficcional, mas também a qualquer manifestação que se estabelece entre os homens, quando as histórias são uma parte privilegiada dessas manifestações.

Com esse entendimento, as formulações greimasianas direcionaram-se para um nível mais abstrato, que permitia a construção de um modelo de análise que servisse a todos os discursos. Segundo Greimas (1979), no estudo do texto, entendido como objeto material que se estabelece como objeto de significação, seria possível

determinar uma projeção em níveis de articulação de um objeto semiótico, conduzindo a um sentido proposto em nível de superfície.

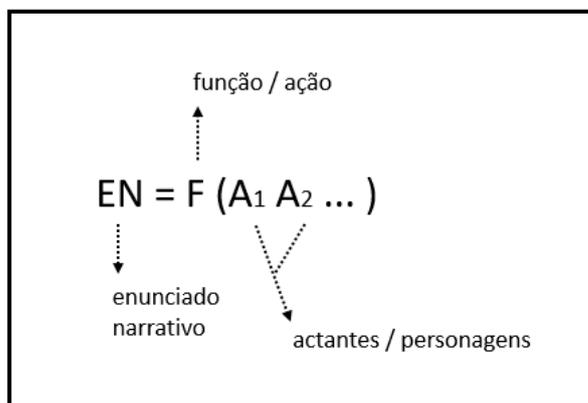
Com esse movimento inovador, trazido pelo conceito de narratividade, Greimas desenvolveu seu projeto de ciência: a teoria semiótica, com o objetivo de definir articulações e determinar procedimentos e recursos analíticos para desvendar o que o texto diz e como faz para dizê-lo.

3.2.2 Fundamentos da teoria semiótica

Greimas (1979) inicia sua investigação a partir dos textos narrativos para neles estudar a significação e os sentidos, com a preocupação de formular um modelo que fosse capaz de compreender seus princípios de organização, os quais poderiam ser observados no mais simples ato de linguagem. Como não era uma ciência pronta, mas, sim, em desenvolvimento, o projeto por ele proposto sofreu ajustes que facilitaram a articulação entre teoria e prática.

A meta, para Greimas, é a concepção de um modelo que seja “capaz de servir de ponto de partida para a compreensão dos princípios de organização de todos os discursos narrativos”. (GREIMAS; COURTÉS, [s.d.], p. 297). O que ele busca é o reconhecimento de um princípio invariante que possa funcionar como conceito operatório: daí a noção de narratividade. Ele chega a representar, a partir das concepções proppianas, as ações como predicado que constituiriam um *enunciado narrativo* (GREIMAS, 1979), assim configurado:

Figura 1 – Representação preliminar do enunciado narrativo



Fonte: adaptado de Greimas (1979).

No entendimento de Greimas (1979), o enunciado narrativo se estabelece como uma forma canônica capaz de organizar os discursos, em diferentes relações entre os sujeitos e, também, junto ao objeto.

Desde o início, o autor compreende que o projeto em desenvolvimento tem por inspiração o homem e suas relações com o mundo. Assim, nada mais natural que essa configuração sintática inicial represente dois percursos realizados por sujeitos interessados em um único objeto de valor. Pode-se dizer que o que difere um caminho do outro são os atributos dos sujeitos, a moral revelada de ambos, que tendem a se apresentar contrastantes, em posições contrárias.

É a partir do entendimento de uma contraposição inicial de duas visões de mundo ou dois percursos narrativos que Greimas e Courtés (2008, p. 332) discorrem:

O conto maravilhoso não é apenas a história do herói e de sua busca, mas também, de forma mais ou menos oculta, a do vilão: dois percursos narrativos, o do sujeito e o do antissujeito, desenrolam-se em duas direções opostas, mas caracterizadas pelo fato de que os dois sujeitos visam a um único e mesmo objeto-valor: surge assim um esquema narrativo elementar.

Nesse sentido, é importante referenciar o conceito de *esquema narrativo*, que passa a ser concebido em um nível mais abstrato e a auxiliar na articulação e interpretação das atividades pragmáticas e cognitivas. No entendimento da semiótica, o esquema narrativo seria o ponto de partida para compreender a organização de todos os discursos. Em outras palavras, ele permite a compreensão das formas universais da organização narrativa. Assim, o esquema narrativo

constitui como que um quadro formal em que vem se inscrever o 'sentido da vida', com suas três instâncias essenciais: a qualificação do sujeito, que o introduz na vida; sua 'realização' por algo que 'faz'; enfim, a sanção – ao mesmo tempo retribuição e reconhecimento – que garante, sozinha, o sentido de seus atos e o instaura como sujeito segundo o ser. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 331).

Com esse entendimento, pode-se reconhecer, no esquema narrativo, a projeção das linhas diretivas de um sujeito inserido em uma realidade, com determinada construção ideológica e atuação – o que traz o entendimento sobre o projeto, a realização e o destino de sua vida. A partir do esquema, o indivíduo é capaz de construir, através de combinações, sua própria composição. Para Bertrand (2003), o esquema narrativo mostra-se como um conjunto aberto a possibilidades, em que o uso poderá selecionar combinatórias e propor uma organização narrativa particular.

Na concepção greimasiana, o esquema narrativo também é o reconhecimento de relações, decorrentes de rupturas, de restabelecimentos, resultado da atuação: (1) entre destinador-manipulador e sujeito; (2) entre sujeito e objeto; (3) entre sujeito e antissujeito em torno do objeto de valor; (4) entre sujeito e destinador. Com esse entendimento, constitui-se em modelo de referência que estimula a reflexão sobre a narratividade.

Outro conceito importante da semiótica greimasiana vem a ser o *percurso narrativo*, entendido como o encadeamento lógico que reúne programas narrativos simples ou complexos. O percurso narrativo comporta três possibilidades na organização narrativa: a do sujeito (que implica deixar em segundo plano o antissujeito); a do destinador-manipulador; e a do destinador-julgador.

O percurso narrativo do sujeito é aquele em que ocorre a aquisição de uma competência para a realização de uma performance – o que implica a relação entre enunciados de fazer e de estado. O percurso do destinador-manipulador ocorre entre ele e o sujeito, e dois papéis são possíveis: o de ser o responsável por doar ao sujeito valores modais como o do querer-fazer (tentação), do dever-fazer (provocação), do saber-fazer (sedução) e do poder-fazer (intimidação); e o de doação de competência semântica, igualmente relacionados a enunciados de fazer e de estado. O percurso do destinador-julgador é responsável pela sanção do sujeito. Outros dois papéis são possíveis: o de interpretação, que está relacionado a um enunciado de fazer; e o de retribuição, que está relacionado a um enunciado de estado.

Desse modo, Greimas (1979) pontua que existem regularidades que se apresentam como provas: qualificante, decisiva e glorificante, que atuam cada uma em seu espaço dentro da história, iterativamente. O autor revela que a trajetória do personagem é passível de ser apresentada de outra perspectiva, na medida em que o percurso contrário pode ser o ponto de partida para se contar a história. O que de fato importa mostrar, no modelo greimasiano, é que os caminhos trilhados pelos sujeitos em algum momento se cruzam e com isso há uma confrontação: polêmica, que se pode entender na prática como um combate; ou transacional, através de uma troca. O principal, nessa relação entre os sujeitos, é a busca pelo objeto de valor: “O reconhecimento de uma armação relacional organizadora da narrativa substitui assim a definição proppiana do conto como ‘uma sucessão de (31) funções’”. (GREIMAS, 1979, p. 12). Assim, o autor prioriza a fórmula canônica de enunciado narrativo, responsável pelas noções de esquema narrativo e de percurso narrativo do sujeito.

O percurso narrativo é composto por *programas narrativos* encadeados, e esse é outro conceito importante para a teoria greimasiana, pois cada programa narrativo representa “um sintagma elementar da sintaxe narrativa de superfície”. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 389).

É importante ressaltar que qualquer ato funciona com base em um Programa Narrativo (PN), que presta conta de um percurso narrativo de ordem sintagmática. Greimas (1979) explica que um sujeito competente, ao estar em posse de um programa narrativo, passa a ter, quanto ao modo de existência, o estatuto de PN atualizado. Como exemplo, tem-se o sintagma que corresponde à prova decisiva no conto maravilhoso, em que o sujeito passa por provas, e ao final consegue realizar sua missão. Nesse caso, é através desse programa narrativo e das várias provas por que passa, que figura como um sujeito semiótico em potência.

Além de reconhecer a natureza dos sujeitos, no âmbito do programa narrativo, é preciso atentar para a natureza da junção operada entre sujeito e objeto. De forma simplificada, a partir da noção de função em Propp, Greimas (2014, p. 41) esclarece que para cada forma elementar tida como função, há uma junção, responsável por articular dois termos contraditórios: a conjunção e a disjunção. À comunicação entre os termos dá-se o nome de realização à conjunção entre sujeito e objeto; e de virtualização, à disjunção entre sujeito e objeto. Ficam, assim, configuradas as transformações possíveis, resultantes de conjunções ou disjunções, entre sujeitos e objetos, ou a cadeia sintagmática de virtualizações e realizações.

Como se pode ver, o conceito de narratividade viabiliza a existência simultânea de programas narrativos de oposição, permitindo o entendimento da história a partir da perspectiva de um ou de outro.

A existência de dois programas narrativos correlacionados explica por que uma mesma narrativa pode ser manifestada discursivamente – contada ou ouvida – explicitando-se ora um programa ora outro, sempre preservando de forma implícita o programa narrativo concomitante e inverso. (GREIMAS, 2014, p. 47).

Sucessivos programas narrativos compõem um conjunto sintagmático, que se refere à performance do sujeito, tendo por exigência um programa narrativo de uso, denominado competência, ou seja, aquele programa necessário ao desenvolvimento posterior de um programa narrativo de base.

Um PN simples se transformará em PN complexo sempre que exigir a realização prévia de um outro PN: é o caso, por exemplo, do macaco que, para alcançar a banana, deve primeiro procurar uma vara. O PN geral será, então, denominado *PN de base*, enquanto os PN pressupostos e necessários serão ditos *PN de uso*: estes são em número indefinido, ligado à complexidade da tarefa a cumprir. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 389-390, grifos do autor).

Mais uma entre as possibilidades de comunicação é a participativa, em que não há uma transferência de objetos entre destinador e destinatário. Por exemplo, na comunicação verbal, o saber do destinador é compartilhado com o destinatário e, assim, não há uma privação do saber por parte do destinador. No entanto, pode-se pensar que o compartilhamento do saber poderia servir também aos jogos de manipulação entre os sujeitos.

Para Greimas e Courtés (2008, p. 235), a base da teoria semiótica é o percurso gerativo de sentido, entendido como “uma construção ideal, independente de línguas naturais e anterior a elas, ou dos mundos naturais em que esta ou aquela semiótica pode a seguir investir-se para manifestar-se”. Seu objetivo é explicar a significação a partir de uma articulação em níveis que tem por meta compreender todo e qualquer objeto por intermédio da simulação de seu processo.

Assim, o entendimento de enunciado narrativo, comportando as noções de esquema narrativo, percurso narrativo e programa narrativo, permite o conhecimento da noção de narratividade e do desvelamento de sua organização. Para Greimas, essa organização narrativa comporta diferentes modos de existência semiótica: virtualidade, em que o sujeito quer ou deve fazer alguma coisa para conseguir alcançar o objeto de valor; atualidade, em que o sujeito pode e sabe fazer o que é necessário para obter o objeto de valor; e realidade, em que o sujeito realiza o fazer e adquire o objeto de valor, o que direciona à reflexão para os níveis possíveis de articulação da teoria greimasiana.

3.2.3 Níveis de articulação

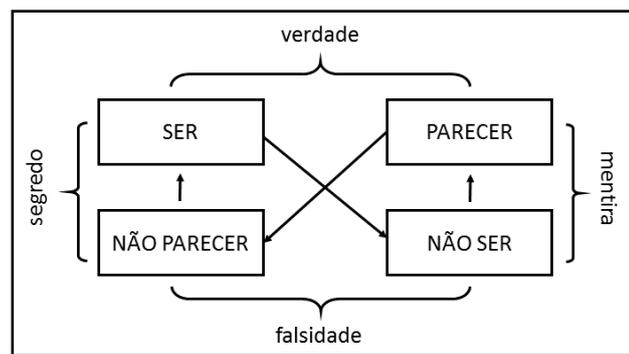
Os conceitos greimasianos articulam-se em uma construção teórico-metodológica, que serve à análise de todo e qualquer texto, seja ele verbal, visual, sonoro ou sincrético, em que se cruzam diferentes expressões.

O projeto teórico greimasiano desenvolve-se em três níveis, que, articulados, traduzem o percurso gerativo de sentido, ou seja, o fio condutor da narratividade,

ressaltando que as relações a serem examinadas vão das mais simples às mais complexas, e das mais abstratas às mais concretas. Isso quer dizer que, nesse processo, chegando ao nível superficial dos textos, os elementos são preenchidos de modo a materializar os sentidos pretendidos que embasam as narrativas. E também, não se pode deixar de mencionar, que essa articulação estrutural hierárquica é o esqueleto de uma configuração sintática que abriga outras ramificações.

O primeiro nível do percurso, o *fundamental*, conhecido também como o nível das estruturas profundas, comporta uma relação de valores de base (vida vs. morte), o que significa o entendimento de uma oposição semântica mínima, que pode ser representada pelo quadrado semiótico (Figura 2).

Figura 2 – Representação da oposição mínima do nível fundamental



Fonte: adaptado de Greimas (1979).

O quadrado representado institui como categorias básicas ser vs. parecer, que dizem respeito à verdade. Além disso, propõe estruturas sintáticas como o eixo dos contrários e dos contraditórios, ressaltando-se a dêixis positiva, que é denominada segredo (ser e não parecer); e a dêixis negativa, que é denominada mentira (não ser e parecer). Com essa composição, os valores das histórias são entendidos, elencados nesse patamar mais simples e abstrato.

O quadrado semiótico constitui uma forma possível de compreender os papéis do nível fundamental: “é a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer”. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 364). Nesse nível, direciona-se a atenção para o sentido mínimo, elementar para a construção do texto.

Como se pode observar, o nível fundamental abriga os valores embrionários, manifestados em oposições semânticas. Nesse nível, os valores nem sempre são fáceis de identificar, pois eles estão muitas vezes mascarados em determinados

objetos. De acordo com Greimas (2014), nas narrativas folclóricas, os objetos desejados como ouro e alimentação representavam os valores acionados nas histórias. Em comparação com uma época mais atual, essas manifestações se confundem ainda mais, pois um objeto pode envolver um ou mais valores. Ele declara que, quando alguém decide comprar um automóvel, existem aspirações como prestígio social e sentimento de poder que podem estar implícitos ao objetivo principal que é a aquisição de um meio de transporte rápido. Para Greimas (2014), os objetos visados são vistos como lugares de investimento de valores e, a partir deles, é possível que o sujeito compreenda seus desejos mais íntimos. Assim, para desvelar os valores fundamentais das narrativas, deve-se levar em conta que, no processo de significação, os objetos se revelam em função de suas determinações.

Cabe ressaltar que o quadrado semiótico de Greimas (2014) contemplava os princípios do estruturalismo, e desse modo, indicava que as relações entre as categorias eram as responsáveis por dar sentido à análise, ainda que mais tarde, na evolução do paradigma greimasiano, tenham-se reconhecido essas categorias como gradações, ou seja, pontos extremos de um processo de junção entre sujeito e objeto.

O segundo nível, o *narrativo*, identificado igualmente como nível das estruturas narrativas, é responsável por estabelecer o ponto de vista de um sujeito. É aquele em que ocorre a instauração sintagmática dos valores, resultantes de transformações entre sujeitos e objetos, assinalando o nível da estrutura actancial (papéis actanciais, conceitos de competência e performance).

Nesse nível, os elementos da narrativa podem ser visualizados em uma organização sintática, em que os actantes estão implicados mutuamente em decorrência das possibilidades de atuação que giram em torno dos objetos de valor. A organização é constituída de percursos, que por sua vez são formados por enunciados elementares (de fazer e de estado), que combinados entre si dão origem a determinado programa narrativo. “Firma-se então uma nova sintaxe, que não depende de laços com essa ou aquela sequência do esquema narrativo de inspiração propiana”. (GREIMAS, 2014, p. 19).

A partir de estruturas elementares no nível narrativo e da introdução do conceito de papel actancial, Greimas (2014) entende que se pode chegar a uma sintaxe narrativa. Para o autor, o papel actancial corresponde à função. “Possui caráter formal, sendo que constitui o paradigma das posições sintáticas modais, que os actantes podem assumir ao longo de percurso narrativo”. (GREIMAS; COURTÉS, p. 323).

Competência e performance são estruturas modais, dado que a modalização ocorre quando um predicado modifica o outro. É importante ressaltar que a performance pressupõe a competência, ou seja, na instância do fazer, existe um “ser do fazer”, que pode ser considerado como “aquilo que faz ser”. Na competência, o sujeito de fazer e o sujeito de estado são realizados por atores diferentes; já na performance, são realizados pelo mesmo ator. Nesse entremeio, existem as modalidades veridictórias, em que enunciados de estado atuam sobre outros enunciados de estado. Outras modalidades são factivas, em que enunciados de fazer modificam outros enunciados de fazer. A estrutura modal desse tipo de relação “[...] se estabelece entre um sujeito e um objeto que já é um enunciado de fazer e, por esse motivo, surge como a relação entre dois sujeitos hierarquicamente distintos”. (GREIMAS, 2014, p. 86).

Cabe ressaltar que essas modificações ocorrem mediante os enunciados de estado e dos enunciados de fazer. Assim, a partir do sentido dado no nível fundamental, a história toma uma forma inicial com valores assumidos pelo sujeito, que são resultados de transformações entre estados.

Greimas (2014, p. 42) acreditava que a estrutura actancial se mostrava capaz de “explicar a organização do imaginário humano, projeção tanto de universos coletivos quanto individuais”. E isso o fez revelar possibilidades de enunciados narrativos que poderiam ser consideradas: entre sujeito e objeto, e entre destinador, objeto e destinatário.

Nessa medida, Greimas (1979) foi obrigado a reconhecer o sujeito de estado, em que sua existência se dá através da relação com o objeto. Além disso, na percepção dele, haveria sem dúvida um outro sujeito, um operador sintático, que faz o sujeito de estado ir em busca dos objetos: o sujeito de fazer.

Para o autor, os enunciados elementares, de fazer e de estado, compreendem, respectivamente, a função de transformação e a de junção. O sujeito que atua nos enunciados de fazer é um agente transformando seu estado ou o de outro sujeito, enquanto o sujeito que atua nos enunciados de estado representa determinados estados em relação ao objeto de valor.

O sujeito de fazer se apresenta como um agente, um elemento ativo que reúne em si todas as potencialidades do fazer; o sujeito de estado, ao contrário, se revela um paciente, ele recebe, passivo, todos os estímulos do mundo, inscritos nos objetos que o cercam. (GREIMAS, 2014, p. 107).

O entendimento da modalização dos enunciados permite conhecer as funções inseridas nas relações, quando constituem a competência modal dos sujeitos de fazer ou a respeito da existência modal do sujeito de estado que afeta os objetos.

A relação entre os enunciados dá-se de forma hipotáxica, com o enunciado de fazer regendo o enunciado de estado. No entanto, essa configuração sintagmática pode ocorrer de forma mais complexa, quando exige a execução prévia de outro programa narrativo de base.

As modalidades factivas costumam apresentar-se como “espécies de imperativos delegados”, dedicadas a transformar outros enunciados de fazer, mas não necessariamente estão em sincretismo com a modalidade do /poder/.

As modalidades factivas e veridictórias possuem um fundo em comum, pelo fato de exercerem um fazer ou um saber sobre sujeitos/objetos do mundo. Apesar de suas funções mostrarem alguma semelhança, Greimas pontua que, no encadeamento das relações humanas, o enunciado modal factivo se apresenta como um “fazer-ser”, e a modalidade veridictória pode ser entendida como “uma competência cognitiva de S_2 , que estatui a performance pragmática de S_1 ”. (GREIMAS, 2014, p. 87).

É importante ressaltar que a partir da descrição dos enunciados elementares e das estruturas existentes na narrativa, Greimas (2014) aprofunda os estudos sobre as modalizações que modificam os enunciados. A tipologia das modalizações é considerada um dos princípios organizadores de uma sintática dos enunciados-discursos.

A partir de constatações que giram em torno de deslocamentos do objeto de valor, Greimas (2014) percebe a necessidade de uma definição topológica para a narrativa. Para isso, reexamina a relação entre sujeitos e objetos, uma vez que o sujeito só existe em função de sua relação com o objeto.

A circulação dos objetos se configurava como uma sequência de conjunções e disjunções do objeto com os sucessivos sujeitos, ou, o que dá no mesmo, como uma comunicação entre sujeitos, dado que estes em junção com os objetos são definidos essencialmente como sujeitos de estado. (GREIMAS, 2014, p. 20).

Como se pode depreender, o nível narrativo é composto de uma sintaxe e de uma semântica: enquanto a sintaxe narrativa determina as ações e transformações entre sujeitos; a semântica narrativa examina as restrições impostas a essas

combinatórias. Além disso, os sujeitos e os objetos, reconhecidos nesse nível, vão ser preenchidos em um nível mais superficial: o discursivo.

O terceiro nível, o *discursivo*, pode ser entendido como o lugar em que os componentes actanciais são revestidos de personagens e de marcas de tempo e de espaço. Também constituído de uma sintaxe e uma semântica, a construção do sentido é o resultado da articulação dos elementos discursivos.

Como o nível narrativo está vinculado à distribuição de papéis actanciais, o nível discursivo trata de ligar esses papéis a uma configuração discursiva. Assim, ocorre uma junção entre as instâncias narrativa e discursiva, que tem por resultado formas gramaticais canônicas que tornam as narrativas compreensíveis (GREIMAS, 2014, p. 74). Em síntese, a configuração discursiva se estabelece através do esquema canônico do enunciado (destinador > objeto > destinatário), e, assim, cada um dos termos poderá produzir um percurso figurativo autônomo.

O nível das estruturas discursivas corresponde à presença da enunciação, quando o sujeito, para enriquecer a história, faz escolhas referentes a pessoa, tempo, espaço, figuras. Nesse nível, apresentam-se as relações construídas entre a enunciação e o texto-enunciado, ou seja, aquelas que se dão entre enunciador e enunciatário. Também é nesse nível que mais facilmente se revelam os valores que sustentam o texto e suas condições de produção.

A partir da enunciação, o sujeito faz escolhas procedimentais que resultam em efeitos de sentido. O mais comum é criar a ilusão de verdade, a partir de dois efeitos básicos: proximidade ou distanciamento da enunciação; e o de realidade ou referente.

Para Greimas (2014), as configurações discursivas são dotadas de figuras lexemáticas, as quais possuem uma rede figurativa relacional. Como exemplo, Greimas cita o sol, tendo por campo figurativo os raios, a luz, o calor etc. Nesse sentido, tem-se a isotopia figurativa, responsável por sustentar os sentidos pretendidos pela configuração discursiva, e que se observa pela recorrência das figuras ao longo do texto, denominada por Greimas e Courtés (2008, 275-276) como “a iteratividade, no decorrer de uma cadeia sintagmática, de classemas que garantem ao discurso-enunciado a homogeneidade”.

É importante observar que nem todos os papéis actanciais são sustentados por figuras no plano discursivo, os que conseguem se erigir em papéis temáticos são chamados de atores. Greimas (2014, p. 78) explica que um ator é o lugar

de encontro e junção das estruturas narrativas com as estruturas discursivas [...] ele está encarregado ao mesmo tempo de ao menos um papel actancial e um papel temático os quais determinam sua competência e os limites de seu fazer e ser.

Com esse entendimento, Greimas (2014) reconhece a instância discursiva como nível mais superficial e mais complexo da produção de sentido e significação. Nessa perspectiva, é importante trazer as categorias do plano discursivo que auxiliam nessa produção, de âmbito semântico e sintático.

Semântico:

- **Tematização:** procedimento convocado para tematizar um texto, ou seja, traduzir os valores mais fundamentais em forma de temas no nível discursivo. Todo texto se vale desse procedimento que, “tomando valores (da semântica fundamental) já atualizados (em junção com os sujeitos) pela semântica narrativa, dissemina-os, de maneira mais ou menos difusa ou concentrada, sob a forma de temas”. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 496).
- **Figurativização:** procedimento que viabiliza o preenchimento dos temas convocados. De acordo com Greimas e Courtés (1979, p. 496), é por meio da tematização, necessária aos programas e percursos narrativos, que se abre “caminho à sua eventual figurativização”. Essa categoria decorre do que é tratado no texto: se os temas giram em torno da amizade, o enunciador, por intermédio desse procedimento, dará conta de mobilizar figuras que correspondam a essa realidade discursiva.

Sintático:

- **Temporalização:** procedimento que opera na programação temporal, “na ordem temporal e pseudocausal dos acontecimentos” e na localização temporal, “valendo-se dos procedimentos de debreagem e embreagem temporais, estabelecendo assim o quadro em cujo interior se inscrevem as estruturas narrativas”. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 497).
- **Espacialização:** procedimento que consiste em projetar para dentro do discurso uma organização espacial que serve como plano para a inscrição dos programas (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 176-177). São os espaços convocados para o texto, em que se passam as ações.
- **Actorialização:** procedimento em que “[...] cada discurso narrativo apresenta uma distribuição actorial que lhe é peculiar”, assim, poderiam ser propriedades

intrínsecas a um único ator ou a distribuição actancial e temática fornecida a um número maior de atores, diferentes e autônomos (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 22).

Cabe ressaltar, nessa articulação em níveis, a relevância do conceito de *estratégia*, que invade indistintamente a explicitação dos valores fundamentais, a configuração dos percursos narrativos e o funcionamento das articulações discursivas.

Antes de explicitar o entendimento greimasiano é importante recuperar o conceito em outras áreas de conhecimento. Na perspectiva do campo militar, Sun Tzu, no séc. IV a.C., trouxe ensinamentos que foram aplicados aos mais diversos campos. Para Tzu, todas as ações na defesa ou na conquista de um território são tomadas com base na estratégia, no conhecimento dos pontos fortes e fracos do adversário e, sobretudo, no conhecimento do próprio exército. Com isso ele pontua algumas táticas elementares:

Toda luta é baseada em algum truque. Assim, se estamos prontos para o ataque, devemos parecer incapazes; ao usar toda nossa força, devemos dar impressão de inatividade; quando estivermos próximos, é preciso que o inimigo pense que estamos longe; quando estivermos longe, ele deverá achar que estamos próximos. (TZU, 2016, p. 18).

Desse modo, o autor entende que há toda uma preparação para enganar, distrair, provocar surpresa no inimigo, por isso o planejamento, a reflexão, as horas gastas antes da batalha são capazes de definir o vencedor, e essas diretrizes são fundamentais para o entendimento de estratégia.

Certeau (2013, p. 79), em perspectiva mais ampla, explana que a organização das formas de agir é peculiar em todas as civilizações, constitui um modo de ajustar-se a certas ocasiões, e com isso pode-se pensar em uma lógica que os próprios espaços detêm em relação aos acontecimentos. Para ele, as regras e lances funcionam como “repertórios de esquemas de ação entre parceiros”.

Uma distinção decorrente dessa noção de estratégia permite distinguir estratégia e tática. Para Certeau (1994), a estratégia se opõe à tática, e está em um domínio da ordem do sujeito de querer e poder e, desse modo, relaciona-se a empresas, instituições científicas, exércitos. O autor descreve a tática pela ausência de um eu próprio, em que não há autonomia, “em suma, a tática é a arte do fraco”

(CERTEAU, 1994, 101). A estratégia é da ordem do planejamento, e fica restrita ao eixo dos gerais; a tática diz respeito à execução e normalmente é feita pelo soldado.

As táticas são procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre momentos sucessivos de um ‘golpe’, aos cruzamentos possíveis de durações e ritmos heterogêneos etc. (CERTEAU, 2013, p. 96).

Certeau (2013) compara a arte da guerra com o xadrez, tanto uma como o outro são formas de pensar articuladamente, sob a forma de lances.

Greimas (1998), ao refletir sobre estratégia, também faz uma analogia ao jogo de xadrez. Para ele, as relações humanas e suas manifestações estão nessa equivalência com o jogo, em que todas as ações seriam resultado de programas definidos por cada um dos jogadores. Nesse caso, a estratégia implicava em

uma competência interpretativa da performance do interlocutor, permitindo ao sujeito ir dos atos às intenções do adversário, e constituir também uma representação global de seu saber, de seu querer e de seu poder fazer. Ela é, por outro lado, uma competência manipuladora: os programas construídos pelo sujeito não são todos destinados a levar o jogo direto ao final; eles consistem, muitas vezes, em fazer crer que se visa a este ou àquele objetivo e em fazer-fazer, em fazer-agir o interlocutor no quadro e em proveito do programa mais geral de seu adversário. (GREIMAS, 1998, p. 121).

Com base no estudo dos níveis da semiótica greimasiana, é possível reconhecer a presença de estratégias. Há muitas maneiras de uma história ser contada, e o que a situa como original é o resultado das diferentes combinações dos elementos narrativos e discursivos, embora se saiba que os discursos também se mostram manipulativos, muitas das vezes apenas repetindo um padrão já consolidado de situações narrativas.

Greimas e Courtés (2008) propõem distinguir, inicialmente, a estratégia discursiva (operada pelo sujeito da enunciação) da estratégia narrativa (responsável pela elaboração dos esquemas narrativos).

Na instância discursiva, o sujeito da enunciação recorre a inúmeras estratégias para persuadir seu enunciatário. E isso ocorre pela forma com que esse sujeito projeta-se no enunciado. Também está em seu poder o modo como reveste os elementos narrativos, transformado em discursivos, pelo uso de estratégias relacionadas à tematização, figurativização, espacialização, temporalização e actorialização.

Dessa forma, o conceito de estratégia tem-se mostrado relevante para teóricos de diferentes áreas e, nessa medida, foi apropriado por Greimas (1998) no âmbito da produção textual, quando o sujeito, estrategicamente, usa o discurso como uma forma de convencer o outro.

3.3 ALARGAMENTOS POSSÍVEIS

A proposta greimasiana de elaborar uma construção teórico-metodológica que pudesse ser comum a todos os textos exigiu extremo rigor e, ao mesmo tempo, a necessidade de limites explícitos. No caso de Greimas, a delimitação está relacionada à noção de imanência, ou seja, ao âmbito do texto. Ficou bastante conhecida a expressão greimasiana que determinava a prioridade do texto, só o texto, nada mais que o texto, na primeira visita ao Brasil, na década de 70: *“Hors du texte, point de salut. Tout le texte, rien que le texte et rien hors du texte”* (GREIMAS, 1974, p. 25). Com esse posicionamento, o teórico lituano deixou para um plano secundário a afirmação hjelmsleviana de que “Considerado isoladamente, signo algum tem significação. Toda significação de signo nasce de um contexto, quer entendamos por isso um contexto de situação ou um contexto explícito”. (HJELMSLEV, 2013, p. 50).

Dessa forma, o grande desafio dos pesquisadores alinhados com a semiótica greimasiana foi a articulação do texto com o contexto, ou seja, a passagem de uma perspectiva imanente para um entendimento da ordem da transcendência.

A exploração do contexto traduz, de maneira geral, a tentativa de reconhecer, no âmbito da significação e do sentido, o papel desempenhado pelas circunstâncias externas, ou entorno, que envolvem o próprio texto.

Entre os investigadores que direcionaram suas pesquisas nessa direção, está Fontanille (2005, p. 92), com a seguinte afirmação: “Muitas das discussões que tratam sobre a necessidade de ‘sair da imanência’ da língua ou do texto perdem seu interesse se não se decide a priori quais são os elementos de análise pertinentes”. Por isso, o autor introduz o conceito de níveis de pertinência, ou seja, seleção dos planos a serem recuperados em função do objetivo pretendido, do ponto de vista adotado.

Enquanto o discurso construído funciona como um todo significante que se presta a dotar de sentido os objetos semióticos (FONTANILLE, 2012), é a adoção de um nível de pertinência que vai configurar uma situação semiótica mais ampla que o texto. Para o autor, a situação semiótica constitui “uma configuração heterogênea que

comporta todos os elementos necessários à produção e à interpretação da significação de uma interação comunicativa”. (FONTANILLE, 2005, p. 24).

Com esse entendimento, o autor desenvolveu uma análise voltada aos cartazes dispostos na cidade, que ele definiu como situação semiótica. Para ele, não é suficiente considerar apenas os suportes de fixação desses cartazes, mas, sim, o entorno em que estão inseridos e as relações interativas que eles estabelecem com os espectadores (FONTANILLE, 2005). Nesse caso específico, o nível de pertinência compreende todo o processo de interação sugerido pelos cartazes, e isso deve ser considerado na investigação.

Dessa forma, a relevância da proposta de Fontanille (2005) é justamente pela noção de níveis de pertinência, imprimir um entendimento mais largo à proposta semiótica greimasiana.

Também Floch (1993) trabalhou na perspectiva de um alargamento teórico. Analisando as publicidades criadas pelas principais agências em solo francês, voltou-se para o que ele denominou de ideologias da publicidade, e para a dimensão das relações entre discurso e realidade. Na busca de entendimento a respeito das diversas micronarrativas que os consumidores desempenham na ida a um hipermercado, ele reconheceu duas funções básicas relacionais: a função representativa (ou referencial), em que o homem tenta representar a realidade através de um discurso que se vale da verdadeira natureza do produto; e a função construtiva (ou mítica), em que o homem representa, modifica, desloca, levando em conta que só se conhecem as coisas construídas mediante seu próprio discurso.

Como se pode ver, Floch (1993) reconhece para a publicidade dois valores opostos: um que é inerente ao produto (e manifestado na publicidade); outro que é construído, projetado, criado pelo consumidor. Essa distinção exige necessariamente o conhecimento da maneira como essas publicidades operam no mercado, o que significa um olhar mais largo sobre a situação em que elas são produzidas, o que também evidencia, por parte do autor, a recuperação do entorno como elemento fundamental à produção de sentido.

Outro autor relevante pelas contribuições apresentadas, ainda que sua base teórica não seja exclusivamente de viés greimasiano, é Jost (2007, p. 144), que se volta à mídia televisual: “[...] para analisar os programas, é conveniente compreender como a lógica da emissora – sua identidade, seu caderno de encargos, suas missões – confere sentido e, inversamente, constrói a identidade da emissora”.

Segundo Jost (2007, p. 144), é necessário “voltar-se para o conjunto e não para as emissões isoladas, examinar como o programa foi apresentado ao público, situá-lo na grade, estudar sua função em relação à emissora e ao público”, o que dá a verdadeira dimensão da sua perspectiva de análise, voltada ao entorno que abrange a produção televisual.

Em território nacional, Barros (2005) também busca entender a teoria semiótica em perspectiva mais larga, incorporando aspectos internos e externos dos textos. Na verdade, a autora explica que, em seu desenvolvimento mais recente,

a semiótica tem caminhado nessa direção e procurado conciliar, com o mesmo aparato teórico-metodológico, as análises ditas “interna” e “externa” do texto. Para explicar “o que o texto diz” e “como o diz”, a semiótica trata, assim, de examinar os procedimentos da organização textual e, ao mesmo tempo, os mecanismos enunciativos de produção e de recepção do texto. (BARROS, 2005, p. 12).

Assim, o destaque na sua proposição é a consideração pelo contexto, ou componente externo, que confere uma ideia mais ampla de significação. Nessa medida, a autora acrescenta a perspectiva de objeto de comunicação àquela tradicional perspectiva de objeto de significação que a semiótica defendia.

Fiorin (2016), a partir da base greimasiana, também reflete na mesma direção, enfatizando o conceito de enunciação como uma mediação entre a língua e a fala, o que evidencia a passagem da competência à performance. Para ele, “uma narrativa é um simulacro de ações humanas e uma teoria narrativa é, antes de mais nada, uma teoria da ação” (FIORIN, 2016, p. 27).

A teoria narrativa passa a ter como foco de estudo a enunciação, e são suas marcas que dão a dimensão do ato enunciativo. “Se o objeto da Semiótica são os textos, a enunciação só pode ser a instância de mediação entre as estruturas virtuais (fundamental e narrativa) e a estrutura realizada (discursiva)” (FIORIN, 2012, p. 24).

A partir disso, Fiorin (2012) trata de priorizar a instância da enunciação na análise de textos, verificando por exemplo como um dado texto instaura pessoas, espaços e tempos no enunciado, e como se recuperam as noções de debreagem e de embreagem. O autor explica que “a debreagem consiste, pois, num primeiro momento, em disjungir do sujeito, do espaço e do tempo da enunciação e em projetar no enunciado um não eu, um não aqui e um não agora”. (FIORIN, 2012, p. 25),

enquanto a embreagem é o retorno à enunciação, indicando as posições de sujeito, de espaço e de tempo da instância enunciativa.

Uma das afirmações importantes em Fiorin (2004, p. 20) diz respeito à existência de diferentes níveis enunciativos e à dificuldade de diferenciar o enunciador do narrador:

No caso de um jornal, quando analisamos o texto de um articulista (José Simão, por exemplo), definimos os traços de um narrador; apenas quando investigamos o jornal como uma totalidade de sentido, encontramos um enunciador, que denominamos como “o Estadão”, “a Folha”, “o JB”. É a percepção intuitiva desse enunciador único que nos leva a afirmações como “O Estadão tem uma linha mais definida do que a Folha, pois esta acolhe uma pluralidade de opiniões maior”.

Para melhor compreender esses níveis, Fiorin (2012, p. 138) explica que “a enunciação é a instância linguística logicamente pressuposta pela existência do enunciado”, evidenciando que por trás de todo enunciado, existe um eu que constrói a mensagem. Essa ênfase à enunciação como instância primordial de análise dos textos é sua principal contribuição.

O mesmo pensamento de abertura à instância da enunciação é defendido por Duarte (2004, p. 40), no estudo da mídia televisual, quando

trata da maneira como os produtos televisivos, que são produtos discursivos, se estruturam, enformam as linguagens de que se utilizam para sua expressão, de maneira a construir suas representações e a exprimir os valores subjacentes às práticas sociais que privilegiam, criando e manipulando signos e assim produzindo sentidos.

Para Duarte (2004), um produto televisivo não pode ser considerado isoladamente, sem a observação sobre as lógicas que incidem sobre ele, e as linguagens que estão sobrepostas e o enformam.

Também Castro (2015), quando se dedica ao estudo do texto promocional em televisão, voltado à divulgação de produtos, marcas, serviços, considera o estudo das articulações internas e das circunstâncias que cercam seu entorno, reconhecendo a necessidade de considerar todo o processo de produção, circulação e consumo desses produtos.

Os autores apresentados reiteram a relevância da perspectiva semiótica no estudo da significação e do sentido e, ao mesmo tempo, a necessidade de considerar o entorno da produção, contribuindo de maneira significativa para o alargamento da

proposta, sobretudo no campo da comunicação, marcado pelo crescente e complexo desenvolvimento das mídias.

Pensando nessa direção e valendo-se dos aportes da teoria semiótica greimasiana, Elizabeth Duarte e Maria Lília Dias de Castro, líderes do grupo de pesquisa ComTV, sustentam que os textos produzidos estão diretamente relacionados à realidade histórica, política, econômica, social e cultural do país, decorrem de um conjunto de modelos já veiculados na mídia e contraem relações internas entre conteúdo e expressão. Dessa forma, as autoras propõem uma articulação que contempla as relações contraídas com o contexto, com outros textos e com o próprio interior. Nessa medida, as influências advindas do contexto e do meio técnico impõem restrições às narrativas.

Além disso, Duarte e Castro (2014, p. 73) ressaltam que, levando em conta a natureza privada da televisão brasileira, a dimensão econômica se sobressai, na medida em que o consumo constitui seu objetivo principal, presente no processo comunicativo: “Há todo um planejamento estratégico, envolvendo tanto a empresa no seu todo, como os responsáveis pela realização de um produto (enunciação)”. Pode-se compreender, por meio das autoras, que por mais que haja toda uma equipe com profissionais renomados, especialistas em traduzir uma boa ideia em produto audiovisual, a característica econômica, avaliada pela audiência dos programas, tende a prevalecer.

Para a construção da proposta teórico-metodológica, as autoras entendem que é importante articular a noção de interação social, defendida por Bakhtin, com o conceito de narratividade, proposto por Greimas, para dar conta da situação comunicativa que é ampla, e, ao mesmo tempo, poder examinar o texto em suas especificidades.

Greimas centra sua atenção no sistema, Bakhtin prioriza o processo: examina a situação concreta, relacionando-a com a vida prática, com o evento social que envolve os sujeitos, e recorrendo a leis de caráter sociológico. Essa articulação pareceu possível não só porque ambos partem de um mesmo horizonte teórico (Saussure, Hjelmslev), como porque seu interesse investigativo é a dimensão discursiva dos textos produzidos. (DUARTE; CASTRO, 2014, p. 71).

Em síntese, o modelo proposto contempla, na análise de um produto televisual, a consideração pelo entorno, pela situação comunicativa; a atenção aos outros textos que precedem ou sucedem aquele produto no eixo sintagmático; e àqueles que lhe

servem de modelo no eixo paradigmático; e a observação pelos elementos de natureza semântica e sintática encontrados no interior daquele produto. Cabe ressaltar que, com essa noção de alargamento, a análise vai priorizar, então, não apenas a exclusividade do texto, mas aquilo que se denomina de textualidade. Também é importante enfatizar que, embora existam todas essas possibilidades, é o objetivo da pesquisa que vai definir quais os níveis de relevância pertinentes para o conhecimento do objeto investigado.

A proposição teórico-metodológica, desenvolvida no âmbito do ComTV, contempla três níveis assim denominados:

a) **Paratextualidade**

É o nível responsável pela relação do texto com seu entorno, nas seguintes perspectivas: dimensão ampla, em que o texto estabelece vinculação com o contexto histórico, político, econômico, cultural, social; dimensão restrita, que busca compreender o texto pela perspectiva da enunciação, compreendendo a proposta do produtor, as circunstâncias de espaço e tempo, os sujeitos envolvidos.

b) **Intertextualidade**

É o nível responsável pela articulação do texto com outros textos, seja aquele que lhe serve como modelo (eixo paradigmático); seja aquele que o antecede ou sucede, com ele estabelecendo diálogo (eixo sintagmático).

c) **Intratextualidade**

É o nível responsável pelas relações entre expressão e conteúdo, contraídas no interior do próprio texto. Dizem respeito ao âmbito semântico e sintático, da ordem do discurso.

Semântico:

- **Tematização:** diz respeito ao reconhecimento dos temas presentes no texto, que podem ser configurados de diferentes maneiras, seja em torno de um só núcleo, em torno de diferentes temáticas ou, ainda, de temáticas contraditórias.
- **Figurativização:** diz respeito à inserção de figuras semióticas que passam a representar os objetos referidos. Barros (2011, p. 72) aponta que há diferentes níveis de figurativização: “[...] a figuração é a instalação das figuras, ou seja, o primeiro nível de especificação figurativa do tema, quando se passa do tema à figura; a iconização é o investimento figurativo

exaustivo final, isto é, a última etapa da figurativização”. Para Duarte e Castro (2014), a figurativização pode ocorrer na contextualização do relato, na configuração de sujeitos, na recorrência a narrativas paralelas, na sobreposição aleatória de sujeitos.

Sintático:

- **Temporalização:** diz respeito a organização da narrativa a partir de uma temporalidade, que pode ser marcada na especificação temporal, na indicação de acontecimentos paralelos, no avanço ou retrocesso do tempo, na recuperação de tempo passado e na projeção de tempo futuro.
- **Espacialização:** diz respeito à projeção espacial prevista para a narrativa, que pode ser de alternância espacial, sobreposição de espaços, sequencialização de diferentes espaços, internalização/externalização de espaços.
- **Actorialização:** diz respeito à inserção de atores para representar papéis na narrativa, que pode ser de protagonização, de partilhamento de vários atores, de inserção de narrador; de explicitação ou apagamento de sujeitos da enunciação.
- **Tonalização:** diz respeito a uma categoria, proposta por Duarte (2007), que traz ao discurso indicações sobre o modo como o texto deve ser reconhecido, que podem ser, por exemplo, da ordem do educativo vs. lúdico; pesado vs. leve; engraçado vs. sério; arrastado vs. sucinto; lento vs. frenético.

Sobre o plano da expressão, Duarte e Castro (2014) entendem que ele deve ser particularmente observado quando se trata da mídia televisual. Nessa perspectiva reforçam a articulação das linguagens sonoras e visuais, pelo fato de a mídia televisual aliar a imagem ao som.

As autoras também pontuam o destaque que determinadas linguagens, cenários e figurinos pode alcançar, devido ao modo como a comunicação audiovisual delas se vale. Também o reforço e as alternâncias de cores auxiliam no caráter expressivo, evocando determinados significados naquele contexto. O mesmo ocorre com a trilha sonora, que constitui elemento que desempenha diferentes papéis, junto aos atores, além das técnicas de captação das imagens e sons, dos enquadramentos, das perspectivas e dos pontos de vista.

Por fim, é importante o momento de pós-produção, com inserções de efeitos sonoros e/ou visuais, o acerto do ritmo da montagem, a justaposição e/ou sobreposição de imagens e sons. Também, as adaptações às plataformas de exibição são pensadas para seguir configurações que auxiliam a expressão dos produtos.

No desenvolvimento desta reflexão cabe, antes da análise propriamente dita, a discussão sobre o gênero ficcional em televisão, a atualização em subgênero, a relação entre telenovela e conto, que constituem o conteúdo do próximo capítulo.

4 PRODUÇÃO FICCIONAL TELEVISUAL

Este capítulo, também de natureza conceitual, busca investigar a produção veiculada na mídia televisual e aproximá-la ao conto. Para tanto, discute de início o conceito de gênero, tendo por base Bakhtin, Martín-Barbero, Jost, Duarte e Castro, e prioriza o ficcional. Em seguida, dentro do gênero escolhido, são desenvolvidas as peculiaridades do subgênero telenovela, fundamentadas em Martín-Barbero e Rey, Machado, Duarte, Pallottini e Comparato, e as relações que a telenovela estabelece com o conto, na perspectiva da literatura e do audiovisual. Por fim, apresentam-se as características desse tipo de produção no âmbito da TV Globo, com Borelli, Duarte, Hamburguer e Lopes.

4.1 DIMENSÃO DE GÊNERO: FICCIONAL

No campo televisual, a ideia de gênero tem sido redimensionada no sentido de estabelecer um canal de comunicação entre produtores e receptores, o que resulta em uma grande diversidade de produtos presentes na programação.

Embora Bakhtin (2011) não tenha direcionado sua teoria para o meio televisual, é com ele que se busca um entendimento preliminar de gênero, como uma esfera do conhecimento que orienta toda a produção humana. Ainda segundo o autor, a ação do homem resulta em manifestações individuais e particulares, que se valem de traços comuns, permitindo a comunicação com outras pessoas.

A nossa própria ideia – seja filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros, e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizadas do nosso pensamento. (BAKHTIN, 2011, p. 298).

No fundo, a atividade humana que busca reconhecer tipos estáveis de produções, resultantes do processo de utilização da língua, é a base de conceituação de gênero. Nesse sentido, no âmbito televisual, a criação e produção de um conteúdo é viabilizada na relação com o telespectador. Dessa forma, o gênero televisual diz respeito aos tipos estáveis de produções feitas para estabelecer a comunicação entre sujeitos.

Martín-Barbero (2006), da mesma forma, reconhece o gênero como um princípio de comunicabilidade, com o qual se estabelece um fluxo de produções que atendem as expectativas do público consumidor e para a qual as criações são direcionadas. Segundo o autor, “um gênero não é algo que ocorra *no* texto, e sim *pelo* texto, pois é menos questão de estrutura e combinatórias do que de competência”. (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 303, grifos do autor). Nesse sentido, os gêneros são determinados pelas lógicas dos sistemas produtivos e pelas lógicas dos usos.

Outro elemento diferenciador de gênero é a complexidade estrutural, na medida em que, na arquitetura interna das produções, devem-se buscar “os diferentes conteúdos semânticos das diversas matérias significantes” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 304).

Pensando na mesma direção, Duarte (2004) utiliza, como ponto de partida, a constatação de que as tipologias clássicas, da literatura, não dão conta das obras televisivas na totalidade, pois desconsideram o processo televisual em sua concepção, produção e realização. Nesse sentido, a autora pensa o gênero como

um feixe de traços de conteúdo da comunicação televisiva que só se atualiza e realiza quando sobre ele se projeta uma forma de conteúdo e de expressão – representada pela articulação entre subgêneros e formatos, esses, sim, procedimentos de construção discursiva que obedecem a uma série de regras de seleção e combinação. (DUARTE, 2004, p. 67-68).

Com esse entendimento, o *gênero*, situado no plano virtual, é reconhecido como “uma macroarticulação de categorias semânticas capazes de abrigar um conjunto amplo de produtos televisivos que partilham umas poucas categorias comuns”. (DUARTE, 2004, p. 67).

Para Castro (2011, p. 5-6), na mesma linha de investigação, a constituição do gênero tem por base três noções: de princípio comum, “uma espécie de nível ‘arquitextual’ que tem relação direta com o domínio da prática social, o que significa o entendimento de um espaço, um lugar onde circulam os saberes entre as pessoas”; de fenômeno de comunicabilidade, “uma espécie de marca registrada da cultura de massa [...] Tudo em sociedade é feito para ser exibido, prestigiado, consumido, e a mídia sabe valorizar essa capacidade de venda”; e de funcionamento das narrativas, “que mistura a referência do mundo real com a projeção simbólica do mundo ficcional”.

No caso da produção televisual, essa complexidade da organização interna é acrescida pela posição do texto na grade de programação de uma emissora.

Uma reflexão importante sobre essa questão é trazida por Jost (2004, p. 41) quando explicita a convocação dos telespectadores: “todo filme ou todo programa está no centro de um confronto entre a produção de sentido para o emissor e a construção de sentido para o receptor”. Nessa perspectiva, para o autor, gênero pertence à ordem da promessa: é aquilo que resulta da interpretação do telespectador.

Segundo Jost (2012), uma obra televisual, dependendo de suas estratégias e de como é interpretada, projeta um tipo distinto de realidade que ele denomina de mundos, os quais ajudam a compreender como se movimentam os produtos televisivos. O autor explica que essa concepção “leva a considerar a comunicação televisual como um terreno delimitado por um triângulo, cujos três ângulos são o mundo real, o mundo fictício e o mundo lúdico”. (JOST, 2012, p. 35).

No mundo real, Jost (2007) situa as narrativas consideradas verdadeiras; no mundo fictício, as narrativas cujos acontecimentos pertencem a um mundo construído para essas histórias; no mundo lúdico, as narrativas que fazem referência à realidade e, ao mesmo tempo, remetem ao jogo, no limite entre o real e o fictício.

A peculiaridade da proposta de Jost (2007) é o reconhecimento de que a imagem veiculada pelo dispositivo televisual pode não ser a realidade, e, mesmo assim, passar uma verdade. Ou ainda, uma ideia apoiada em uma mentira pode forjar uma noção que não corresponde à verdade. Nas duas situações, é possível perceber o relativo embaralhamento presente na produção televisual e a importância da convocação do telespectador para o seu estudo. Já a narrativa ficcional, construída em cima de uma simulação de realidade, permite que o realizador projete um mundo inventado e o telespectador aceite aquela proposta.

Ao mesmo tempo, para se considerar uma narrativa como ficção, deve-se ir além da projeção que incide sobre o discurso verbal e visual. Não se denomina uma obra como ficção apenas porque há nela uma ordem, um planejamento no enquadramento, uma forma de expor as informações. Jost (2007) afirma que, apesar de haver uma série de contingências, isso não deve ser confundido com a invenção que é permitida na ficção. Para ele, toda ficção é composta por elementos que existem na realidade. E, ainda mais, complementa que

a ficção tem todos os direitos, e, nomeadamente, o de tomar emprestados os elementos do real, mas também de engendrar, a partir desse material, acontecimentos totalmente imaginários, que só serão considerados como inverossímeis na medida em que não respeitarem os postulados que a ficção lhes forneceu. (JOST, 2007, p. 116).

Dessa forma, a proposição de Jost (2007), identificando gênero à promessa, possibilita compreender como uma produção televisual pode movimentar-se nesses mundos, permitindo infinitas combinações entre os elementos/estratégias presentes em cada um dos mundos.

Sobre a mesma questão, Fachine (2001, p. 14) pensa o conceito de gênero, na mídia televisual, na perspectiva de matrizes:

Mais do que “rótulos”, através dos quais se busca direcionar o “consumo” da vasta produção televisual, é preciso entender os gêneros como matrizes, de natureza tanto semiótica quanto sociocultural, que permitem a organização da própria linguagem da televisão.

A autora entende que a classificação das narrativas em TV é determinada por uma combinação de matrizes culturais, que se somam aos recursos técnico-expressivos do meio e sua inserção na grade, conforme a expectativa do público.

Já Duarte (2004, p. 66), como visto anteriormente, situa o *gênero* no plano virtual como uma macroarticulação de categorias semânticas que se atualiza em *subgênero* e manifesta-se em *formato*, apresentando uma feição singular, identificada nos cenários, atores, funções e papéis distintos. Na ótica da autora, as emissões televisuais “são produções discursivas que se materializam em textos”, e essas produções jamais são reais, apenas produzem efeitos de realidade e de verdade.

Castro (2011, p. 5-6), quando estuda o fenômeno da promocionalidade, reconhece o gênero como um *funcionamento das narrativas*, “um funcionamento diferencial e diferenciador, cultural e socialmente discriminatório, que atravessa tanto as condições de produção quanto de consumo”. Nesse sentido, os princípios norteadores dessas construções compreendem “lógica predominante, tipo de relações estabelecidas, funções e regras convocadas, para que se possa, através do gênero, conhecer o mundo e torná-lo inteligível”. (CASTRO, 2011, p. 4).

Mesmo que na essência, a partir dos autores discutidos, exista uma diferença no conceito de gênero, quer se centre no telespectador (promessa) ou no produtor (matriz, lógica predominante), a discussão no âmbito deste trabalho é simplesmente ressaltar o entendimento múltiplo de gênero como:

- **esfera do conhecimento:** que se submete a uma lógica predominante;
- **princípio de comunicabilidade:** que permite aos indivíduos o conhecimento da realidade;

- **complexidade estrutural:** que organiza a linguagem da televisão;
- **promessa:** que projeta três tipos de realidade ou mundos;
- **matriz:** de natureza tanto semiótica quanto sociocultural;
- **macroarticulação de categorias semânticas:** que se atualizam em subgênero e se manifestam em formato.

Assim, na perspectiva deste trabalho, o gênero é entendido como uma instância virtual, de caráter abrangente e teórico, que possui uma lógica comum e que atua como princípio norteador no funcionamento das narrativas. Seguindo o pensamento de Duarte (2004), constitui uma macroarticulação que se atualiza em subgênero e manifesta-se em formato.

Refletindo especificamente sobre a mídia televisual, Duarte e Castro (2014) formulam e reconhecem, no plano de realidade instaurado e no regime de crenças esperado no telespectador, os princípios responsáveis pela definição das quatro possibilidades de gênero em televisão.

- **Gênero factual:** diz respeito à metarrealidade, recurso utilizado pelas mídias, construído em torno de uma realidade discursiva que toma como referência o mundo exterior e natural, e que cria no telespectador um regime de crença da ordem da verdade, da veridicção. É o caso dos telejornais, dos documentários, das entrevistas.
- **Gênero ficcional:** diz respeito à suprarrealidade, recurso utilizado pelas mídias, construído em torno de uma realidade discursiva que se preocupa com a coerência interna do discurso produzido, e que cria no telespectador um regime de crença da ordem da verossimilhança. É o caso das produções ficcionais como as telenovelas, os seriados, as minisséries, os telefilmes.
- **Gênero simulacional:** diz respeito à pararealidade, recurso utilizado pelas mídias, construído em torno de uma realidade discursiva que toma como referência um mundo paralelo, no interior do próprio meio, e que cria no telespectador um regime de crença da ordem da hipervisibilização de acontecimentos provocados pela própria ordem de funcionamento. É o caso dos reality shows.
- **Gênero promocional:** diz respeito à plurirrealidade, recurso utilizado pelas mídias, construído em torno de uma realidade discursiva que toma como referência o mundo real, ficcional e/ou paralelo, e que cria no telespectador um regime de crença da ordem da veridicção/hipervisibilização. É o caso das produções voltadas à divulgação de marcas, empresas, serviços, produtos, ideias.

Duarte e Castro (2014) esclarecem que, dado o caráter próprio e complexo da produção midiática, é preciso também levar em conta dispositivos de ordem econômica, sociológica, cultural, e os meios técnicos de produção, circulação e consumo que, de um modo ou outro, influenciam o produto final.

Em termos de subgênero, as autoras explicitam-no como uma instância que “pré-existe à realização efetiva de qualquer produto midiático, fazendo parte de um fundo de conhecimento comum que se constitui no conjunto de regularidades e expectativas que o definem como prática cultural e discursiva”. (DUARTE; CASTRO, 2014, p. 78).

Esse fundo de conhecimento comum, articulado à obra em si, fortalece a relação com o conjunto de regularidades e expectativas e traz como resultado o formato. Nessa linha de entendimento, esta investigação enfatiza os seguintes níveis de articulação da produção televisual: o da virtualidade, em que se reconhece o plano de realidade proposto e o regime de crenças esperado; o da atualização, em que se estabelecem os parâmetros básicos para a sua constituição; e o da realização, em que o produto é realizado através de um formato concreto.

Nessa perspectiva, o objeto de análise investigado por esta tese segue os parâmetros indicados no gênero ficcional, ou seja, aquele construído em torno de uma realidade discursiva que se preocupa apenas com a coerência interna da história e projeta no telespectador um regime de crença de verossimilhança. Em termos de subgênero, a escolha recaiu sobre a telenovela, produção veiculada de forma fragmentada, por capítulos, separados por intervalos comerciais, e tema do próximo subcapítulo.

4.2 ATUALIZAÇÃO EM SUBGÊNERO: TELENVELA

O termo “telenovela” é conceituado nos dicionários como série dramática transmitida em capítulos. No âmbito deste trabalho é preciso entender a telenovela na perspectiva de produção brasileira, que se estabelece como modelo narrativo de sucesso. Esse entendimento pode ser justificado pela reflexão em torno de algumas condições, apontadas pelos estudiosos como específicas e pontuais desse subgênero televisual no país.

Uma primeira condição está relacionada à *incidência da cultura popular*, pois Martín-Barbero e Rey (2004) acreditam que a telenovela é um espaço catalisador que

permite combinar a cultura oral com os avanços tecnológicos da mídia. Para os autores, “o relato telenovelesco remete também à longa experiência de mercado para captar, na estrutura repetitiva de série, as dimensões ritualizadas da vida cotidiana”, revitalizando as narrativas midiáticas gastas (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 115).

Assim, para Martín-Barbero e Rey (2004), a telenovela é uma mistura de avanços tecnológicos com modos de narrar anacrônicos, que se apoia na experiência para expressar as dimensões do cotidiano e que, de alguma forma, é capaz de se conectar com o público, revigorando a habilidade em contar histórias. Por meio da telenovela, há um resgate de uma cultura oral que é imediatamente reconhecida:

A telenovela ou o seriado televisivo misturam a longa duração do relato primordial – caracterizado pela ritualização da ação e pela topologia da experiência, que impõem uma forte codificação das formas e uma separação cortante entre heróis e vilões, obrigando o leitor a tomar partido. (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 149).

Também Hamburguer (2005) identifica, na telenovela, a incidência de traços da cultura popular, representados nas narrativas através de formas originárias como a literatura de cordel. Segundo ela, textos de autores como Dias Gomes servem bem como exemplo de obras que cultivam elementos autênticos e locais.

Desse modo, entende-se que a telenovela está vinculada à cultura popular, apropriada e combinada aos recursos tecnológicos como forma de revitalizar esse modelo de narrativa. No desenvolvimento de uma telenovela, podem-se utilizar várias formas de expressão e, assim mesmo, moldar o produto com uma linguagem própria da mídia televisual.

Segundo Borelli (2001, p. 32), “a telenovela brasileira distingue-se, na atualidade, por ser um produto cultural diferenciado, fruto de especificidades das histórias da televisão e da cultura no Brasil”. Nesse sentido, percebe-se a preocupação do produto nacional em revelar fatos da atualidade, em explorar costumes das regiões encenadas, em revisitar clássicos da literatura, em abordar situações do campo político e em promover discussões de ordem social.

A partir disso, ressalta-se outro aspecto distintivo do modelo brasileiro de telenovela: o *efeito de realidade* das obras. Martín-Barbero e Rey (2004) reforçam que a telenovela brasileira constitui um modelo moderno, que rompe com o “esquema melodramático” predominante nas telenovelas mexicanas e venezuelanas.

O realismo nas telenovelas brasileiras foi gradativamente explorado, em decorrência das transformações relacionadas à tecnologia, que permitiram o uso de câmeras mais leves para exibir o ambiente externo. Para Borelli (2005), essa característica passa a ser uma particularidade da produção brasileira, ou seja, as histórias organizam-se a partir do cotidiano dos brasileiros, de forma crítica, e passando a serem reconhecidas como “novelas-verdade”.

Incorpora-se à trama um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens. Articulam-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana aos fatos políticos, culturais e sociais, significativos da conjuntura do período. (BORELLI, 2005, p. 197).

Para Baccega (2012), o modelo brasileiro reflete o contexto social do país. Em outras palavras, todos os elementos narrativos do universo ficcional são verossímeis no tempo e espaço históricos da cultura brasileira. Inclusive se pode pensar que as soluções desenvolvidas nas tramas passam a sugerir ações na realidade dos telespectadores, visto que produtores e receptores vivem essa mesma história cultural. “O diálogo produção-recepção é que garante o êxito da telenovela. Esse diálogo é que gera (ou não) identificação, maior ou menor, por parte do público”. (BACCEGA, 2012, p. 1304- 1305).

Outra característica desse tipo de produção está relacionada à *vinculação com o país de origem*. As telenovelas brasileiras possuem formas de apropriação diferenciadas: “cada país fez da telenovela um particular lugar de cruzamentos entre a televisão e outros campos culturais, como a literatura, o cinema e o teatro”. (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 118). Uma característica que, certamente, influenciou as tramas foi a dependência inicial do modelo radiofônico, o que levou à reprodução de imagens como meras ilustrações de um drama falado. O que se observa, na vigência do modelo atual, é que a industrialização do meio e a constituição de equipes preparadas fortaleceram a capacidade expressiva dessa mídia.

Esse modelo adiantado, desde o início, reuniu à produção da telenovela atores de teatro, diretores de cinema, autores renomados, que, em decorrência da experiência trazida, somada ao realismo, formou uma identidade própria, enquanto, em outros países, o que se via era o preconceito com a telenovela no âmbito profissional, sendo repelida por artistas e autores (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004).

No entendimento de Borelli (2005), a telenovela tem um papel preponderante na televisão brasileira, e, ao lado de telejornalismo e de variedades, é considerada a terceira parte do tripé que sustenta essa mídia no país. Até alcançar esse patamar de verdadeiro profissionalismo, foram muitas alterações e inovações. Conforme Borelli (2005), até meados da década de 60, a telenovela brasileira não possuía uma linguagem própria, e seus limites eram difusos e muito próximos do exagero melodramático que lhe deu origem. O exagero melodramático, embora presente em algumas tramas, foi perdendo espaço para um modelo narrativo peculiar que confere um tom de brasilidade na realização, nos temas, nos enredos, nos personagens. Desse modo, a telenovela no país alcançou resultados que asseguram traços de sofisticação e de visibilidade a esse tipo de produção.

Aliás, a telenovela transforma-se em verdadeiro produto brasileiro quando se desprende das histórias importadas, e se propõe a realizar roteiros adaptados de obras brasileiras, ou quando produz histórias de autores que se baseiam em um referencial totalmente nacional.

Outro aspecto relevante sobre as telenovelas diz respeito a *apropriações de textos literários*. Como a televisão “não é um mero instrumento de difusão, mas uma mídia com possibilidades expressivas próprias, uma mídia em busca de seu próprio idioma” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 155), é preciso que, quando recorre à literatura, as adaptações não se restrinjam, exclusivamente, à fidelidade da obra original, e, sim, sejam adaptadas às possibilidades de expressão engendradas no novo meio. Isso exige que os autores de ficção criem verdadeiras reelaborações e não simples cópias. Uma obra que exemplifica bem a adaptação da literatura para telenovela é *Tieta* (1989-90), baseada no livro *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado. Na apropriação, os roteiristas Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares criaram outras histórias – com outros personagens –, ligadas ao núcleo principal, para que a telenovela tivesse maior receptividade, atingindo 197 capítulos (CAMPOS, 2011).

Em referência à *composição estrutural*, Machado (2005) afirma que esse tipo de construção discursiva possui um ou mais conflitos, responsáveis pelo desequilíbrio da narrativa no seu início, e que todas as ações posteriores buscam recuperar o equilíbrio, normalmente restabelecido nos últimos capítulos.

Pallottini (2012) esclarece que a narrativa é projetada a partir de uma trama básica que lhe dá unidade, e também por tramas paralelas que dão sustentação à

história. Segundo a autora, essas subtramas, em torno de 20 a 30, passam por complicações e ao final se resolvem. Todas as subtramas devem possuir unidade com a trama principal, que traz consigo o enredo básico, ou seja, aquele de maior importância. Algumas vezes, essas subtramas podem ter mais destaque ao longo da telenovela, o que pode render um tratamento cuidadoso às tramas mais férteis ou, até mesmo, mudanças nos núcleos narrativos. Um exemplo disso, ocorreu em *Força do querer* (2017), de Glória Perez. A telenovela iniciou com a trama básica do triângulo amoroso envolvendo Ritinha (Ísis Valverde), Ruy (Fiuk) e Zeca (Marcos Pigossi). Entretanto, conforme a história avançava, a trama paralela, de Bibi (Juliana Paes), passou a receber mais atenção, inclusive com a contratação de novos atores e a permanência de outros, que iriam fazer pequenas participações, que passaram a compor o núcleo principal.

Também é relevante, na composição estrutural, o modo de apresentação em capítulos, modelo originário dos folhetins. Ressalta-se que, por ser veiculada em outro meio, sofre influências que alteram a sua forma de exposição: cada capítulo é fragmentado em blocos de conteúdo, separados pelos intervalos comerciais.

Na realidade, Duarte (2004, p. 42) revela que o produto televisual é planejado através de estratégias de ordem comunicativa, pela emissora, que podem assegurar seu sucesso comercial na grade:

- 1) a fragmentação por blocos que os intervalos comerciais impõem;
- 2) a fragmentação e a continuidade que a serialidade requer;
- 3) a repetição e neutralização inerente ao fazer parte de uma grade de programação.

Desse modo, as estratégias de comunicação presentes na televisão, trazem uma visão comercial para que haja uma verticalização dos programas, de modo que eles sejam divididos em capítulos, e cada capítulo separado por blocos comerciais. A cada novo intervalo, há uma suspensão dramática na história, criando um gancho para que o telespectador espere o término dos comerciais e continue assistindo, sem mudar de canal. No último bloco, também se faz uso do gancho para que, no próximo capítulo, haja interesse em acompanhar a narrativa. Tudo isso parte de uma extensa pesquisa por hábitos de consumo de mídia.

Pallottini (2012) e Comparato (2009) afirmam que é preciso planejar pontos-chave na trama, a cada semana e a cada capítulo, que sejam capazes de manter a tensão dramática desejada, já que a estrutura da telenovela tem uma duração maior.

Outra característica das telenovelas é a *redundância* que esse tipo de trama solicita, pois, conforme Pallottini (2012), o público telespectador, normalmente instalado no seu ambiente doméstico, pode ser interrompido por outras pessoas, aparelhos, chamados, desviando seu foco da televisão. Para a autora, a telenovela, embora tenha um ritmo compatível com o do cinema, “não pode dar uma informação importante num único capítulo, numa cena ou num estágio da novela; essa informação tem de ser periodicamente representada, resumida ou acrescida de novos detalhes” (PALLOTTINI, 2012, p. 57). Assim, a repetição abre a possibilidade de acompanhar a trama, mesmo que o telespectador não assista a todos os capítulos ou, até mesmo, a uma semana inteira.

Apesar de as telenovelas terem velocidade de edição e ritmo acelerado, a repetição de cenas importantes é fundamental para a trama: há casos em que a repetição parece ser o mote de composição de tramas secundárias com dilemas supervalorizados, pois eles servem de apoio à trama principal. São vários e vários personagens que estão ali para sustentar as ações dos protagonistas da trama.

Além disso, outro recurso utilizado pelas tramas é a *recorrência a flashbacks*, para repetir conteúdos que são importantes para o desenvolvimento do capítulo, e dar continuidade à história.

Um aspecto relevante, no que concerne às telenovelas, diz respeito à *preocupação com a audiência*. Duarte (2015) esclarece que, por serem obras abertas, constituídas em capítulos diários que permanecem meses em veiculação, são realizadas pesquisas para que essas obras sejam desenvolvidas de acordo com a expectativa do público. Isso inclui o corte ou a adição de capítulos e também a alteração nos rumos da trama. Martín-Barbero e Rey (2004) avaliam que, por esse motivo, há um público que não pode ser chamado de espectador fortuito, pois nele são identificados grupos distintos por preferências midiáticas. Dessa forma, os canais e programas de TV assumem um compromisso com essas audiências e passam a ser referência, através de suas narrativas televisuais.

Outro traço bastante particular da telenovela brasileira é a *escrita simultânea* à linha de produção, com um número relativamente pequeno de capítulos produzidos e gravados, por ocasião do seu lançamento. Pallottini (2012) esclarece que, nesse

modo de condução do trabalho, a telenovela pode acompanhar a recepção do público e da crítica e, assim, ser modificada ou sofrer alguns ajustes sempre que necessários. Desse modo, a autora arrola alguns dos fatos mais comuns que podem integrar as tramas:

Sucesso ou insucesso de público, afetando atores, histórias, tramas, famílias ou sets; acontecimentos marcantes ou circunstanciais da vida real: advento de festas nacionais ou populares (Natal, Carnaval), de eventos políticos, mortes, catástrofes etc; incidentes que afetam participantes da feitura da telenovela em suas vidas particulares: enfermidades, mortes, afastamentos, litígios trabalhistas etc; fatos sociais que solicitam o autor de maneira imperiosa – as desigualdades, as greves, os problemas sociais, os negros, as crianças, as minorias em geral – e que se acentuam no decurso da criação de um trabalho. (PALLOTTINI, 2012, p. 65).

Desse modo, a telenovela revela-se como obra que está aberta a modificações, pela preferência que a audiência impõe a determinados temas, personagens, e por sua flexibilidade ao saber jogar com as diversidades.

Nesse sentido, Hamburguer (2005) comenta que deve haver soluções quase imediatas para o par romântico que não funciona, para aqueles desentendimentos entre autor e emissora ou para a queda de audiência, pois tudo isso pode comprometer as gravações.

A partir do exposto, podem-se determinar as características principais da telenovela brasileira: incidência da cultura popular, efeito de realidade, vinculação ao país de origem, apropriações de textos literários, composição estrutural, redundância, recorrência a flashbacks, preocupação com a audiência e escrita simultânea. Essas características contribuem para a consolidação desse modelo de produção ficcional, presente na grade das emissoras e considerado genuinamente nacional.

4.3 INTER-RELAÇÃO TELENÓVELA/CONTO

Como o objetivo principal deste trabalho é investigar a apropriação que a telenovela faz de determinadas características do conto maravilhoso, o presente subcapítulo busca aproximar esses dois modelos narrativos, mostrando semelhanças e dessemelhanças no que se refere à estruturação da trama, aos efeitos de realidade, aos impactos pretendidos e aos recursos de repetição; na sequência especifica a composição discursiva, relativamente aos aspectos relacionados ao conteúdo e à expressão.

4.3.1 Aproximação inicial

As semelhanças e dessemelhanças abordadas em relação à telenovela e ao conto maravilhoso dizem respeito: à composição estrutural; ao efeito de realidade; aos impactos pretendidos; aos apelos à repetição.

Em relação à *composição estrutural*, o conto maravilhoso possui apenas uma unidade dramática, o que lhe garante enredos simples, fundamentalmente relacionados à recuperação de um objeto de valor. A história dá atenção à ação dos personagens, que se movimentam em uma única direção, e por esse motivo não existe necessidade de núcleos paralelos para sua composição.

Já a telenovela estrutura-se em torno de um núcleo central, ou “espinha dorsal”, formado pelos protagonistas da história, e núcleos paralelos que, de certa forma, estão relacionados ao núcleo de referência, o que assegura a extensão maior dessa produção audiovisual. Cada núcleo, com seus respectivos personagens, é responsável pela discussão de determinadas temáticas que funcionam para dar consistência e, até, complexificar a trama. Comparato (2009) observa que tem aumentado o número de núcleos dramáticos e, com isso, o número de personagens. Segundo o autor, é comum encontrar nas telenovelas, principalmente aquelas criadas por Gilberto Braga, núcleos dramáticos que representam classes sociais bem distintas.

Evidentemente, não se pode esquecer que a telenovela, por ser um produto midiático, está sujeita às interferências do público que pode, se for o caso, alterar, forçar a substituição ou mesmo rejeitar alguns encaminhamentos ou personagens, presentes nos núcleos temáticos.

Quando a telenovela se apropria do conto, é natural que a televisão, como mídia maior, faça valer sua própria gramática, segmentada por dia e por semana, criando-se ganchos entre um capítulo e outro, para que, na macroestrutura das semanas, a narrativa não perca a força.

Nesse sentido, a telenovela propõe:

- **Inserção de tramas paralelas:** são vinculadas ao conflito único, para assegurar a duração mais compatível com essa mídia e dar mais garantia de sucesso à produção ficcional.
- **Menos complexidade narrativa:** por mais que existam tramas ligadas ao núcleo central, elas são em número menor do que a telenovela tradicional e tratam de

questões menos complexas, assegurando uma relativa simplicidade à trama. Segundo Martín-Barbero e Rey (2004, p. 155), é preciso “[...] compreender que a televisão não é um mero instrumento de difusão, mas uma mídia em busca de seu próprio idioma”. Essa articulação é a meta pretendida pela telenovela quando recorre ao conto.

- **Apelo a episódios característicos do conto maravilhoso:** são retomados episódios dos contos maravilhosos, que até hoje estão presentes no imaginário das pessoas. Foi o caso, sobretudo, da recuperação feita por duas telenovelas da TV Globo, veiculadas no horário das 19h. Em *Totalmente demais* (2015-2016), a personagem Eliza, de moça pobre que vendia flores na rua, em nítida referência à *Cinderela*, passa a modelo de sucesso depois do encontro com o publicitário Arthur, considerado príncipe. Em *Haja coração* (2016), a personagem Shirlei, de condição humilde, perde um sapato na saída da festa, em clara alusão à mesma *Cinderela*, e esse é o pretexto para o posterior encontro com o jovem Felipe.

Outro elemento relacionado aos modelos narrativos do conto e da telenovela é o *efeito de realidade*. No conto de caráter maravilhoso, parece inexistir vínculo direto com a realidade e, até, aparecer apelo ao sobrenatural. A narrativa é simples, com caráter quase universal, desvinculada de qualquer indicação com locais ou espaços definidos. Predomina a organização sintagmática interna, na medida em que ela traduz os encadeamentos dos acontecimentos e das ações (GREIMAS; COURTÉS, 2008).

A telenovela, por sua vez, parece expressar uma maior vinculação com a realidade, mesmo em novelas de época. E esse caráter de realismo das obras sustenta a história por tanto tempo no ar. Ortiz, Borelli e Ramos (1988, p. 74-75) indicam que “o enredo tem que ser realista, plausível de acontecer com cada um dos espectadores, para que melhor se identifiquem com os personagens, não se deve apresentar problemas muito distantes, complicados ou insolúveis”.

Assim, quando o conto é apropriado pela telenovela, acaba ocorrendo, inevitavelmente, uma vinculação da trama com a realidade: os episódios são aproximados ao panorama de fundo do país e complementados com detalhes que enriquecem essas referências.

Em relação aos *impactos pretendidos*, os dois modelos narrativos trazem semelhanças, que se configuram em graus diferentes. No conto maravilhoso, o objetivo primeiro parece ser o caráter moralizante, o ensinamento, a conduta, seguido

de perto pela ludicidade. Assim, ele funciona como uma narrativa que se preocupa em passar ensinamentos, que é sua razão primeira, classificando os bons e os maus comportamentos, e suas respectivas sanções.

Na telenovela, o objetivo primeiro parece ser o caráter comportamental, decorrente da realidade cotidiana, com seus problemas e enfrentamentos, também tratados no plano do entretenimento e da ludicidade. É quando mais fortemente se reconhecem os problemas sociais contidos na telenovela, como doação de sangue, precarização do ensino, violência doméstica, maus-tratos com crianças e adolescentes, entre outros.

Quando o conto e a telenovela se fundem em uma mesma produção televisual, o tema predominante tende a ter relação com o cotidiano do país, e a refletir inquietações e dificuldades das pessoas. Quanto mais o público se identifica com a trama, mais a emissora terá benefícios com a produção.

É importante lembrar que a televisão, no país, é privada e, como tal, é movida por interesses econômicos e pela sujeição aos índices de audiência. Qualquer conto que for adaptado à trama televisual vai submeter-se às exigências dessa mídia e às circunstâncias da sua sustentabilidade. Se, por exemplo, um personagem é criado para se comportar como vilão e, no meio da trama, acaba conquistando a audiência por seu carisma, há todo um aparato de escritores que tratarão de escrever seu final de acordo com as expectativas do público. A preocupação é menos a imposição moralizante e mais a proximidade estabelecida com o público.

Outro aspecto que importa pontuar é o recurso à repetição. No conto maravilhoso, há uma relativa repetição de histórias semelhantes, quase sempre voltadas para os ensinamentos de ordem moral, em que os bons sempre são premiados, e os maus sofrem punição. É o caso da jovem maltratada pelas irmãs, que se vê vitoriosa com a conquista do príncipe (*Cinderela*), com a menina que vence a maldade e é recompensada com a salvação (*Chapeuzinho Vermelho*).

Na telenovela, também se observa uma relativa repetição de temas e tramas, criadas e produzidas para o consumo em massa, que determinam, no entendimento de Calabrese (1987, p. 41), a configuração típica de repetição.

Os 'replicantes' (filme de série, telefilme, *remake*, romances de consumo, bandas desenhadas, canções, e por aí afora) nascem como produto de mecânica repetição e otimização do trabalho, mas o seu aperfeiçoamento produz mais ou menos involuntariamente uma estética. Ou melhor: uma estética da repetição.

Para Calabrese (1987), essas obras são resultado de uma fórmula que ele explica como “a variação de um idêntico”, pois se estabelecem a partir de protótipos, de encenações-tipo. Segundo ele, por força de uma industrialização de obras ficcionais, produtos originais ou protótipos são copiados e aperfeiçoados, gerando essa estética da repetição. Em *Velho Chico* (2016), de autoria de Benedito Ruy Barbosa, por exemplo, está presente a reiterada temática do amor impossível, do ódio entre famílias rivais, personificado nos personagens Maria Tereza e Santo.

Quando a telenovela se apropria do conto, e dada a sua característica de predominância, a repetição ocorre na proposta temática e no fazer midiático. Assim, é relativamente normal a reincidência de temas comuns e o desdobramento em capítulos, veiculados em sequência nos dias e nas semanas.

A telenovela permite ao telespectador acompanhar por meses aquela história sem perder o fio condutor. Assim, mesmo que não assista a alguns capítulos, o público tem condições de compreender a história em desenvolvimento. É evidente que essas repetições obedecem a determinadas regras, pois, no dizer de Pallottini (2012), para que as tramas ocorram da melhor maneira, é necessário que sejam repetidas, mas com outra forma, seja a partir de outra personagem, seja acrescentando informações.

Isso corrobora o pensamento de Campedelli (2001) de que na telenovela o fundamental não são os acontecimentos em si, mas, sim, a maneira de contar a narrativa, de envolver o telespectador. A autora destaca depoimento de Janete Clair: “A fórmula consiste em armar várias situações, retardando, convenientemente, o cruzamento delas. Em o *Astro* (1977), isso começa no 34º capítulo, prosseguindo até o 100º”. (CAMPEDELLI, 2001, p. 80). Fica evidente a repetição de situações em que há o propósito de adiar o clímax da história, com o emprego de artifícios semelhantes.

Por conta de todas as diferenças e semelhanças mencionadas, entende-se que, quando a telenovela se apropria do conto, ela faz valer a sua gramática, de composição estrutural mais complexa, de vinculação com a realidade, de dizer repetido, sempre preocupada com os efeitos sobre o público e os resultados para a própria emissora.

4.3.2 Projeção discursiva

Este subcapítulo busca, centralmente, desenvolver a construção discursiva que resulta da apropriação do conto maravilhoso pela telenovela, em que existe, como se

buscou demonstrar, o predomínio da gramática do televisual, construída a partir da articulação das linguagens visual e sonora.

Nesse sentido, reconhece, nessa produção, um nível do conteúdo, compreendendo os recursos semânticos (temas e figuras) e sintáticos (ator, tempo, espaço e tom); e um nível da expressão que, em televisão, assume papel diferencial, em função dos recursos relacionados a espaço de produção (construção cenográfica), composição de figurino e maquiagem, uso de cor e luz, incorporação de trilha sonora, apelo a efeitos especiais, ênfase ao enquadramento e ao movimento de câmera, e combinação de cenas e planos. Mesmo que esses dois níveis estejam intimamente relacionados, o presente subcapítulo volta-se para o detalhamento específico de cada um deles, que são a base para a análise do objeto empírico desta tese.

4.3.2.1 Nível do conteúdo

O nível do conteúdo, na perspectiva da semiótica greimasiana, compreende recursos semânticos, relacionados a temas e figuras, e recursos sintáticos, fundados na instauração de ator, espaço, tempo e tom.

a) Temas e figuras

A construção semântica dessa apropriação do conto pela telenovela inicia pelo reconhecimento de seus temas e figuras. Esse tipo de produção explora temas próximos do público, figurativizados de forma a facilitar sua compreensão. É relativamente comum a exploração de temas sociais semelhantes àqueles enfrentados pela população no seu dia a dia, como inclusão social, combate ao preconceito racial, desmandos da corrupção na política, incentivo à doação de órgãos, luta contra a precarização da educação e dificuldades na saúde pública, entre outros.

Esse posicionamento aproxima-se de Pallottini (2012) quando afirma que a telenovela se revela como espaço de disputa, entre o comportamento adequado e inadequado, entre o mocinho e o vilão, que vai reforçar a vitória do bem sobre o mal, do certo sobre o errado. A autora pontua que são condutas negativas e positivas, entre as quais se sobressaem “o casamento dos amorosos, o castigo dos maus, o prêmio a quem trabalha, a ascensão social de quem se esforça, etc.”. (PALLOTTINI, 2012, p. 60).

Dessa forma, esse tipo de produção converte-se em fonte de esclarecimentos ao telespectador no que se refere a ações, de natureza social e moral, que definem comportamentos e atitudes.

b) Ator

A instauração do ator corresponde aos personagens, responsáveis por dar movimento à narrativa através de suas ações. Se para Propp (2001), a estrutura do conto poderia ser desenvolvida em torno de sete personagens, previamente concebidos, a telenovela trabalha com um número distinto, normalmente maior, distribuído em diferentes núcleos temáticos. Convém ressaltar que, obedecendo à gramática do televisual, esses personagens podem seguir rumos diferentes daqueles pretendidos pelo autor, em função da receptividade do público.

No conto, normalmente, aparecem em menor número e pouco caracterizados. Esses personagens não possuem um nível avançado de caracterização, evidenciando a proposição sequencial das ações do conto. Assim, os personagens têm pouca profundidade e não são trabalhados no plano emocional.

Na telenovela, há um número expressivo de personagens, distribuídos nos diferentes núcleos temáticos. A tendência, nos últimos tempos, é um aumento de núcleos, o que tem tornado as narrativas bastante complexas.

É comum na telenovela a exploração dos personagens a partir dos seus conflitos pessoais. Um exemplo recente foi o caso da primeira fase da telenovela *Do outro lado do paraíso* (2017-2018), de Walcyr Carrasco, em que a protagonista Clara (Bianca Bin) passa por momentos de violência física, traição e internação psiquiátrica, e todas essas agressões são intensamente vivenciadas e condicionam profundamente a conduta da personagem.

c) Espaço

O espaço é onde se desenvolve a trama. Na apropriação do conto pela telenovela, com a consequente utilização de múltiplas linguagens, a ambientação é a base de qualquer trama, o que tem exigido construção de edificações que sirvam de apoio para as cenas, com riqueza de detalhes e fidelização à época retratada.

d) Tempo

O tempo é a sequência dos acontecimentos. No conto, de acordo com Propp, “domina um conceito de tempo, de espaço e de número completamente diferente daquele a que estamos acostumados e que tendemos a considerar absoluto” (PROPP, 2010, p. 249). É um tempo e espaço relacionado especificamente à organização narrativa, e, por isso, é tão comum a presença do “era uma vez [...]”.

Quando existe a apropriação do conto pela telenovela, o tempo passa a ser um marcador tanto do desenvolvimento da narrativa quanto dos acontecimentos cronológicos que fundem sua história e que normalmente têm relação com os fatos da realidade vivenciada pela população.

Dada a complexidade dessa marcação, que procura examinar o tempo na perspectiva da linguagem, o estudo recorre a Benveniste, que entende o tempo como uma categoria, inata ao pensamento, usada no exercício da linguagem e na produção do discurso para recobrir o encadeamento das coisas (BENVENISTE, 1989).

Mesmo que o autor francês não tenha trabalhado com a produção audiovisual, sua definição possibilita o entendimento do tempo, na dimensão desta tese, como uma categoria que representa três dimensões distintas: tempo de duração das ações, que corresponde ao modo como se mostram os movimentos dos personagens; tempo do acontecimento histórico, que se refere ao momento cronológico da história. É a época histórica em que a trama se desenvolve, mostrada na composição dos cenários e na adequação de figurinos e objetos. Importa ressaltar que, a maior parte das telenovelas da TV Globo, o horário das 18h reitera tramas históricas, enquanto os horários das 19h e das 21h reforçam o momento contemporâneo; tempo de marcação da fala, que mostra o tempo linguístico. É a manifestação pela língua da experiência humana.

Assim, as possibilidades do meio televisual permitem a atualização temporal mais efetiva, inclusive na etapa posterior às gravações, quando a edição das imagens pode ganhar efeitos que explicitem essa temporalidade, mostrando de forma eficaz a passagem do tempo

e) Tom

O tom é uma categoria discursiva, formulada por Duarte (2008, p. 4), que decorre da “tentativa de harmonização entre o subgênero do programa, o tema da

emissão, o público a que se destina, e o tipo de interação que se pretende manter com o telespectador”. Nessa ótica, corresponde ao ponto de vista a partir do qual a narrativa quer ser reconhecida, ou, em outras palavras, diz respeito à produção de determinado efeito de sentido ao discurso.

Na apropriação do conto pela telenovela, a função do tom é agregar ao discurso um modo de dizer que envolve o produtor e o receptor, e sobre eles opera. Assim, dependendo do tipo de composição narrativa proposta, o tom explicita ao público a maneira como ele quer ser apreendido.

4.3.2.2 *Nível da expressão*

Torna-se importante para esta tese, que investiga a apropriação do conto pela telenovela, compreender em que medida os elementos do campo audiovisual auxiliam no modo de expressão dessas obras, para dar mais consistência e apoio à análise no âmbito da telenovela *Meu Pedacinho de Chão*. Em consequência, este subcapítulo vai discutir o plano da expressão, para evidenciar os aspectos mais significativos nele envolvidos.

Um primeiro passo na compreensão do plano de expressão é a aproximação do televisual ao universo cinematográfico, dadas as proximidades existentes entre esses dois campos. Aliás, Aumont *et al.* (1995, p.162) consideram que tanto a linguagem cinematográfica quanto a televisual convocam uma combinação de planos, enquadramentos, efeitos sonoros e visuais, responsáveis pela complexidade da composição audiovisual.

De acordo com Aumont (2006), o nível da expressão compreende não apenas o conjunto que engloba meios, técnicas de produção de imagens, seu modo de circulação e reprodução, como o suporte que as difunde. Assim, o cinema, a televisão, as plataformas *web* obedecem a um conjunto de regras de fazer – técnicas de produção de imagens –, que servem de suporte para veiculação de seus produtos.

Aumont *et al.* (1995) consideram que a linguagem cinematográfica mobiliza distintos parâmetros formais que se sobrepõem à linguagem de base, a verbal. Um exemplo dessa visão é o filme *Alice* (2010), de Tim Burton. Alice se aproxima do livro de Lewis Carrol, trazendo elementos originais de *Alice no país das maravilhas* (1865), mas sua principal atenção está na parte visual, o que ocorre muito nos filmes do diretor.

Suas produções são sempre visualmente arrebatadoras, ele adora trabalhar com os mesmos atores, as tramas nem sempre são primorosas, seu trabalho é pontuado por vários *remakes* (a que ele prefere chamar de reimaginações) de clássicos ou trabalhos com personagens muito conhecidos, e quase sempre o gênero fantasia está envolvido. (WOODS, 2015, p. 305).

Nessa perspectiva, a obra resulta diretamente da maneira como ela é manifestada, o que evidencia a estreita relação com os aspectos expressivos, próprios do produto audiovisual.

Nesta tese, importa pontuar essas regras de fazer e as modificações que trazem aos parâmetros formais do audiovisual, o que compreende o estudo dos aspectos relacionados à produção: (a) construção cenográfica, (b) composição de figurino e maquiagem, (c) uso de cor e luz, (d) incorporação de trilha sonora, (e) apelo a efeitos especiais, (f) ênfase ao enquadramento e ao movimento de câmera, (g) combinação de cenas e planos.

a) Construção cenográfica

A construção cenográfica diz respeito à ambientação, com o objetivo de conferir maior identificação em relação ao universo/personagens e ao tempo em que se passa a trama (HAMBURGUER, 2014).

O resultado pretendido pela cenografia parte do processo de construção e materialização de mundos ficcionais, cujas encenações tomam como modelo a realidade, junto a espaços e objetos minuciosamente escolhidos para refletir os personagens. Nessa perspectiva, Adriana Camacho, em seu documentário *Set* (2007), descreve os sets como “espaços efêmeros que se constroem e se destroem no ritmo das indústrias que os produzem. Sua única função é existir para a câmera, uma vez que as cenas ficam registradas, o set desaparece”. Por outro lado, Hamburger (2014) defende que o cenário constituído pode marcar a obra devido a sua pertinência:

A força da imagem faz com que vários cenários de filmes fiquem estampados na memória. O que dizer do Xanadu de *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles? Da Alphaville do filme homônimo (1965) de Jean-Luc Godard? Da cidade e dos interiores fantásticos de *Blade Runner, o caçador de andróides* (1982), de Ridley Scott? Dos corredores do hotel de *O iluminado* (1980), de Stanley Kubrick? Ou, ainda, do universo futurista de *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang? (HAMBURGUER, 2014, p. 33).

No universo ficcional audiovisual, adentram estilos arquitetônicos e paisagens, que se tornam referências para a composição da cena, e é a partir disso que se constroem os diferentes modos de apropriação da câmera e de interação dos personagens com o espaço.

Os espaços são ponto de partida para os diálogos marcados no roteiro. Hamburguer (2014) traz o exemplo de espaços essenciais como o vão entre a copa e a cozinha, que permite à empregada escutar uma conversa decisiva; ou a paisagem, vista de um apartamento de frente para o mar em Copacabana, que denota a ascensão social de um personagem no Rio de Janeiro, e, ao mesmo tempo, sua solidão nesse lugar.

A importância do espaço para uma obra pode ser exemplificada na telenovela *A força do querer*, de Glória Perez (2017), roteiro baseado na história real de uma ex-trafficante. Essa telenovela teve vários cenários, entre eles o Morro do Beco, um espaço imaginado e recriado na comunidade pacificada Tavares Bastos, no Catete, Zona Sul do Rio de Janeiro. As várias passagens pelas casas irregulares, com pinturas desgastadas, os desníveis no chão de cimento, as fiações de luz por todos os lados, os esconderijos, e as vistas panorâmicas da cidade serviram para encenar o núcleo dos traficantes, um dos mais importantes para a telenovela. Sem um local como esse, pacificado, em que a própria comunidade participou da figuração, não seria possível retratar com tamanha semelhança a vida da comunidade no morro, com a recriação das perseguições da polícia aos traficantes, dos bailes funk, entre outros.

Cabe ressaltar a relevância dos objetos para a cenografia, na medida que trazem significação ao contexto da história. Hamburguer (2014) explica que cada peça que entra no projeto é cuidadosamente selecionada ou, até mesmo, projetada e construída: “sua importância na narrativa transforma-os em elementos ativos, com vida própria” (HAMBURGUER, 2014, p. 46). Isso significa uma pesquisa pela história que o objeto representa, cabendo compreender a que símbolos e usos está relacionado.

Um trono posto no extremo de um grande salão vazio caracteriza, por si só, um reino, talvez decadente, talvez de um déspota solitário. Se unirmos a esse ícone uma rica cortina de veludo, bordada em ouro, outros significados serão sugeridos ao espectador. (HAMBURGUER, 2014, p. 44).

Na mesma direção, Howard (2015) afirma que o espaço dramático é capaz de ganhar forma através da composição do mobiliário, pois os objetos podem assumir

um papel importante no desenvolvimento de uma cena. O papel que assumem é preponderante na sequência das cenas, tomando um espaço planejado na narrativa para que transmita a mensagem necessária ao entendimento da história. O filme *Cidadão Kane* (1941) traz um objeto de contrarregragem que sugere, no início da história, muito rapidamente, algo importante a ser recuperado pelo protagonista e reiterado ao longo da narrativa. Em *Pega-pega* (2017), telenovela escrita por Claudia Souto, outro objeto importante a uma das tramas é uma canguru de pelúcia, amiga imaginária da personagem Bebeth (Valentina Herszag), a quem ela chama de Flor. No período inicial da trama, a menina age conforme o que a canguru determina. Nesse caso, o objeto pode representar um outro eu da personagem.

Assim, neste estudo a cenografia constitui um aspecto fundamental do plano da expressão a ser examinado no objeto empírico.

b) Composição de figurino e maquiagem

Enquanto o figurino acrescenta importância dramática ao audiovisual, tornando-se algo essencial para o entendimento da narrativa, a maquiagem atua no sentido de aumentar a percepção do público sobre o personagem, só que agindo sobre a pele, ao criar os mais variados efeitos plásticos e garantir a feição condizente com sua atuação (HAMBURGUER, 2014).

Do desenho inicial da roupa até o acabamento, incluindo acessórios e adereços, um longo processo se desenvolve (HAMBURGUER, 2014), uma vez que o figurinista trabalha sobre o corpo do ator, atento às suas potencialidades, investigando quais tecidos trazem as cores, caimentos e texturas desejadas, que podem, inclusive, passar por processos de envelhecimento, tingimento, entre outros.

Desse modo, por meio do figurino, o personagem pode dar indícios da época em que se passa a história, a localização geográfica, e, inclusive, a passagem de tempo e sua transformação como figura dramática.

Em *O outro lado do paraíso* (2017-2018), do dramaturgo Walcyr Carrasco, Raquel (Érika Januza) sofre racismo ao trabalhar como doméstica na primeira fase da telenovela. Na passagem do tempo para a segunda fase, cerca de dez anos, ela muda sua vida através dos estudos, tornando-se juíza da cidade, e, por conta de sua profissão, de roupas simples e uniforme passa a usar trajes elegantes que denotam seu momento atual.

Hamburguer traça um comparativo entre cenografia e figurino: “assim como a cenografia tem sua arquitetura, a vestimenta tem seu corte e modelagem”. O figurino é responsável por enfatizar diferentes facetas do personagem, revelar os signos de determinado código social ou cultura, revelar a passagem do tempo, trazer à tona as transformações pelas quais o personagem passa, mostrar a adequação às situações narrativas, enfim, é a marcação visual do personagem naquele universo ficcional (HAMBURGUER, 2014, p. 47).

Já a maquiagem funciona como recurso para falsear a idade e embelezar a protagonista da trama; forjar cicatrizes, tatuagens ou marcas que contribuam para o entendimento de determinada figura dramática; pintar, cortar, alongar cabelos, entre outros tratamentos que possam localizar o personagem no tempo e no espaço da história (HAMBURGUER, 2014).

Na telenovela *Velho Chico* (2016), a maquiagem foi responsável pela marcação dos dois períodos temporais. A personagem que seguiu na trama durante toda a história foi a matriarca da família, Dona Encarnação (Selma Egrei) que passou por um processo de envelhecimento para mostrar a passagem no tempo.

Hamburguer (2014) reforça a importância da maquiagem para aqueles trabalhos que povoam gêneros como fantástico, e que podem estar relacionados não somente a efeitos sobre-humanos, mas à criação de personagens irreais como o *E.T.* do filme homônimo (1982), de Steven Spielberg. Outro exemplo dado por Hamburguer é a construção da personagem Morgana, do filme *Castelo Rá-tim-bum* (2000), de Cao Hamburguer. Os cabelos dessa personagem são eriçados como forma de demonstrar os poderes mágicos da feiticeira, mas, quando ela os perde, também perde a modelagem volumosa, e essa transformação é de grande importância para a trama e deve seu efeito às técnicas da maquiagem.

O figurino e a maquiagem “representam a manifestação plástica direta do personagem, desenhando e marcando, visualmente, sua presença diante do público” (HAMBURGUER, 2014, p. 47). Com isso, entende-se que esses elementos são primordiais para a concepção artística de uma produção audiovisual.

c) Uso de cor e luz

A combinação de cores, assim como o desenho da luz, auxilia na projeção da atmosfera pretendida, desde a conformação do clima geral da narrativa até as

transformações no tempo e no espaço, a fim de conferir outros sentidos visuais relacionados aos elementos discursivos (HAMBURGUER, 2014).

Nesta investigação, usa-se a classificação de Pedrosa (2014) para indicar as denominações mais comuns ao universo das cores, que são úteis a um entendimento mais amplo:

- **Cor geratriz ou cor primária:** diz respeito a cada uma das três cores, que, combinadas em proporções variáveis, dão origem a todas as outras cores do espectro. Pode-se separá-las em cores-pigmento (vermelho, amarelo e azul), utilizadas como corantes opacos por diversos profissionais, de químicos a artistas; e em cores-luz (vermelho, verde e azul-violetado), que podem ser visualizadas a partir de uma fonte que emita luz, como por exemplo um jogo de luzes ou um computador.
- **Cores secundárias:** diz respeito à cor formada por duas cores primárias (laranja, verde e roxo).
- **Cores terciárias:** diz respeito à cor intermediária, que é resultado de uma secundária combinada com qualquer das duas primárias que lhe compõem.
- **Cor complementar:** diz respeito a cor que complementa a outra, que está em oposição no círculo cromático (vermelho e azul-esverdeado; amarelo e anil; azul e laranja).
- **Cores quentes:** diz respeito ao vermelho e ao amarelo e às demais cores em que eles tenham predominância.
- **Cores frias:** diz respeito ao azul e ao verde, bem como outras cores em que eles predominem. Cabe ressaltar que uma cor pode parecer fria como quente, isso depende de sua relação com as outras cores no contexto em que está inserida.
- **Cor natural:** diz respeito à coloração existente na natureza.
- **Cor aparente ou acidental:** diz respeito à cor apresentada por um objeto, de acordo com a luz que o envolve ou a influência de cores próximas.
- **Cor dominante:** diz respeito à cor que ocupa uma área maior na escala em determinada situação.
- **Cor falsa:** diz respeito à cor que destoa do conjunto.

Para Hamburguer (2014), o planejamento das cores nos projetos audiovisuais convoca distintas composições, capazes de provocar novas relações e percepções nos receptores, sendo, portanto, difícil de descrever suas sensações.

A capacidade expressiva das cores está ligada à extensão de sua superfície, formato, repetição, contraste, combinações e distribuição no espaço e no tempo. As formas são percebidas graças a diferenças de cor, tonalidade, textura e luminosidade que as definem. (HAMBURGUER, 2014, p. 42).

Nessa perspectiva, a cor também conjuga uma combinação de efeitos psíquicos, químicos, fisiológicos e culturais, que estão ligados ao sistema visual de cada pessoa, em particular.

Além disso, diante do objeto de pesquisa desta tese, é importante reforçar que algumas produções destacam-se por trazerem cores aplicadas, meticulosamente, nos cenários, figurinos e objetos, centro de um planejamento visual. Pode-se citar como exemplo o filme *Laranja mecânica* (1971), de Stanley Kubrick, autor reconhecido pela habilidade na composição dos enquadramentos, precisão dos objetos colocados em cena, e atenção especial às cores. Os diretores de arte Hüssel Hagg e Peter Shields buscaram uma atmosfera futurista, em que as cores tiveram papel indispensável nos cenários, móveis, objetos de arte, figurinos (CIMENT, 2017).

Outro diretor que merece destaque é o francês Jean-Pierre Jeunet, reconhecido pelo uso sistemático da paleta de cores em *Amélie Poulain* (2001), para compor o universo da personagem central nas cores vermelho e verde (cores complementares), aplicadas a cenários e figurinos, o que deu uma ênfase especial ao desdobramento da narrativa.

Na televisão, um exemplo em que o recurso contribuiu com a produção foi a série *A fórmula* (2017), com direção de Flávia Lacerda e Patrícia Pedrosa, veiculada na TV Globo. Na produção, o universo de ficção foi construído com uso de paleta de cores azul, vermelho e branco, que compunham ambientes, objetos e figurinos, e que garantiram a reiteração da coerência visual.

Para Howard (2015, p. 146), é importante não esquecer da força que a cor assume em uma produção audiovisual, e, por esse motivo, ela deve ser cuidadosamente pensada, para que seja “tão precisa quanto um músico interpretando uma canção”.

Em relação à luz, Hamburguer (2014) destaca que a fotografia da produção audiovisual também é responsável pelo aspecto visual, tendo em vista a iluminação, os enquadramentos e a forma de captação das imagens. Além de questões técnicas de lentes, tipos de refletores, suporte a ser utilizado (película ou digital), o diretor de fotografia atua na etapa de pós-produção, em processos de tratamento da imagem.

Com isso, são descritas algumas regulagens aplicadas no produto audiovisual, a partir de Van Sijll (2017):

- **Iluminação de Rembrandt:** diz respeito à iluminação que traz contrastes entre claro e escuro, desenvolvida pelo pintor italiano Caravaggio. É tida como uma regulagem que acrescenta mais realismo à cena ou um nível maior de dramaticidade.
- **Iluminação de TV:** diz respeito à iluminação tradicionalmente brilhante, chapada e sem sombra, utilizada, em especial, nos *sitcoms*.
- **Luz de vela:** diz respeito à iluminação que traz uma suavidade à pele dos personagens e pode sugerir um clima afetuoso, de romantismo, de harmonia. Igualmente, esse tipo de iluminação está relacionado ao período anterior ao século XX.
- **Iluminação ambiente:** diz respeito à iluminação que se refere a qualquer luz planejada para caracterizar o universo descrito no quadro. Pode ser a simulação da luz natural do sol, como também a luz de um poste.
- **Luz artificial:** diz respeito à iluminação que confere uma simbologia à imagem, seja através da escuridão para significar a maldade, seja através de um banho de luz para significar o caráter religioso (contraluz).
- **Luz móvel:** diz respeito à transposição da fonte de luz, que pode sugerir a distância entre o antagonista e o protagonista. Como exemplo, tem-se o filme *E. T.:* a perseguição ao extraterrestre é representada com poderosas lanternas, que se movimentam.

Um dos exemplos mais significativos em relação à iluminação é o filme *Seven* (1995), de David Fincher, em que se instaura um clima de tensão e horror nos cenários dos crimes, com a exploração de cada detalhe pela câmera, priorizando as entradas de luz em contraste com interior mal iluminado dos ambientes.

Um outro exemplo foi *Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrick, filme reconhecido pela utilização da luz de velas, para encenar a ambientação referente à época anterior ao século XX. Sobre isso, em entrevista, Kubrick comentou:

A iluminação dos filmes históricos sempre me pareceu muito falsa. Um cômodo inteiramente iluminado por velas é muito bonito e completamente diferente do que se costuma ver no cinema. Acabei encontrando a lente 0,7 F Zeiss: é a mais rápida que existe. Nunca tinha sido usada antes para rodar um filme. Foi preciso adaptar uma câmera para fixá-la. Nas cenas iluminadas por velas utilizamos uma iluminação bem fraca que vinha do teto, mas a principal fonte sempre foram as velas (apud CIMENT, 2017, p. 139).

No caso das telenovelas, *Velho Chico* (2016) valorizou sua trama ficcional com o emprego de sistema de iluminação diferenciado e de paleta específica de cores, sobretudo tons terrosos, de acordo com o depoimento do diretor Luiz Fernando Carvalho:

Fotografia é luz. Estamos trabalhando com terra, com água. A paisagem é forte. E temos as pessoas. Decidi, com o Frutuoso (*diretor de fotografia*), que íamos usar refletores de filamento, que são mais antigos, mas oferecem uma textura mais quente, mais marcada, e essa é a realidade que buscamos na novela – explica (VELHO CHICO..., 2016).

Dessa forma, a utilização da cor e da luz tem por objetivo a conferência de uma regulação natural, para compor um universo ficcional mais comprometido com o real, ou seu inverso, para mostrar uma conotação totalmente incomum, somando em cada plano, enquadramento, composições cromáticas que acentuam um mundo ficcional afetado pelo artificial.

d) Incorporação de trilha sonora

A trilha sonora de produtos audiovisuais pode ser composta de diálogos, efeitos sonoros e narração.

De acordo com Van Sijll (2014, p. 120), os roteiristas acabam empenhando-se mais nos diálogos e narrações, e deixando um pouco de lado os ruídos sonoros, que são importantes para a naturalização da cena, e, inclusive, se bem concebidos, podem sugerir metáforas sonoras: “eles podem atrair a atenção para si ou manipular furtivamente o espectador. Podem expor, disfarçar, sugerir, determinar, revelar”. Nesse sentido, os efeitos sonoros podem parecer bastante comuns ou serem determinantes para o entendimento de uma cena.

Com a mesma compreensão, Jullier e Marie (2009) entendem que a aplicação da trilha pode funcionar como espelho das imagens, refletindo os mesmos sentidos, ou como complementação, adicionando outros.

É possível dividir os efeitos sonoros em quatro categorias: realista, expressivo, surrealista e externo (VAN SIJLL, 2014, p. 120-121):

- **Realista:** diz respeito aos sons esperados pela narrativa, no momento da realização da cena.

- **Expressivo:** diz respeito ao som que foi alterado para impressionar. Um exemplo é o telefone que toca normalmente e, de repente, o som fica mais alto.
- **Surrealista:** diz respeito ao tipo de som que exterioriza pensamentos profundos, alucinações. Um exemplo são algumas vozes que surgem do além, muito presentes em filmes de terror.
- **Externo:** diz respeito a um tipo de som que não vem da cena. São efeitos sonoros que não podem ser ouvidos pelos personagens, mas que acrescentam significados. Também são chamados de sons não diegéticos.

Em relação à música, cabe ressaltar que, em algumas produções mais longas como as telenovelas, cada personagem ou cada situação importante recebem tratamento especial em relação à produção sonora. *Velho Chico*, por exemplo, valeu-se de canções instrumentais, em arranjos específicos para a obra.

Na potencialização das combinações entre imagens e sons, podem-se identificar, de acordo com Jullier e Marie (2009), um efeito ditado pelo áudio, trazendo as cenas como meros complementos da música; o outro ditado pela imagem, que traz os sons apenas como forma de reforçar a ação.

Dessa forma, a trilha sonora constitui um elemento fundamental à caracterização dos personagens, e às ações que eles desenvolvem na narrativa.

e) Apelo a efeitos especiais

Os efeitos especiais projetam, no plano audiovisual, situações que reforçam o caráter de realismo das cenas (HAMBURGUER, 2014).

Entre os efeitos especiais, distinguem-se os mecânicos, os óticos e os digitais. Os mecânicos são aqueles que atribuem poderes diferenciados a um personagem, como voar através de cabos de aço, ou que produzem fenômenos como ventania, chuva, fogo, disparos de arma, entre outros. Os óticos são as ilusões fabricadas através de maquetes, telões, jogos de espelhos, como aqueles produzidos no início da trilogia de *Star Wars* (1977, 1980, 1983), de George Lucas, e *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott. Os digitais são elaborações em computação gráfica, com modelagem 3D, que criam universos inteiros, como o filme de animação *Shrek* (2001), de Andrew Adamson, ou aplicações pontuais que complementam os cenários ou dão vida a objetos ou personagens.

De acordo com Hamburguer (2014), no início do cinema, com o pioneiro Georges Méliès, havia a intenção de mostrar efeitos especiais que traziam uma certa teatralidade lúdica, através da ilusão de uma fada dentro de uma garrafa ou de um foguete que atravessava os olhos da lua, já no cinema atual, o que mais se vê é a incorporação dos efeitos especiais aos códigos realistas/naturalistas geridos pela trama.

Também no universo televisual, referente à possibilidade de efeitos especiais, recriam-se acontecimentos bastante surpreendentes, como foi o caso da telenovela *Saramandaia* (1976), escrita por Dias Gomes. Nela, personagens insólitos, como um coronel que soltava formigas pelo nariz quando contrariado; outro que escondia um par de asas sob a aparente corcunda; ou ainda, o cobrador de impostos que, há muitos anos sem dormir, transformava-se em lobisomem nas madrugadas de quinta para sexta (SACRAMENTO, 2014, p. 168), eram apresentados com todos esses recursos capazes de enfatizar suas peculiaridades.

Em telenovela mais recente, a trama medieval *Deus salve o rei* (2018), de Daniel Adjafre, com direção artística de Fabrício Mamberti, traz efeitos especiais em quase todas as cenas, para projetar os reinos de Montemor e Artena. A computação gráfica combina: batalhas em cenários recriados digitalmente; paisagens europeias sobrepostas a cenas gravadas em estúdio; e ainda há a possibilidade de recriar grandes cenas de combates, como afirma Kogut (EQUIPE DE DEUS..., 2018):

A equipe de 'Deus salve o rei' prepara a grande guerra entre Montemor e Artena, que vai ao ar por volta do capítulo 50. Serão 13 dias de trabalho árduo. Cento e cinquenta figurantes participam das cenas, mas, via recursos de computação, na TV parecerão cinco mil. Há ainda 40 dublês envolvidos.

Além disso, há de se ressaltar também a possibilidade de apelar a soluções sobre-humanas no tratamento dos personagens nas tramas televisuais: é relativamente comum a extrapolação do plano da realidade no momento em que são personalizadas entidades divinas, inserindo acontecimentos não comprovados pela ciência, e soluções irreais às tramas.

f) Ênfase ao enquadramento e movimentos de câmera

O enquadramento designa o processo mental e material a qual se chega ao delimitar um quadro em um campo. Com o tempo, a palavra enquadramento passou

a designar posições de captura da imagem em relação à cena representada (AUMONT, 2006). Desse modo, uma série de convenções foram instituídas para o momento da filmagem, denominadas planos, ou seja, escolhas a partir da posição do sujeito em relação ao ambiente, e que pode contemplar tanto um cenário inteiro como um simples detalhe.

Tomam-se como referência os autores Aumont (2006), Edgard-Hunt, Marland e Rawle (2013) e Van Sijll (2017) na denominação e no entendimento dos planos mais comumente utilizados:

- **Grande plano geral:** diz respeito ao plano de fundo, de grande amplitude em contraste com os personagens, em tamanhos muito pequenos. Frequentemente é utilizado em filmes de ficção científica e também em faroestes. Um exemplo de ficção científica que utiliza o grande plano geral é *2001: uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick.
- **Plano geral:** diz respeito ao plano que mostra o ambiente e o objeto em ação. O plano geral é bastante utilizado em musicais e filmes de artes marciais.
- **Plano americano:** diz respeito ao plano que apresenta o personagem filmado dos joelhos para a cima. Um outro exemplo são os filmes que envolvem duelos, filmes de ação.
- **Plano médio:** diz respeito ao plano que mostra os personagens enquadrados da cintura para cima. É bastante utilizado em produções televisuais que, em muitas vezes, evita trabalhar com planos gerais, por estar mais próxima do que a tela de cinema.
- **Primeiro plano (ou *close-up*):** diz respeito ao plano que explora as expressões dos personagens, ou gestos que são significativos para a narrativa. Para Aumont (2006), o *close-up*, ao longo do tempo, desenvolveu efeitos de *gulliverização*, transformando pequenos objetos e animais em monumentos e monstros. O autor expõe que esse tipo de plano pode convocar o espectador a sentir até mesmo empatia pelo personagem, pela proximidade que a câmera proporciona. Já Van Sijll (2017) considera que, dependendo do contexto, o *close-up* pode provocar repulsa, medo, tendo em vista que pode exagerar a proximidade com um antagonista desprezível, por exemplo.
- **Primeiríssimo plano (ou plano detalhe):** diz respeito ao plano que tem por objetivo isolar detalhes específicos, como olhos, lábios ou pequenos objetos. Van Sijll (2017) acrescenta que esse tipo de plano torna objetos e pessoas visualmente

mais interessantes, e também serve para destacar uma cena das outras, evidenciando sua importância dramática.

- **Over-the-shoulder (por cima do ombro):** diz respeito ao plano que mostra o ponto de vista a partir de parte da cabeça e ombros de um personagem, mas o foco está, frequentemente, no personagem em segundo plano.
- **Plongê:** diz respeito ao plano que é mostrado quando a câmera é colocada acima do objeto/pessoa, com as lentes apontadas para baixo. Tem por objetivo conferir uma situação de vulnerabilidade ou, simplesmente, de aspecto menor em relação a outro objeto/pessoa.
- **Contraplongê:** diz respeito ao plano que é mostrado quando a câmera é colocada abaixo do objeto/pessoa e apontada para cima. Tem por objetivo transparecer que o que está nessa posição superior domina o que está abaixo.
- **Grua:** diz respeito ao plano que mostra o ponto de vista a partir de uma câmera que está presa ao braço de uma grua. Pode ser fixa ou móvel, e, frequentemente, é usada para fazer enquadramentos de cima para baixo.
- **Plano-sequência:** diz respeito ao plano que mostra uma sequência longa, que pode durar até dez minutos. Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013) comentam que, com o vídeo digital, os planos sequência não possuem limites, tanto que o filme *Arca russa* (2002), de Alexander Sukurov, foi produzido em um único plano sequência de 90 minutos de duração.

Dois parâmetros são elencados no momento do enquadramento: a distância focal e a profundidade de campo, que são responsáveis por definir a quantidade de objetos em um eixo horizontal e de acordo com a profundidade dada pela objetiva. Jullier e Marie (2009, p. 29-30) definem a distância focal como “a amplitude do campo visual de um lado a outro”: quando ela é curta, são acolhidos muitos objetos, através das objetivas grande-angulares; quando ela é longa, a intenção é capturar algo único e distante, através das teleobjetivas. Já a profundidade de campo, para eles, “indica a nitidez no sentido do eixo da objetiva”: uma grande profundidade de campo revela uma variedade de detalhes, já uma profundidade de campo “fraca” captura, por exemplo, um personagem perdido em seus pensamentos, sem dar atenção ao que se passa a sua volta.

Uma técnica relacionada à profundidade de campo, em que há a possibilidade de manipular a nitidez da imagem é o *flo*. Aumont et al. (1995) esclarecem que, na pintura, o *flo* era usado com certa liberdade, respeitando uma perspectiva. Essa

nebulosidade, construída pelos pintores renascentistas, era utilizada, especialmente, para simular uma distância entre os objetos. Já o produto audiovisual pode utilizar o *flo* para aumentar o efeito expressivo da imagem, que constitui o chamado *flo* artístico, o qual serve para causar uma perda do foco voluntária em todo o quadro ou em parte dele.

Para dar uma dimensão do que é a profundidade de campo, Aumont et al. (1995) recorrem também ao filme *Cidade Kane* (1940), em que a utilização de uma distância focal curta, e, portanto, uma profundidade de campo grande, oferece uma percepção muito aguçada dos objetos; o que já não ocorre com os filmes do diretor italiano Sergio Leone, em que a imagem de fundo era achatada pela distância focal longa, privilegiando um único objeto ou personagem em foco, e, com isso, definindo uma pequena profundidade de campo.

Na produção televisual, a profundidade de campo é menor em relação ao cinema, pois a TV parece privilegiar cenas de plano médio e primeiro plano, em razão do tamanho da tela. Desse modo, costuma-se pensar em enquadramentos mais fechados, pois o apelo visual precisa ser garantido. Algumas produções tendem a aumentar a profundidade de campo para mostrar os detalhes do cenário, dando atenção à visualidade da cena e a sua direção de arte.

Um exemplo importante para se pensar o enquadramento, ou o desenquadramento, foi *Velho Chico* (2016). O protagonista Santo (Domingos Montagner), falecido duas semanas antes do final da produção, foi enquadrado em outra perspectiva para as últimas filmagens, com a recuperação de falas do personagem e sua adaptação a novas cenas (técnica de quebra da quarta parede). A câmera nesse momento era subjetiva, o que sugeria a presença do personagem em cena.

Na perspectiva do enquadramento para a narrativa, cabe ressaltar, o papel do diretor de arte, como descreve Hamburger (2014, p. 37):

As possibilidades de composição do quadro dirigem o olhar do diretor de arte, seja na prancheta, na pesquisa de locações, ou no acompanhamento de cada enquadramento no set de filmagem. A cada ponto de vista, um novo desenho é criado pelas linhas de perspectiva e pela relação entre os volumes construídos, resultando em novas tensões visuais. Sua exploração provoca o movimento do olhar do espectador na tela, criando uma dinâmica de leitura particular a cada quadro e produzindo efeitos interessantes na edição sequencial das imagens.

Nessa mesma direção, Aumont (2006) chama a atenção para o superenquadramento, que dá ênfase ao enquadramento através de uma outra moldura dentro do plano. Desse modo, o personagem, ao ser enquadrado, é posicionado no centro de uma porta, janela, entre outros.

Os movimentos de câmera, conhecidos como panorâmica e *travelling*, são regulagens que dão origem a outras combinações, para uma apreensão mais real do espaço: panorâmica consiste no movimento apenas do eixo, seja vertical, seja horizontal, em que há o giro da câmera enquanto o pé permanece fixo; *travelling* é o movimento do pé da câmera para acompanhar, paralelamente, o deslocamento da tomada da cena (AUMONT *et al.*, 1995).

Relacionados a esses movimentos, Jullier e Marie (2009) e Van Sijll (2017) designam outros como:

- **Vitrine:** diz respeito à profundidade de campo que dá a liberdade para avançar ou distanciar-se, em movimentos perpendiculares à margem da cena. Também pode ser conhecido como *push-in* (avançar em direção ao objeto) e *pull-out* (afastar em relação ao objeto)³.
- **Galeria:** diz respeito ao movimento que se dá através de um espaço a outro, mais facilmente compreendido pela técnica de *travelling* lateral.
- **Tilt-up:** diz respeito ao movimento da câmera para cima, em um eixo vertical. Este movimento é utilizado, frequentemente, para fazer uma revelação.
- **Tilt-down:** diz respeito ao movimento da câmera para baixo, em um eixo vertical. Assim como o *tilt-up*, é usado para fazer uma revelação.
- **Tribunal:** diz respeito ao posicionamento da câmera que assume quer a posição de um, quer a posição de outro, compreendido pela técnica de campo e contracampo.
- **Circo:** diz respeito ao giro total da câmera para mostrar a situação por completo, também compreendida como *travelling* circular.
- **Parque:** diz respeito à realização de trajetos livres da câmera, como se fosse um espectador explorando perspectivas diversas.
- **Câmera de mão:** diz respeito ao movimento da câmera quando fora do tripé, e manuseada pelo operador, criando uma imagem instável.

³ “Os termos *push-in* e *pull-out* são precisos na definição dos respectivos movimentos. No entanto, o uso desses termos não é muito frequente no Brasil. [...] O mais comum, contudo, é o uso das expressões ‘*travelling-in*’ e ‘*travelling-out*’. Mas seu uso pode criar confusão uma vez que esse movimento muitas vezes não se vale do equipamento de *travelling*, mas do *dolly*, da *steadicam* ou da câmera de mão”. (VAN SIJLL, 2017, p. 222).

- **Steadicam:** diz respeito ao movimento da câmera também utilizada fora do tripé, mas ao contrário da câmera de mão, há um mecanismo de estabilização que suaviza a captura das imagens.

No filme *O iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, o uso de *steadicam* facilitou a cena da perseguição em um labirinto. O diretor comenta a dificuldade de filmar no cenário, que era produzido com neve (na realidade sal), sem gerar movimentos bruscos, que são comuns às câmeras de mão. Assim, o diretor apostou na *steadicam*, como alternativa para representar movimentos mais suaves (CIMENT, 2017).

É importante comentar que alguns movimentos são simulados como o *zoom*, que se faz possível pela lente da câmera, produzindo um movimento sem que a câmera se desloque fisicamente. Outro movimento simulado é o *dolly-zoom*, também conhecida como efeito *vertigo* ou efeito hitchcock, que, ao mesmo tempo em que a câmera se aproxima (*push-in*), a lente se abre e se afasta (*zoom-out*) (EDGARD-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013).

Tanto o enquadramento de uma cena quanto os movimentos de câmera solicitados auxiliam no entendimento da narrativa. Embora sejam bastante estudados no campo cinematográfico, eles também ganham relevância na televisão e, como tais, precisam ser identificados, a fim de que os efeitos de sentidos decorrentes possam ser reconhecidos.

g) Combinação de cenas e planos

A montagem consiste na união das cenas, conforme a sequência narrativa imposta pelo roteiro, de forma que a história possa ser contada em um tempo restrito e que se estabeleçam as *conexões* responsáveis pela fluidez dos planos, com a continuidade dos movimentos (posição, gestos), entradas em cena, ações e reações, cenografia, figurinos, etc. (JULLIER; MARIE, 2009).

As mudanças de um plano para outro podem ocorrer através do corte, que raramente afeta a imagem e o som, a não ser que se deseje o efeito de surpresa; dos cortes do fluxo de imagens, que são técnicas que trazem fusões encadeadas; das sobreimpressões, quando um plano B brevemente se sobrepõe a um plano A; das substituições, que consistem em filmagens de um plano B depois de um plano A, sem mudar as regulagens da câmera no plano A.

Desse modo, cabe pontuar os tipos de montagens mais facilmente encontrados, a partir de Van Sijll (2017):

- **Montagem por junção:** diz respeito à construção criativa pela reunião de fragmentos isolados do filme. Um exemplo é a cena do chuveiro, em *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, com 78 fragmentos de imagens, que são combinadas em uma sequência de 45 segundos.
- **Tela dividida:** diz respeito à apresentação de dois planos dentro de um único quadro. As imagens passam a ideia de ações simultâneas.
- **Fusão:** diz respeito à transição entre duas sequências, fazendo desaparecer a primeira, lentamente, e, ao mesmo tempo, sobrepondo a segunda, igualmente de modo lento.
- **Corte-seco:** diz respeito ao recurso que mostra uma mudança repentina de imagem ou de som. Como exemplo de montagem, refere-se novamente a sequência do chuveiro em *Psicose* (1960), em que a situação dramática é acentuada por cortes secos que mostram conjuntamente o assassino desferindo golpes de faca e o sofrimento da vítima. De acordo com Edgard-Hunt, Marland e Rawle (2013), nessa cena, o espectador nunca vê a faca entrar no organismo, mas é capaz de imaginar isso devido à montagem.

Algumas técnicas de montagem estão presentes desde a década de 20 e tem base na teoria de Pudovkin, aqui listadas através Van Sijll (2017).

- **Contraste:** diz respeito à aproximação, na montagem, de cenas opostas para intensificar a trama. Desse modo, uma narrativa que aborda a fome, terá mais impacto se entre as imagens houver cenas de desperdício de comida.
- **Paralelismo:** diz respeito à montagem de cenas mostrando duas ações, que seguem lado-a-lado, com temas, aparentemente, não relacionados.
- **Simbolismo:** diz respeito à utilização de cenas intermeadas por planos que mostram imagens análogas, para que os sentidos possam ser intensificados.
- **Simultaneidade:** diz respeito ao desenvolvimento de ações simultâneas, em que, na montagem, uma depende do resultado da outra.
- **Leitmotiv:** diz respeito ao uso da técnica de repetição para enfatizar o tema básico do roteiro.

A montagem está intrinsecamente relacionada com o tempo da narrativa. Tanto a aceleração da passagem do tempo quanto a diminuição do ritmo são recursos

comumente utilizados em produção audiovisual. Exceto o plano-sequência, em todas as outras sequências há uma manipulação do tempo através desse recurso.

Segundo Van Sijll (2017), a dilatação do tempo por meio do ritmo é uma técnica em que o mundo parece estar desarticulado, o que faz aumentar a tensão dramática na narrativa, sem recorrer a diálogos, provocando suspense do que pode ocorrer pela frente. A mesma dilatação do tempo pode ser feita pela justaposição da ação, ou seja, ela ocorre pela apresentação do mesmo momento de diferentes ângulos de câmera e pontos de vista: uma cena de, por exemplo, três segundos, pode ser assistida em um tempo muito mais longo.

A câmera lenta é outro recurso, em que se usa mais de 24 fotogramas por segundo. Van Sijll (2017, p. 104) explica: “Geralmente se diminui a velocidade com que a realidade se desenrola para mostrar como o personagem vê o mundo quando está no meio de um acontecimento traumático”. Um exemplo ocorre no filme *Touro indomável* (1980), de Martin Scorsese, que sugere a alteração do estado de consciência, através da câmera lenta, quando o personagem Jake (Robert De Niro) é esmurrado quase até a morte. A câmera rápida refere-se à condensação do tempo, é apontada por Van Sijll (2017) como um recurso reservado a cenas as quais se necessita destacar, seja para imprimir humor, seja passar um momento de drama.

Outro recurso é o *flashback* que tem o propósito de fornecer ao público antecedentes importantes sobre a vida dos personagens. O recurso exige que haja certa parcimônia em utilizá-lo e saber se realmente ajuda no entendimento da história. Do contrário, pode ser entendido como um “quebra-galho”, acrescentado de última hora, e que por isso pode quebrar o ritmo da narrativa. Já o *flashforward* tem o objetivo de informar que o tempo passou e traz consigo a descrição da passagem do tempo (VAN SIJLL, 2017).

A produção de um filme ou de produto televisual pode ensejar o uso das denominadas metáforas audiovisuais, que funcionam com a intenção de mostrar ao espectador de outra forma, não por meio de diálogos, certas informações importantes para o entendimento da narrativa, anunciando, discretamente, o que vai acontecer (JULLIER; MARIE, 2009). Desse modo, traz como resultado o reforço do plano da expressão, e também contribui para a coerência na totalidade do produto audiovisual.

Xavier (2012) explica que algumas metáforas propõem a lente da câmera como a visão de um observador, que faz associações pelo modo como muda de direção,

avança e recua, apoiando-se muito nos movimentos de câmera para demonstrar o olhar intencionado, o que denota informações sobre o que é mostrado.

Em cena de *E Deus criou a mulher* (1956), de Roger Vadim, o filho ajuda a mãe a enrolar novelos de lã, mesmo depois de casado, o que denota um vínculo muito forte dele com a mãe (JULLIER; MARIE, 2009). Nesse caso, a metáfora está relacionada diretamente ao objeto presente na cena e à ação dos atores. Essa metáfora apresenta-se como forma de dizer assumida por códigos e simbolismos.

Desse modo, é importante frisar que a metáfora pode se dar tanto na combinação de diferentes regulagens audiovisuais, como estar presente em um simples objeto em cena.

4.4 PRODUÇÃO DA TV GLOBO

Apesar de a televisão ter diminuído sua audiência nos últimos dez anos, ela continua presente na quase totalidade dos lares, significando que ainda constitui o meio de maior penetração nos domicílios brasileiros⁴. Nesse contexto, a TV Globo se destaca entre as emissoras de televisão aberta e fechada no país, e se mantém como indiscutível líder de audiência⁵.

A base dessa liderança deve-se muito ao modelo criado por Walter Clark, denominado *prime time* ou horário nobre, que consolida uma grade de programação (organizada em faixas horárias e em dias da semana) e uma rotina de produção e recepção de telenovelas vigente até os dias atuais, o que também contribuiu para que essa mídia se tornasse um espaço de captação em publicidade (BORELLI, 2005). A forma comercial instituída por esse profissional opunha-se drasticamente ao período anterior, o qual não se pensava a TV como empresa que detinha espaços em que o anunciante associaria seu produto, de acordo com o programa veiculado em determinada faixa horária.

O sistema implantado pela TV Globo, de estrutura verticalizada (sequência de programas ao longo do dia), possibilitou uma continuidade na produção televisiva ficcional e trouxe visibilidade aos produtos da emissora. A partir disso, as empresas que patrocinavam as obras, como Gessy-Lever e Colgate/Palmolive, abriram espaço

⁴ Pesquisa Brasileira de Mídia 2015.

⁵ Com 56% de menções como emissora mais assistida entre TV aberta e fechada (PESQUISA BRASILEIRA DE MÍDIA, 2016).

para a emissora viabilizar essa estrutura, com decisões que só cabiam a ela e, dessa forma, a possibilidade de competir internacionalmente. A nova configuração permitiu a sistematização do processo no uso racional dos estúdios, na formação de profissionais especialistas em utilização das câmeras, na iluminação, na importação de profissionais do cinema para direção de fotografia e cenografia. Junto a isso, o aparelhamento através de inovações tecnológicas deu a base para o desenvolvimento das formas narrativas no dispositivo televisual. Uma das mudanças significativas foi a criação de um departamento de produção, e com isso a contratação da autora cubana Glória Magadan, e, depois, a de Janete Clair (RAMOS, 1995; BORELLI; PRIOLLI, 2000; HAMBURGUER, 2005).

A adoção de uma programação horizontal, que repete os programas durante a semana, no caso das telenovelas, em seu horário nobre, de segunda a sexta-feira, também é uma forma de a TV Globo consolidar-se como uma emissora dedicada à ficção serializada. De acordo com Jost (2007), a estratégia de programação horizontal mobiliza uma técnica denominada *stripping*, e objetiva organizar a grade de programação combinando os programas ao gosto e faixa etária dos telespectadores.

Nesse sentido, percebe-se que a emissora tem como característica marcante a produção ficcional. No ano de 2014, foram produzidas nove telenovelas, o que representa um número superior em relação às produções dos demais canais de TV aberta no país (Record, SBT, Band, Rede TV!, TV Brasil), assinalando a inequívoca superioridade em relação aos concorrentes.

Atualmente, a emissora segue uma rotina de trabalho: a submissão e aprovação das telenovelas, segundo Hamburguer (2005), passa pelo Departamento de Pesquisa da emissora e pela direção. O início do projeto é estabelecido pela apresentação de uma trama básica e outros núcleos, através de uma sinopse de várias dezenas de páginas, que é escrita pelo autor e deve ser aprovada por ambos departamentos. O Departamento de Pesquisa analisa o projeto para compreender se a temática, os personagens, entre outras questões, estão de acordo com o público-alvo da telenovela.

Segundo Lopes (2014, p. 5-6), as telenovelas, na combinação entre ficção e realidade, têm cada vez mais estimulado o tratamento realista e naturalista de suas tramas:

A telenovela brasileira vem conquistando, ao longo de sua existência, uma *estratégia de comunicabilidade* à base da junção da matriz melodramática com o tratamento realista e naturalista como fundamento de verossimilhança. E é essa estratégia *híbrida* de ficção e realidade que é advertida com intensidade ao longo da narrativa.

Essa estratégia teve como marco o lançamento de *Beto Rockfeller* (1968-69), de autoria de Bráulio Pedroso, marcada pela temporalidade e pelo realismo em sua trama. Houve uma mudança a partir dessa telenovela, pois a fórmula inovadora que utilizava cenários contemporâneos e linguagem coloquial despertou o interesse do público (diante das adaptações de obras mexicanas até então exibidas, com lugares distantes do cenário brasileiro). A telenovela aborda a história de um malandro, “um jovem de classe média-baixa, que trabalha como vendedor em uma loja de sapatos da popular rua Teodoro Sampaio e que se faz passar por milionário” (HAMBURGUER, 2005, p. 68). Balogh e Mungiolli (2009) ressaltam que os personagens vivenciavam questões cotidianas, fatos jornalísticos, fofocas, e tudo isso gerava uma aproximação maior da ficção com a realidade. Esse tipo de história estabeleceu uma quebra de paradigma ao lançar um personagem com características de anti-herói e, também, ao introduzir uma dramatização com falas mais naturais do que as encenações de época, distanciando-se dos formatos anteriores, que tinham por base modelos de outros países.

Desse modo, as linguagens introduzidas que se aproximavam mais da realidade cotidiana do brasileiro ganharam espaço na grade de programação. Outro exemplo marcante foi a parceria de Janete Clair, como autora, e Daniel Filho, como diretor. As histórias criadas por Janete Clair materializavam-se através do olhar de Daniel Filho, que trouxe para a televisão uma vivência de cinema. Segundo Daniel Filho (2003), havia uma preocupação permanente com a busca de uma nova linguagem para as telenovelas, que imprimisse um caráter crítico, contemporâneo, e menos sonhador. Isso levou Hamburguer (2005, p. 85) a afirmar que a dupla “consolidou um novo estilo, a novela-crônica do cotidiano, inspirada no cinema, fiel à tradição melodramática do gênero, mas com ênfase no contemporâneo, o que acentuava sua vertente folhetinesca”.

Cabe lembrar que as telenovelas escritas por Dias Gomes também se destacam no país. Companheiro de Janete Clair, o autor optou por desenvolver tramas que encenavam ações inverossímeis. Sacramento (2014, p. 172) declara que a “obra de Dias Gomes, nesse momento, não se esgota na verossimilhança da

representação realista. Muito pelo contrário, ela se vale de modos insólitos de estabelecer zonas de contato com a realidade”. Sacramento refere-se a duas obras do dramaturgo para a televisão: *O Bem Amado* (1973) e *Saramandaia* (1976) que criaram uma diegese em que o palco eram cidades fictícias (Sucupira e Bole-Bole) e os personagens possuíam características que só poderiam existir em um universo fantástico. O poder de voar, de viver sem dormir, de transformar-se em lobisomem, de soltar formigas pelo nariz quando contrariado, de comer até explodir, de uma cabeça viver separada do corpo faziam parte dos tipos sociais encenados nessas duas telenovelas. Mesmo aqueles que não possuíam características sobrenaturais eram representados com algo de cômico, exagerando suas ligações com a realidade. Sacramento comenta que, embora as obras de Dias Gomes fizessem parte do processo de renovação da teledramaturgia, o autor trazia elementos do grotesco e do fantástico para dialogar com a realidade brasileira.

Pucci (2012) revela outra distinção da produção brasileira, quando esta passa a experimentar outras linguagens, incorporando estilos de outras mídias, extraídas do cinema, da literatura, entre outros. E esse recurso decorre sempre da necessidade de manter as produções atuais conectadas com o grande público.

Essas e outras estratégias são adotadas pela emissora, para manter a audiência cativa e para qualificar a produção exibida, incluindo até a aplicação de metodologias para a diminuição dos riscos. É usual na emissora o uso de pesquisas incluindo personagens, tramas, trilha sonora, elenco, o que tem confirmado a tradição unânime desse tipo de produção no país. “O ‘nacional’ aparece aqui como espaço de condensação de tipos ideais, como universo adequado a modelos de comportamento” (HAMBURGUER, 2005, p. 57). Os personagens tornam-se referência para homens e mulheres, determinando modelos de papéis básicos na sociedade, o que revela tendências e desmistifica assuntos importantes.

Outra estratégia decisiva no desenvolvimento das tramas diz respeito à relação com o mercado. “Os pontos de vista de pesquisadores de mercado expressam a perspectiva comercial que, em última instância, orienta a produção e exibição de novelas” (HAMBURGUER, 2005, p. 40). Como a televisão no Brasil caracteriza-se pela dimensão comercial, é natural que as preocupações com o mercado, com o apoio econômico dos anunciantes, com os resultados financeiros da empresa sejam consideradas na produção de uma telenovela: se ela não trouxer lucro, não será mantida.

Essa realidade, no dizer de Castro, configura uma quarta função a que a televisão se destina: promover. Isso porque a emissora estimula a “[...] comercialização de espaços para os anunciantes externos e a abertura de espaços para a fala sobre a própria produção”, que pode passar despercebida para a maioria do público (CASTRO, 2012, p. 80). No entendimento da autora, a existência dessa produção promocional leva a televisão a conviver a situações específicas de *merchandising* comercial, social e autorreferencial.

O *merchandising* comercial é a nomenclatura utilizada pela TV Globo para referenciar a publicidade que aparece dentro dos produtos ficcionais, relacionada ao contexto da trama.

O *merchandising* social busca a inclusão nas tramas de temas sociais, como parte de uma política da emissora, que valoriza a discussão de questões que possam melhorar a vida em sociedade. Em termos temáticos, exploram-se questões de ordem social, como por exemplo questões relativas à cultura de povos imigrantes, doação de órgãos, casamento entre pessoas do mesmo sexo, representação racial, que visam à interação com o público e à discussão de temas de interesse da sociedade. Essa forma de ação, que ocorre dentro dos produtos ficcionais, tem o objetivo de reiterar aquele patamar identificado como “padrão Globo de qualidade”, e buscar inspiração para novos projetos.

O *merchandising* autorreferencial diz respeito à fala da emissora sobre si mesma dentro dos programas, comentando a programação, referindo aspectos pontuais da produção e valorizando a empresa.

As pesquisas com a audiência têm um papel muito especial, pois elas condicionam o desenvolvimento das telenovelas. Se não houver boa receptividade por parte do público, é certo que a trama vai sofrer alterações e adaptações. Ribeiro, Sacramento e Roxo (2010) indicam que o receio de que a obra não obtenha sucesso faz com que se utilizem modelos já aprovados pelo público, com repetições de temáticas e linguagens, tudo para que se conserve uma rotina de produção eficaz, sem quebras nos índices de audiência.

Nos últimos tempos, com a incorporação dos avanços tecnológicos ao fazer televisual, novas estratégias têm sido delineadas na relação com o mundo digital, até porque a disponibilização de outras plataformas com seus vários aplicativos tem gerado um grau muito maior de envolvimento com o público. Nessa forma de

comunicação proporcionada pela *web*, tanto os autores como a emissora criam espaços virtuais para levar informações sobre a trama e coletar opiniões do público.

Uma das primeiras referências a esse modo de interação ocorreu em um espaço na *web*, em que o autor Aguinaldo Silva, a partir da discussão de cenas da telenovela *Duas caras*, procurou interagir com o público para decidir o destino de alguns personagens e também responder a críticas recebidas. No *blog*, o autor afirmou:

Vou precisar da ajuda de vocês que me leem. É o seguinte: Juvenal Antena, o personagem de Antônio Fagundes, nasceu para ser polêmico. A pergunta que se faz é: um cidadão que ocupa o lugar do Estado numa comunidade na qual este não atua, e se torna o rei do pedaço, é um vilão ou é um herói? Gostaria que vocês se pronunciassem a respeito nos comentários, e vou logo avisando: pretendo seguir o que decidir a maioria. (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010, p. 329).

Outra autora que também utiliza o meio digital para estabelecer contato com os fãs é Glória Perez, com *blog* lançado em 2007 na preparação da telenovela *Caminho das Índias* (2009). Lopes et al. (2009, p. 428) afirmam que, através desse espaço interativo, a autora conseguiu maior aproximação com o público, que passou a acompanhar todo o processo de construção da telenovela, e a fazer comentários sobre diversos aspectos da trama. “Os participantes discutem sobre o que estão gostando ou não na história, que rumos os personagens e núcleos devem seguir, quais músicas da trilha sonora são suas preferidas etc”.

Da mesma forma, o autor Walcyr Carrasco, de *Eta mundo bom!* (2016), possuía perfis em redes sociais pelos quais se comunicava com o público da telenovela, e esses espaços funcionavam como termômetro quando, vez ou outra, ele fazia um comentário ou pedia opinião sobre uma cena ou personagem.

O emprego dessas estratégias tem-se mostrado eficiente, pois os índices de audiência das tramas ficcionais, apesar de terem tido queda nos últimos tempos, continuam com altos percentuais. E isso se deve à contratação de profissionais dos mais diversos campos, à avaliação permanente das temáticas direcionadas ao público e às várias estratégias que vão aprimorando o produto, com o objetivo de assegurar a qualificação, manter a audiência e alcançar recursos necessários para o custeio da produção da emissora.

5 DESENVOLVIMENTO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Este capítulo descreve o percurso teórico-metodológico adotado para a análise da telenovela *Meu pedacinho de chão* (2014). Assim, inicia pela definição de alguns conceitos operacionais caros ao momento de análise. Em seguida, delimita o objeto empírico, mostrando a estrutura complexa da produção audiovisual e a identificação da equipe. Após, traz os parâmetros que deram origem à seleção do corpus, os níveis de pertinência e as etapas de análise a serem seguidas.

5.1 DEFINIÇÃO DE CONCEITOS OPERACIONAIS

Nesta tese, algumas palavras adquirem importância maior pelo seu significado no contexto da análise. Desse modo, a seguir são explicados o sentido do uso dessas palavras para que a análise possa ser compreendida:

- **Texto:** refere-se, a partir de Greimas e Courtés (2008), como sinônimo de discurso, especificamente, nesta tese, àquele conjunto selecionado para a análise discursiva, o que também pode-se chamar de corpus de análise.
- **Dispositivo:** refere-se a um conjunto de meios e técnicas para produção de imagens, que envolvem o modo de circulação, de reprodução, de acessibilidade, e os suportes que servem a sua divulgação (AUMONT, 2006). Nesta tese, usa-se o termo para referir-se ao produto televisual e todo seu aparato técnico, o processo de produção e circulação das imagens.
- **Processo:** é o meio pelo qual o sujeito do reconhecimento dá a aprender o sentido de um texto. Na semiótica discursiva, “o termo processo serve para designar o resultado da conversão da função narrativa de fazer, que se efetua graças aos investimentos complementares das categorias temporais e aspectuais”. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 386).
- **Estratégia:** refere-se tanto à instância do sujeito da enunciação pronto à discursivização, quanto à instância narrativa, em que se elabora os esquemas narrativos, os quais dizem respeito “[...] à construção, à circulação, à destruição dos objetos de valor”. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 182).

5.2 DELIMITAÇÃO DO OBJETO EMPÍRICO

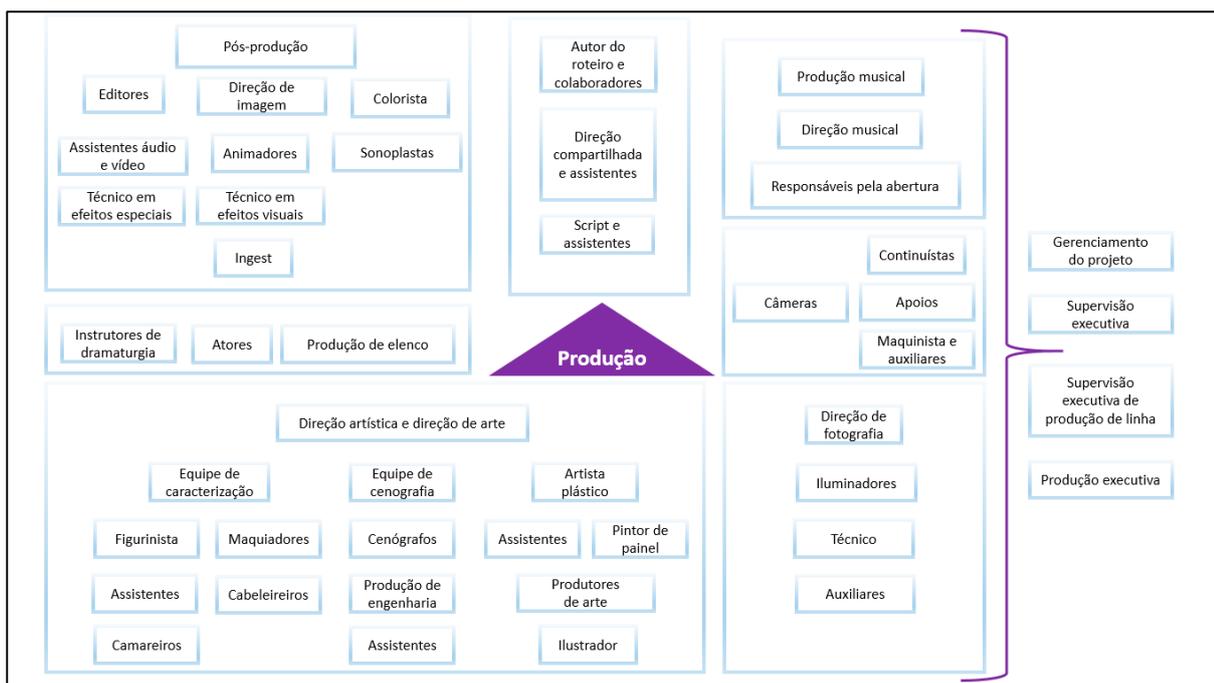
O objeto de estudo desta tese é a telenovela *Meu pedacinho de chão*, de autoria de Benedito Ruy Barbosa e direção de Luiz Fernando Carvalho, em *remake* veiculado na TV Globo, de uma produção da emissora, exibida em 1971, também do mesmo autor. A telenovela veiculou no horário das 18h, com início em 07 de abril e encerramento em 2 de agosto de 2014.

5.2.1 Estrutura complexa de produção

Diferente das telenovelas chamadas naturalistas, que se comprometem em trazer cenários contemporâneos, encenadas principalmente em ambientes urbanos, com tramas que abordam temas cotidianos, *Meu pedacinho de chão* traz uma cidade cenográfica sem compromisso com a realidade, e encenada em um ambiente rural. Assim como os cenários da vila de Santa Fé, os temas abordados, os personagens e sua caracterização, o tempo e a forma de contar a história também são diferentes.

Desse modo, é importante mostrar todo o aparato técnico-artístico necessário para dar forma a essa história (Figura 3).

Figura 3 – Gráfico das funções solicitadas na produção



Fonte: desenvolvido pela pesquisadora (2018).

Fica evidente que esta telenovela, assim como outras que privilegiam um universo de fantasia, romances de capa e espada, e outros tipos de narrativas maravilhosas, ambientadas em cenários construídos sem semelhança aparente com a contemporaneidade, recorre às linguagens verbal, sonora e visual, dando a esta última um cuidado específico. Isso se constata pelos efeitos obtidos e pelos créditos sempre muito longos quando se trata das equipes de direção de arte, fotografia e pós-produção.

5.2.2 Detalhamento da equipe

O roteiro teve a colaboração da filha de Benedito, Edilene Barbosa, e do neto, Marcos Barbosa Bernardo. A direção de Luiz Fernando foi compartilhada com Carlos Araújo, Henrique Sauer e Pedro Freire, auxiliados pelos assistentes Carla Bohler, Antônio Karnewale e Bernardo Sá, e a produção de elenco de Márcia Andrade.

O gerenciamento do projeto esteve a cargo de Alexandre Gama, no andamento de custos e prazos; Maristela Velloso, na produção executiva; William Barreto e Allexia Galvão, na supervisão executiva; e Lucas Zardo, na supervisão executiva de produção de linha.

A direção musical foi de Mariozinho Rocha, com a produção musical de Tim Rescala, na criação de composições especiais para a trama. Houve acréscimo de canções do grupo DeVotchka.

A direção de arte ficou a cargo de Raimundo Rodriguez, ao lado de uma equipe de cinco artistas, mais a pintura do painel, realizada por Clecio Regis, e produção de arte por Marco Cortez, com uma equipe de 13 assistentes de arte e apoio.

A cenografia resultou de um projeto arquitetônico e paisagístico a cargo de Keller Veiga, Tadeu Catharino, Wilson Lara e Cristina Lamare, mais produção de engenharia de Ilton Caruso e sete assistentes, além de 35 profissionais responsáveis pela montagem da arquitetura e paisagem do lugar. Apenas dois cenários foram criados em estúdio: a casa do Coronel Epa e a de Pedro Falcão. Todas as demais cenas foram ambientadas na Vila de Santa Fé, cidade cenográfica construída para a obra.

Os figurinos foram criados por Thanara Schörnardie com o auxílio de assistentes e camareiros. Ao lado da maquiagem, a equipe era composta por 45 pessoas.

A iluminação do set foi de José Tadeu, ao lado de Alexandre Frutuoso e Gustavo Lacerda, de Fábio Conceição, profissional que auxilia na parte técnica, e cerca de mais 12 profissionais.

A captação das imagens foi realizada pelas câmeras Murilo Azevedo, Leandro Pagliario, Thelso Gaertner, Tito Livio, Marcello Motta e Cristiano Barroso, e mais cinco pessoas como apoio.

O set de filmagem contou ainda com Glauca Pellicione, Carla Carrete e Karen Marmello, responsáveis pela coerência visual de cena; Agnes Moço, Antônio Kanerwale, Lúcia Cordeiro, Renata Franceschi e Tiche Vianna na instrução da dramaturgia; do maquinista Valdemir Cesar Coelho e sua equipe de mais três pessoas.

A etapa de pós-produção contou com os editores Iury Pinto, Alberto Gouvea, Carlos Kerr e Márcia Watzl; o colorista Wagner Souza; os sonoplastas Irla Souza e Renato Muniz; o técnico de efeitos visuais, Rafael Ambrósio; e mais 20 pessoas na equipe de áudio e de vídeo.

Por fim, a telenovela contou com o ilustrador Beto Campos; o técnico em efeitos especiais, Ricardo Menezes; os responsáveis pela abertura Alexandre Pit Ribeiro e Alexandre Romano; o diretor de animação, Cesar Coelho; o animador, Pedro Luá; o ingest, Ricardo Luna; e Willian Rodrigues Dias, na direção de imagem.

5.3 SELEÇÃO DO CORPUS

Para a escolha do material a ser analisado foram escolhidos três momentos representativos do desenvolvimento da trama: fase inicial, fase intermediária e fase final, o que resultou, dentro de cada fase, em uma semana de exibição da telenovela, correspondendo aos períodos descritos:

- **Semana I** – de 07 a 12 de abril de 2014 (segunda-feira a sábado), que corresponde à fase de apresentação dos núcleos e dos respectivos personagens.
 - ✓ Capítulo 1 – Professora Juliana chega à vila de Santa Fé
 - ✓ Capítulo 2 – Coronel Epaminondas manda incendiar a escola
 - ✓ Capítulo 3 – Juliana enfrenta o coronel Epaminondas, que fica furioso
 - ✓ Capítulo 4 – Ferdinando evita o coronel dentro de casa
 - ✓ Capítulo 5 – Zelão desobedece o coronel Epaminondas
 - ✓ Capítulo 6 – Pituquinha é atendida pelo amigo médico de Ferdinando

- **Semana II** – de 30 de junho a 5 de julho de 2014 (segunda-feira a sábado), que corresponde à continuidade da trama.
 - ✓ Capítulo 70 – Zelão declara seu amor para Juliana
 - ✓ Capítulo 71 – Epaminondas faz discurso político para empregados da fazenda
 - ✓ Capítulo 72 – Ferdinando e Dr. Renato socorrem a vítima de picada de cobra
 - ✓ Capítulo 73 – Os empregados ficam agradecidos com o apoio do coronel
 - ✓ Capítulo 74 – Juliana confessa a Gina seu interesse por Zelão

A semana contou com cinco capítulos, porque, na sexta-feira, dia 4 de julho, não houve a veiculação devido ao jogo 2 da Copa do Mundo de Futebol, correspondente às quartas de final, entre Brasil e Colômbia.

- **Semana III** – de 28 de julho a 1º de agosto de 2014 (segunda-feira a sexta-feira), que corresponde aos desenlaces propostos ao telespectador.
 - ✓ Capítulo 92 – Serelepe vai morar na casa do coronel
 - ✓ Capítulo 93 – Isidoro pede Rosinha em casamento
 - ✓ Capítulo 94 – Rodapé aconselha a Isidoro sobre Rosinha
 - ✓ Capítulo 95 – Epaminondas discursa em sua casa
 - ✓ Capítulo 96 – Acontecem os casamentos da trama

Nessa última semana, também foram veiculados cinco capítulos em virtude da repetição do último (capítulo 96), no sábado dia 2 de agosto de 2014.

Cabe ressaltar que, de cada semana, houve uma seleção de fatos mais significativos e uma busca pela diversidade dos personagens da trama.

As duas primeiras semanas de *Meu pedacinho de chão* foram obtidas por meio de *streaming*⁶ na plataforma digital da Globo Play (globoplay.globo.com), que disponibiliza para assinantes a visualização todos os episódios das telenovelas da TV Globo. A terceira semana foi adquirida por gravação.

⁶ Streaming é uma tecnologia que envia informações multimídia, através da transferência de dados, utilizando redes de computadores, especialmente a Internet, e foi criada para tornar as conexões mais rápidas.

5.4 NÍVEIS DE PERTINÊNCIA

A presente tese utiliza como caminho metodológico a sistematização em níveis, desenvolvida por Duarte e Castro (2014), no âmbito do grupo de pesquisa ComTV, especialmente para dar conta de produtos midiáticos, e que opera nos três níveis de análise lançados no grupo: paratextualidade, intertextualidade e intratextualidade.

Duarte e Castro (2014, p. 73) informam que, a partir da configuração comercial da televisão brasileira, essas dimensões articulam-se de forma persuasiva com a intenção de conferir “maiores lucros, conquistar o receptor, acrescentar traços positivos” à imagem ou marca da emissora.

O primeiro nível de investigação – paratextualidade – relaciona o texto ao contexto em que está inserido, esclarecendo a situação política, econômica, cultural no país. O objeto de pesquisa está inserido em uma circunstância comunicativa, possível de recuperar, e que pode explicar certas ocorrências em sua composição.

Também nesse nível, importa compreender o âmbito enunciativo, em outras palavras trata-se do que a emissora pretende com a veiculação do produto. Assim, referente ao nível paratextual, devem-se reconhecer as estratégias utilizadas que buscam a preservação e a divulgação da empresa, de sua identidade e de sua atuação social, responsáveis pelo fortalecimento da imagem da marca, como também nos tipos de investimento, recursos tecnológicos utilizados, relações com o mercado, sempre pensando do ponto de vista econômico. Os interesses implícitos devem ser descobertos para que se possa avaliar em que medida o produto veiculado foi influenciado.

O segundo nível de investigação – intertextualidade – compreende as relações de ordem paradigmática e sintagmática. O âmbito paradigmático implica a investigação relativa a gênero, subgênero e formato, permitindo o reconhecimento do gênero ao qual se filia determinado texto, o conjunto de expectativas previstas para o subgênero e a manifestação concreta resultante em formato. O âmbito sintagmático diz respeito à relação do texto com outros que o antecedem e/ou sucedem na grade de programação. A partir disso, pode-se dizer que o nível intertextual convoca estratégias da ordem da transposição, da apropriação, da reiteração, que o texto em análise faz a partir de outros.

O terceiro nível de investigação – intratextualidade – relaciona os elementos discursivos do produto investigado, nos níveis do conteúdo e da expressão. Quanto

às estratégias, a narrativa utiliza no âmbito semântico diferentes temas e figuras; e no âmbito sintático, investe em configurações criativas para a instauração de pessoa, tempo, espaço e tom.

Assim, a partir da indicação de Duarte e Castro (2014), juntamente, com base teórica de autores do campo do cinema, é possível compreender os conceitos que potencializam os elementos discursivos. Desse modo, os mecanismos expressivos são analisados junto aos que se referem ao conteúdo, em razão de que a teoria semiótica não separa o plano do conteúdo do plano de expressão. Nesta investigação, a propósito da telenovela *Meu pedacinho de chão* (2014), consideram-se os seguintes parâmetros expressivos, que podem ou não fazer parte da análise: construção cenografia, composição de figurino e maquiagem, uso de cor e luz, incorporação de trilha sonora, apelo a efeitos especiais, ênfase ao enquadramento e movimentos de câmera, combinação de cenas e planos.

Os elementos expressivos, aqui mencionados, conceituados no capítulo anterior, manifestam-se através da linguagem audiovisual e são responsáveis pela diferenciação de um mundo ficcional de outro.

5.5 ETAPAS DE ANÁLISE

Com base na proposição metodológica de Duarte e Castro (2014), que considera os três níveis de pertinência, as etapas de análise estão assim distribuídas:

- **Etapa I:** Paratextualidade ampla – corresponde ao exame do contexto socioeconômico e cultural do país, por ocasião da veiculação da referida telenovela;
- **Etapa II:** Paratextualidade restrita – diz respeito ao exame da dimensão enunciativa, compreendendo as instâncias de produção e recepção da telenovela, e os objetivos pretendidos pela emissora junto ao público-alvo;
- **Etapa III:** Intertextualidade paradigmática e sintagmática – a primeira refere-se ao exame de *Meu pedacinho de chão* em relação ao gênero ficcional, subgênero telenovela e formato *Meu pedacinho de chão*; a segunda diz respeito às relações que a telenovela analisada contrai com as outras ofertas da grade no período de veiculação.
- **Etapa IV:** Intratextualidade - diz respeito às relações internas de caráter semântico e sintático do produto televisual em análise, compreendidas no nível do conteúdo;

e dos dispositivos expressivos, compreendidos no nível da expressão; e por último, a inter-relação decorrente da união dos planos.

- **Etapa V:** Cruzamento dos resultados – refere-se à interpretação do conjunto de dados obtidos nas etapas anteriores.

Cabe ressaltar que as etapas de paratextualidade ampla e restrita, e também a de intertextualidade sintagmática e paradigmática, referem-se ao objeto como um todo, e a intratextualidade diz respeito a cada semana selecionada para a análise.

6 ANÁLISE DE MEU PEDACINHO DE CHÃO

Este capítulo contém a análise do corpus da pesquisa, a telenovela *Meu pedacinho de chão*, fundada nos princípios da semiótica greimasiana e na proposição em níveis de Duarte e Castro (2014), para a investigação de objetos veiculados na mídia televisual.

A análise segue o encaminhamento teórico-metodológico proposto, subdividindo-se em: paratextualidade ampla, em que são recuperados os eventos políticos, econômicos e sociais da época da telenovela; paratextualidade restrita, em que são mostrados os movimentos da emissora, na condição de produtora da telenovela, em relação ao público-alvo; intertextualidade paradigmática, em que são relacionadas as estratégias da telenovela em relação ao seu modelo; intertextualidade sintagmática, em que são expostas as relações entre os textos que antecedem e precedem a telenovela no tempo, e por último, intratextualidade, em que são descritas as relações semânticas e sintáticas desenvolvidas no nível do conteúdo, e aquelas presentes no nível da expressão.

6.1 ETAPA 1 – PARATEXTUALIDADE AMPLA

O ano de 2014, no Brasil, envolveu uma série de questões de ordem política, econômica e social, das quais cabe ressaltar três acontecimentos que, embora relevantes até os dias de hoje, repercutiram significativamente naquele momento.

O Brasil recebeu a Copa do Mundo Fifa (junho e julho), que estava sendo planejada desde o momento de sua escolha como sede, em 30 de outubro de 2007⁷. Ao mesmo tempo, o país vivenciou as disputas políticas a cargos executivos de presidente da república, de governador e de senador em cada estado, de deputado em âmbito estadual e federal. Nesse contexto, de efervescência política e esportiva, surgiu a Operação Lava Jato, movimento desencadeado pelo ministério público, com o objetivo de descobrir o uso inadequado de verbas públicas por lideranças de vários setores. Esses três acontecimentos mobilizaram de tal forma os dirigentes do país, que alguns setores, sobretudo educação e saúde, sofreram perdas irreparáveis e passaram a protagonizar denúncias oriundas de diferentes segmentos da população.

⁷ Site Acervo O Globo. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/brasil-foi-escolhido-sede-da-copa-do-mundo-de-2014-em-outubro-de-2007-9630221>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Em 17 de março de 2014, a Polícia Federal iniciou o que viria a ser a maior operação contra a corrupção no país: a Operação Lava Jato, que trouxe investigações a respeito do uso de verbas públicas e de esquemas de desvio e lavagem de dinheiro, envolvendo doleiros, empreiteiras renomadas, empresas estatais e agentes públicos, como líderes de partidos políticos, ministros, deputados, presidentes e ex-presidentes (ENTENDA A OPERAÇÃO..., 2014). A investigação colocou essas instâncias no centro das denúncias de corrupção e fez reverberar uma crise política, social e institucional sem precedentes no país.

A Petrobrás (Petróleo Brasileiro S/A), empresa estatal símbolo no Brasil no segmento de combustível, com presença em 19 países, foi a primeira a sofrer um conjunto de investigações, abrangendo os mais altos cargos de sua gestão. De início, o Ministério Público denunciou Paulo Roberto Costa (diretoria de abastecimento), Renato Duque (diretoria de serviços) e Nestor Cerveró (diretoria internacional), como nomes indicados respectivamente pelo PP, PT e PMDB para facilitar os contratos superfaturados da Petrobrás com as empreiteiras, que distribuíam propinas através dos operadores, sob comissão, para partidos políticos, doleiros e os próprios integrantes do esquema na Petrobrás (LAVA JATO: PGR, 2015).

Depois da Petrobrás, empreiteiras começaram a ser investigadas, como a Andrade Gutierrez, com atuação na área de engenharia e construção no Brasil e em outros 20 países; e a Odebrecht, atuante nos segmentos de engenharia e construção, indústria, imobiliário e no desenvolvimento de projeto de infraestrutura e Energia em mais de 24 países (ORGANOGRAMA DE UM ..., 2015). Ficou claramente configurado um sistema de propinas, que dedicava um valor percentual, de um a três por cento, sobre cada contrato firmado entre a Petrobrás e as empreiteiras, por intermédio dos operadores do esquema.

A operação já ultrapassou a 40ª fase, e completa, em março, o quinto ano de investigações. Em cada uma das fases, surgem novos envolvidos, que se relacionam direta ou indiretamente aos pagamentos de propina. Na última fase deflagrada, a polícia cumpriu 11 mandados de busca e apreensão e três mandados de prisão temporária, em Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco. Os envolvidos, segundo a Comunicação Social da Polícia Federal, cobraram vantagens indevidas para que a Odebrecht não fosse prejudicada nas futuras contratações com a Petrobrás (PF DEFLAGRA 42ª..., 2017).

As atividades da operação Lava Jato têm conseguido destaque diariamente na mídia brasileira, a exemplo do que aconteceu na Itália, na operação Mãos Limpas. Durante todo esse tempo, o Ministério Público e a Polícia Federal buscaram esclarecer a população a respeito dos desvios ocorridos e dos movimentos efetuados.

O evento esportivo Copa do Mundo Fifa 2014, sediado no Brasil, começou em 12 de junho e terminou em 13 de julho, com 64 jogos disputados nas doze cidades-sede do evento: Belo Horizonte (Estádio Mineirão), Brasília (Mané Garrincha), Cuiabá (Arena Pantanal), Curitiba (Arena da Baixada), Manaus (Arena Amazônia), Natal (Estádio das Dunas), Porto Alegre (Beira-Rio), Recife (Cidade da Copa), Rio de Janeiro (Estádio do Maracanã – palco de fechamento do evento), Salvador (Estádio da Fonte Nova), São Paulo (Arena do Corinthians – palco de abertura do evento).

A realização do evento implicou um grande envolvimento político e econômico, porque exigiu a construção e/ou a reforma de inúmeros empreendimentos, o que resultou em um alto gasto de dinheiro público, por parte dos órgãos competentes, e em várias transformações nas cidades. Só nos estádios, foram cerca de 3,6 bilhões de dólares. Também foram reformados aeroportos, metrô e sistemas rodoviários que davam acesso aos estádios, e cerca de 900 milhões de dólares foram investidos em segurança para o evento. Outro setor atingido foi a rede hoteleira, que se preocupou em aumentar suas condições estruturais para acomodar os turistas, o que, mais tarde, gerou inúmeros prejuízos pela falta de demanda.

A falta de demanda já provoca fechamento de andares inteiros em hotéis de grande porte, queda generalizada nos preços das diárias e dispensa de mão de obra, segundo a Federação Brasileira de Hospedagem e Alimentação (FBHA) (REDE DE HOTÉIS..., 2017).

Um estudo realizado pela instituição suíça *Solidar*, em parceria com a entidade alemã *Institut Heinrich Böll* constatou que o gasto comprometido no evento girou em torno de 7,2 bilhões de dólares. Além disso, revelou que a Fifa, entidade organizadora do evento, contabilizou um lucro ímpar, o que aumentou o endividamento das cidades-sede em cerca de 51%.

Mesmo cidades que não receberam jogos tiveram um aumento da dívida de 20%. No que se refere aos estádios, a constatação do levantamento é de que o preço médio das arenas ficou duas vezes superior aos estádios da Alemanha em 2006 e África do Sul em 2010. Por assento, a Copa custou em média R\$ 15,41 mil no Brasil. Na Alemanha, ela saiu por R\$ 8,95 mil e R\$ 8,2 mil na África do Sul. (INSTITUTOS EUROPEUS CONCLUEM..., 2014).

A realização da copa também trouxe à tona diversos problemas de ordem social, uma vez que estava previsto o deslocamento de famílias de áreas consideradas estratégicas para os organizadores. Nesse sentido, parece ter havido violação aos direitos humanos, pois durante os sete anos de obras milhares de pessoas foram desalojadas de suas casas em razão do torneio. Inclusive houve manifestações públicas contra a Copa e, junto a isso, um aumento da repressão por parte da polícia.

Em estudo recente sobre os impactos da Copa Fifa 2014, Pinheiro et al. (2015) constataram que, em Fortaleza, houve a remoção de famílias, em número próximo a cinco mil, para a instalação de Veículo Leve sobre Trilhos (VLT's). Os autores afirmaram que o governo tinha a estratégia de omitir informações sobre o projeto como forma de desmobilizar a população atingida. Mesmo que a informação restrinja-se a Fortaleza, entende-se que os problemas de mobilidade pública e outros relacionados à remoção de famílias de áreas estratégicas podem ser multiplicadas pelo número total de cidades-sede.

Cabe ressaltar, ainda, os inúmeros abusos por parte das comissões organizadoras dos estados que não souberam como atuar, indo de encontro às normas internacionais do trabalho na transferência e nas indenizações das famílias desalojadas e em relação aos trabalhadores informais que atuavam ao redor dos estádios.

Como era de esperar, os problemas vivenciados durante a preparação da copa foram objeto de inúmeras discussões no país, que praticamente se dividiu em dois: de um lado, os que entendiam o emprego do dinheiro como investimentos e previam os retornos positivos; e, de outro, aqueles que se manifestavam contra os gastos públicos e preferiam que o dinheiro tivesse sido revertido em benefícios diretos para a população. Essa diferença de opiniões foi evidenciada em pesquisa realizada pela Datafolha dois meses antes do evento: enquanto, em 2008, havia apoio de 79% da população para o evento; em 2014, apenas 48% dos brasileiros mantinham a sua convicção.

No campo político, candidatos às eleições gerais de 2014 aproveitavam-se da visibilidade na mídia, por conta da entrada diária de notícias nos telejornais nacionais para anúncios sobre a Copa. Nas inaugurações dos estádios, as cerimônias também se tornaram palco para discurso, tendo em vista o momento de eleição próximo. Foi o caso também da realização do sorteio dos grupos, em 6 de dezembro de 2013,

quando, na voz da Presidência da República, foram ressaltadas as belezas naturais do país e, conseqüentemente, valorizada sua política de estado. Nesse sentido, qualquer novidade que se anunciava em torno da Copa virava espaço de visibilidade para os políticos, fossem eles de situação ou de oposição.

Em ano de eleições gerais, houve intensa movimentação em prol de seus candidatos. Em uma eleição absolutamente polarizada, ficou acentuada a divisão política no país, o que desencadeou uma crise sem precedentes, com o desmascaramento das lideranças políticas, a inadequação na distribuição de verba pública, o descuido com a educação no país e o quase abandono do setor de saúde e de segurança pública.

Como se buscou demonstrar, o nível da paratextualidade ampla representa a relação com os eventos vividos no contexto brasileiro na época de veiculação de *Meu pedacinho de chão*. Sendo assim, a deflagração da Operação Lava Jato, a realização da Copa do Mundo e o processo de eleições gerais encabeçaram de tal forma as discussões no país, que chegaram a conferir uma relativa banalização aos inúmeros e incompreensíveis escândalos de corrupção, protagonizados por lideranças políticas e empresariais. Ao mesmo tempo, o país afundava-se em dificuldades econômicas, morais, sociais e educacionais. Tudo isso compôs farto material para as produções midiáticas, da informação ao entretenimento. No caso da telenovela *Meu pedacinho de chão*, alguns desses temas vieram à tona, dentro da trama, para reavivar no público algumas questões vivenciadas, em um nítido processo de embaralhamento do real e do ficcional.

6.2 ETAPA 2 – PARATEXTUALIDADE RESTRITA

Dentro desse panorama político, social e econômico, a TV Globo buscou valorizar sua grade com a oferta de um produto que tangenciava as questões vividas e, ao mesmo tempo, usava uma forma distinta de manifestação. No horário tradicionalmente empregado a inovações, a emissora apostou, com a telenovela, em um outro modo de comunicação com o seu público, através das seguintes estratégias.

- 1) **Aposta de inovação na grade:** a TV Globo sempre tratou o horário das 18h como um espaço de experimentações, em que a audiência não era a única preocupação. Mesmo não alcançando audiência igual ou superior às anteriores, *Meu pedacinho*

de chão seguiu determinada em seu projeto, com uma história que, ao que tudo indica, não tinha intervenções por parte do autor em relação à audiência. E assim, a inovação no plano ficcional foi clara.

Além disso, foi previsto um tempo menor de duração, combinado entre a emissora e os responsáveis pela obra, para ressaltar, no perfil artesanal da produção, a estratégia inovadora da TV Globo.

- 2) **Apelo à estrutura de *remake*:** *Meu pedacinho de chão* é um *remake* da produção de mesmo nome, também de Benedito Ruy Barbosa, que estreou em 16 de agosto de 1971 e que inaugurou o espaço de novela das seis na grade de programação da TV Globo. A escolha pelo *remake* foi importante porque permitiu que o autor reescrevesse a trama fora do período ditatorial brasileiro. Dessa maneira, os temas políticos e sociais, presentes na primeira versão, poderiam ser trazidos de forma direta e explícita.

No fundo, falo hoje abertamente em *Meu Pedacinho de Chão* a mesma coisa que falava na época. Mas antes eu mostrava os temas sempre driblando a censura. A censura me impedia de tratar de questões políticas, assunto que me preocupava e me preocupa até hoje. Por isso, sempre sonhei em fazer novamente esta novela, mas do modo exato como eu havia imaginado. (MEU PEDACINHO..., 2014, p. 08).

A telenovela permitiu que a emissora dialogasse com mais liberdade com o público, a partir de situações vividas no país.

- 3) **Valorização da parceria entre autor e diretor:** a TV Globo apostou na parceria entre Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho: no autor, pelo seu texto consagrado, e no diretor, pela direção artística inovadora.

Benedito, autor de novela reconhecido por obras épicas, em que traz a regionalidade do Brasil para as telas, dessa vez imergiu em um mundo de faz de conta, que, depois do *Sítio do pica-pau amarelo* (1977-1986), consolidou sua experiência no maravilhoso.

Luiz Fernando, diretor reconhecido pelo estilo autoral, sempre se valeu de múltiplas linguagens, cinema, circo, teatro, para imprimir novos sentidos aos textos televisuais. Seu modo de trabalho inclui atividades de preparação de atores, ensaios com leituras dos textos, palestras sobre o tema, confecção de figurinos,

tudo em um mesmo local. Nesse processo, todos os profissionais da equipe trabalham de forma integrada e não hierárquica.

A parceria entre o autor e o diretor, já expressa em pelo menos três produções, *Renascença* (1993), *Rei do Gado* (1996-1997) e *Esperança* (2002-2003), reconhecidas pela história das tramas e pela beleza da produção, facilitou o ousado processo de reescrita do autor com a criatividade do diretor, voltada às experimentações artísticas e às inovações técnicas.

6.3 ETAPA 3 – INTERTEXTUALIDADE PARADIGMÁTICA E SINTAGMÁTICA

O exame da intertextualidade implica a relação de *Meu pedacinho de chão* com outros textos: seja aqueles que lhe servem de modelo (relação paradigmática), seja aqueles que têm vinculação com o tema desenvolvido (relação sintagmática).

1) Relação paradigmática: caracterizada pelo emprego das seguintes estratégias.

- **Adoção de roteiro fechado, com duração e núcleos reduzidos:** *Meu pedacinho de chão* utilizou como base um roteiro fechado, a princípio sem possibilidades para alterações. O andamento da telenovela foi determinado pela entrega do roteiro integral da obra antes das filmagens. Assim, houve um entendimento desde o princípio de que teria uma duração reduzida (aproximadamente quatro meses) e de certo modo acabada, pelo fato de que, no momento em que havia sido proposta, já se sabia qual era o fechamento da trama. Dessa maneira, não houve uma escrita simultânea à veiculação – como é comum a esse modelo narrativo. Esses diferenciais de redução, de acabamento deram à telenovela uma proximidade com a estrutura do conto maravilhoso, fechada e reduzida por natureza, diferente, portanto, das telenovelas dos demais horários. Outra característica é a redução do número de personagens, que, no total, compreende cerca de 20, distribuídos em dois núcleos principais, o que também a aproxima da estrutura do conto.

- **Ênfase na exploração do universo infantil:** *Meu pedacinho de chão* é uma história que aparenta um universo totalmente diferente da realidade. Os cenários, os objetos, as paisagens projetadas para a telenovela são propositalmente artificiais, como se fossem parte de um mundo de brinquedo.

Toda a trama é construída a partir do universo de fantasia de uma criança, congregando realidades inventadas e com coerência interna. Dessa maneira, dedica atenção especial à visualidade, privilegiando cenários e figurinos, próprios do mundo infantil.

A responsável pelo figurino, Thanara Schördie, trabalhou com o diretor em *Capitu* e usou referências de histórias infantis para as composições (FIGURINISTA DE MEU..., 2014). Foram mais de 300 trajes completos, feitos de materiais que fazem alusão a roupas de personagens de histórias em quadrinhos, animês, desenhos animados, bonecos infantis etc. Em cada uma das peças, ressaltavam-se cores e volumes, e isso importava para às cenas, visto que os movimentos, os closes, e até mesmo os sons proporcionados pelos materiais eram parte da atuação dos personagens.

Ainda houve um apuro estético e conceitual na maquiagem e nos cabelos de modo que correspondessem ao universo lúdico e acompanhassem a identidade dos personagens.

No que se refere ao cenário, toda construção do espaço obedeceu a uma elaboração minuciosa, que priorizou o artesanal. A cidade cenográfica foi construída em 8 mil metros quadrados, com 28 edificações, e contou com profissionais de diversas áreas que desenvolveram o projeto idealizado pelo diretor e o mundo do faz de conta do menino que narra a história.

Casas de lata, árvores recobertas de crochê colorido, animais mecânicos associados a hortas e enormes jardins artificiais, fizeram de *Meu pedacinho de chão* um universo muito oficial (CIDADE CENOGRÁFICA DE..., 2014).

Meu trabalho é fruto de necessidades. A necessidade de criar é a substância capaz de fundar uma nova linguagem. Sou alguém que acredita no processo criativo, independentemente do número de capítulos, gênero etc. E dentro dessa necessidade está a busca por não me repetir [...]. (CARVALHO, 2014, p. 3).

Nas palavras do diretor, a criação artística, responsável pelas configurações diferenciadas, foi a grande aposta inovadora do modelo.

- 2) Relação sintagmática:** caracterizada pelo emprego das seguintes estratégias.
- **Apelo ao universo da literatura e do cinema:** *Meu pedacinho de chão* faz recorrentes apelos ao universo de Monteiro Lobato, com referência explícita

aos livros do autor, expostos e referenciados pelos personagens da trama, e a cenas que remetiam a episódios apresentados em *Sítio do pica-pau amarelo*. Também o cinema e os quadrinhos estão presentes em *Meu pedacinho de chão* como fonte de inspiração, seja na configuração de determinados personagens, como é o caso sobretudo de Catarina (próxima à Rainha Branca, de Tim Burton, e à Maria Antonieta, de Sofia Coppola), e de Zelão (próximo ao personagem de quadrinhos, Lucky Luke, e ao Woody, de *Toy Story*).

'Meu pedacinho de chão' estreou em abril trazendo para a televisão uma lufada de ar fresco. A produção [...] surpreendeu logo na estreia, com um capítulo lindo, cheio de referências ao cinema e à literatura — de Tim Burton a “Alice no país das maravilhas”, passando por “Valente”. De cara ficou evidente que essa história seria mais do que a habitual inflexão que se espera dos *remakes*. (KOGUT, 2014).

Essas recorrências colaboram na reiteração de um universo paralelo, adequado à realidade encenada.

- **Reforço ao próprio fazer:** No fundo, *Meu pedacinho de chão* reforça uma produção já veiculada e, nessa medida, valoriza o movimento de repetição. É uma forma de a emissora retroalimentar a grade, qualificar sua equipe e enriquecer sua produção.

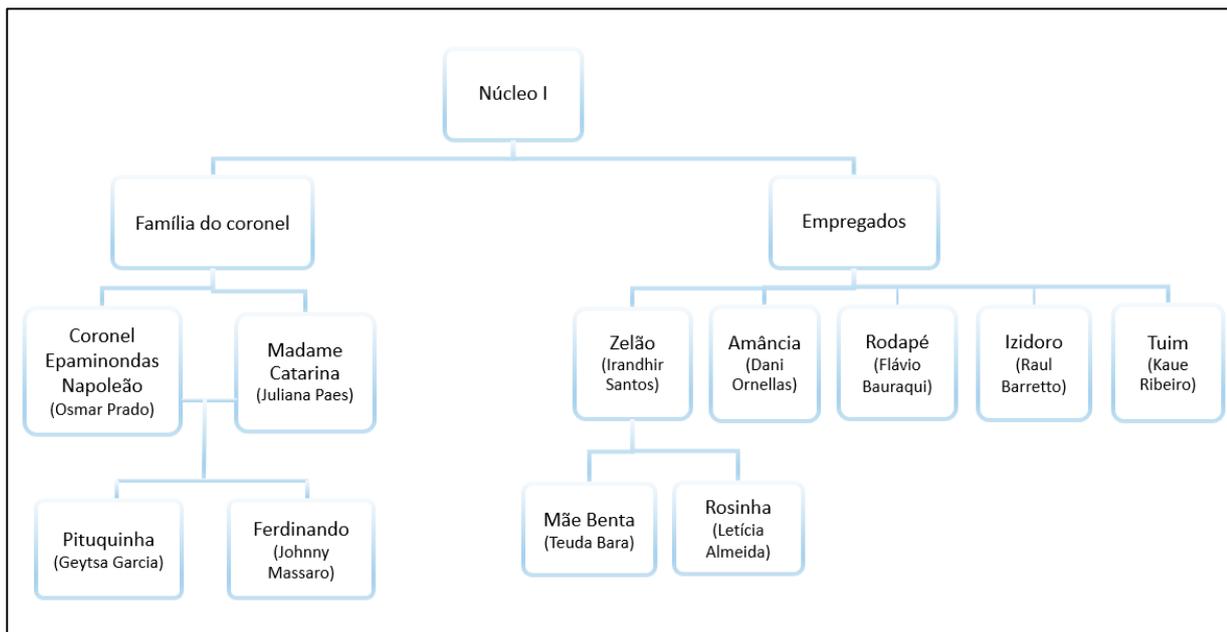
6.4 INTRATEXTUALIDADE

6.4.1 Breve caracterização

A telenovela *Meu pedacinho de chão*, de autoria de Benedito Ruy Barbosa e direção de Luiz Fernando Carvalho, foi exibida de sete de abril a primeiro de agosto de 2014, no horário das 18h, em 96 capítulos, reduzidos dos originais 115 escritos.

A trama desenvolveu-se em torno de dois núcleos principais. O primeiro, mais abastado, representado pela família do coronel Epaminondas Napoleão, antigo proprietário de terras da região, e seus empregados (figura 4).

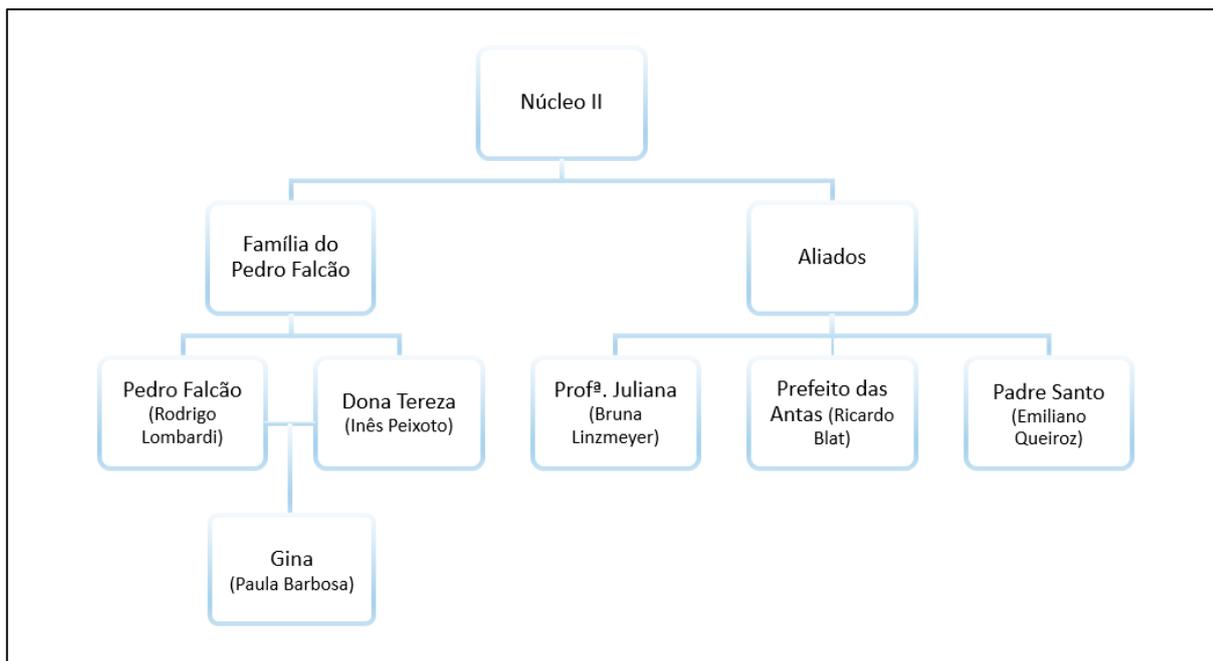
Figura 4 – Núcleo I



Fonte: produzido pela pesquisadora (2018).

O segundo núcleo, de hábitos mais simples, e responsável pela doação de terras para a construção da vila de Santa Fé, é representado pela família de Pedro Falcão e seus aliados (Figura 5).

Figura 5 – Núcleo II



Fonte: produzido pela pesquisadora (2018).

Além desses dois principais, há outros personagens que circulam livremente entre os núcleos.

- Serelepe (Tomás Sampaio): menino órfão de pai e mãe;
- Giácomo (Antônio Fagundes): pai de Milita e dono de bar;
- Milita (Cintia Dicker): filha de Giácomo;
- Viramundo (Gabriel Sater): empregado de Giácomo;
- Marimbondo (Fernando Sampaio): forasteiro que trabalha na venda;
- Doutor Renato (Bruno Fagundes): médico e amigo de Ferdinando;
- Tuim (Kaue Ribeiro): amigo de serelepe;
- Jonas (Alex Brasil): morador da vila;
- Lurdes (Alice Coelho): moradora da vila;
- Galo Bené: animação gráfica que atua como um personagem diferenciado.

6.4.2 Detalhamento dos períodos para análise

6.4.2.1 Semana de 07 a 12 de abril (segunda-feira a sábado)

a) Resumo

No início da telenovela, acontece a apresentação da vila de Santa Fé, pertencente ao município de Antas, e dos dois núcleos principais, representados, respectivamente, pelo coronel Epaminondas Napoleão (Coronel Epa) e por Pedro Falcão. O primeiro, antigo proprietário de todas as terras da região, ainda concentra poder e é temido pelos moradores. O outro, comprador das terras e responsável pela doação de parte delas para criação da vila de Santa Fé e da escola, conta com o apoio do prefeito de Antas e do padre Santo.

O período em análise é marcado pela chegada da professora Juliana, contratada para alfabetizar crianças e adultos. Durante a semana, exibem-se os preparativos para a abertura da escola, e a boa acolhida da professora pela população, com a exceção do Coronel Epaminondas, que vai tentar, através do capataz Zelão, boicotar a inauguração.

Outro acontecimento é a volta de Ferdinando, filho do Coronel Epa, depois de concluir o curso universitário de Agronomia na capital. Quando o pai descobre que a formação não tinha sido em Direito, ele expulsa o filho de casa.

Ainda nessa semana, ocorre a doença de Pituca, também filha do Coronel Epa, o que exige o envolvimento do núcleo familiar e a interferência de um médico, amigo de Ferdinando, e a reiterada amizade da menina com Serelepe, menino órfão, que não possui casa e conta com a ajuda dos outros para não passar fome. Compadecido com a doença de Pituca, o menino presta apoio e acaba prometendo levar a banda do coreto para tocar aos pés da sacada do quarto da menina.

Assim, a primeira semana gira em torno da chegada da professora, e as expectativas dos moradores em relação a ela; dos preparativos de inauguração, incluindo a tentativa de boicote por parte do coronel; da volta de Ferdinando, e as dificuldades enfrentadas na relação com o pai; e da doença de Pituca (Pituquinha).

b) Apropriação discursiva: nível do conteúdo

Temas e figuras: a primeira semana tem como temas principais: (1) o papel da educação em uma pequena comunidade de caráter rural, e os conflitos daí gerados; (2) as dificuldades de relação entre o patriarca da família e o filho recém-formado em curso não autorizado pelo pai; e (3) as deficiências no atendimento de saúde em comunidades mais afastadas, compreendendo tanto pobres quanto ricos. Toda a semana trata de valores, como conhecimento vs. desconhecimento; autoritarismo vs. submissão; obediência vs. desobediência.

A representação dos temas é assim figurativizada: (1) a chegada de uma professora para a vila de Santa Fé, os preparativos relacionados à inauguração da escola, e a reação dos respectivos moradores; (2) a expectativa da volta do filho à vila após cursar Agronomia na capital, a reação de oposição do pai em relação à escolha feita, e as dificuldades de relacionamento que se estabelecem entre eles; (3) o mal-estar de Pituquinha e, em decorrência, a oposição que se cria entre o atendimento do médico de fora e o auxílio que pode ser prestado pela benzedeira local.

Ator: a actorialização, ou convocação de diferentes sujeitos para comporem a narrativa, assume na primeira semana uma particularidade especial, representada na presença da animação gráfica do Galo Bené. A cena inicial da primeira semana é Bené anunciando, do alto da casa do Coronel Epa, o amanhecer do dia e, ao mesmo tempo, sua indignação por ninguém ouvi-lo. De vez em quando, no decorrer das cenas, o galo expressa diferentes reações diante de alguns acontecimentos da trama.

Outro elemento diferencial da narrativa é Serelepe, que, desde o início, acumula os papéis de narrador da trama, pois é a partir de sua fala que os fatos vão sendo mostrados, e de personagem, como menino órfão que integra o elenco infantil (Figura 6).

Figura 6 – Galo e Serelepe



Fonte: Globoplay (15 dez. 2017).

Além desses dois, os personagens mais atuantes na primeira semana são: Juliana, Epaminondas, Pituquinha, Ferdinando e Zelão, respectivamente indicados a seguir (Figura 7).

Figura 7 – Personagens atuantes na primeira semana



Fonte: Globoplay (15 dez. 2017).

A professora Juliana, contratada para atuar na primeira escola da vila de Santa Fé, é a representação do bem, e os valores nela presentes são justiça, bondade e esperança. E isso se mostra em suas ações para assegurar a educação na vila, seja estabelecendo empatia com os moradores, seja enfrentando a oposição do coronel.

O coronel Epaminondas representa o poder. E isso se manifesta na sua posição autoritária em relação à mulher e aos filhos; na sua oposição à implantação da escola; e no confronto que estabelece com o filho, formado em Agronomia, contrariamente a sua vontade. O mesmo autoritarismo está presente na relação com os empregados, o que exige a obediência de Zelão ao boicote à escola.

A menina Pituquinha é a representação da espontaneidade infantil. E isso se revela na sua relação com os adultos e com o amigo Serelepe. Por ocasião de sua doença, fica exposta à precariedade do local, que conta apenas com uma benzedeira, o que obriga a família a acatar o diagnóstico do médico recém-chegado.

O jovem Ferdinando é a representação do idealismo jovem, da ruptura dos valores tradicionais. E isso se apresenta no retorno à vila para auxiliar o pai, mas, ao mesmo tempo, na escolha pessoal por uma formação pessoal diferente daquela preconizada.

O capataz Zelão é a representação da subserviência. E isso se manifesta no seu temor ao coronel, e na fiscalização do trabalho dos demais empregados. Paradoxalmente, ele também acumula sensibilidade, pois, surpreendido pelo encantamento da professora, não consegue obedecer à ordem de boicote, imposta pelo patrão.

Espaço: o espaço privilegiado de *Meu pedacinho de chão* é a vila de Santa Fé, pano de fundo da trama, com destaque, na primeira semana, para o local da escola, tanto sua fachada quanto seu interior; a estação de trem, ponto de chegada e partida da vila; ambientes internos da casa do coronel Epaminondas, sobretudo escritório, sala de jantar e quarto da filha; e espaço (galho de árvore) que oferece uma vista panorâmica da vila e que serve de lugar de confidências das duas crianças (Figura 8).

Figura 8 – A estação de trem, escola e árvore dos amores



Fonte: Globoplay (15 dez. 2017).

Merece destaque a estrutura da casa do coronel Epaminondas, montada em estúdio, com vários ambientes: escritório, sala de jantar, sala íntima, cozinha, mezanino, quartos do casal e dos filhos. A casa de dois andares tem o diferencial de ser apresentada por inteiro, como uma cenografia de teatro (Figura 9).

Figura 9 – Vista da casa do Coronel Epaminondas



Fonte: Globoplay (15 dez. 2017).

Tempo: em termos de tempo, podem-se especificar a duração das ações, a marcação da fala e o acontecimento cronológico. Nesse caso, a duração das ações, durante a primeira semana, reproduz cenas dos personagens, em uma sucessão de dias e noites (mais luz e menos luz). O tempo de marcação da fala é o presente. E o tempo do acontecimento corresponde a algumas semanas da estação da primavera, de um ano qualquer (Figura 10).

Figura 10 – Primavera na Vila de Santa Fé



Fonte: Globoplay (15 dez. 2017).

De maneira geral, o tempo obedece a uma sequência natural, decorrente do período representado.

Tom: é predominante a tensão entre valores opostos, leveza vs. truculência. O primeiro está presente na suavidade da professora Juliana, representada na fala e no modo de agir com todos os moradores; na cumplicidade das crianças, Pituquinha e Serelepe, que trocam segredos e compartilham parcerias; no idealismo de Ferdinando, que busca a própria realização e acredita em valores ligados à natureza.

O valor oposto é expresso no jeito rude de falar e agir da maioria dos moradores da vila de Santa Fé; no caráter rígido, irredutível e autoritário do coronel Epaminondas no relacionamento com familiares e empregados; na ação rude e destemperada do capataz Zelão.

c) Apropriação discursiva: nível da expressão

Construção cenográfica: em termos cenográficos, a telenovela obedece ao projeto arquitetônico e paisagístico da vila de Santa Fé, toda ela construída de material reciclado, composta de 28 edificações revestidas com cerca de 20 toneladas de lata que foram, artesanalmente, recortadas, abertas, amassadas e pintadas. A combinação dessas latas, em cada casa, buscou adequar-se às características dos seus personagens.

O cenário, com modelagens que remetem a brinquedos, reproduz animais, representados em tamanho real e feitos de fibra de vidro (cavalos, vacas, galinhas); flores feitas de plástico; e árvores cenográficas revestidas de crochê. Em todo o cenário, predomina o diferencial artístico e a composição artesanal (Figura 11).

Figura 11 – Detalhes cenográficos



Fonte: Globoplay (15 dez. 2017).

Alguns interiores, imitando casas de brinquedo, foram projetados em espaço menor, o que obrigava os personagens a uma movimentação mais restrita, fazendo predominar essa espécie de suposta brincadeira presente nas casas.

Também a estação de trem e a escola são espaços simples e pequenos, que procuram reproduzir o ambiente rural da vila.

O maior cuidado cenográfico é emprestado à propriedade do coronel Epaminondas que, por sua posição de poder e de posse, é apresentada em decoração luxuosa, com muitos lustres, colunas gregas, mobiliário em madeira escura, roupas de cama e mesa em tecidos nobres, objetos que remetem ao estilo vitoriano, como estátuas, cadeiras, sofá, louças em porcelana, vasos de flores, tapetes, cortinas com babados e paredes revestidas de papel decorativo. Outros objetos da casa relacionam-se diretamente ao coronel, como papéis, cofre, livros-caixa, animais empalhados, conforme mostrado a seguir (Figura 12).

Figura 12 – Ambientes da casa do coronel



Fonte: Globoplay (15 dez. 2017).

A construção cenográfica de *Meu pedacinho de chão* é, indiscutivelmente, um dos aspectos que mais chama atenção na telenovela, sobretudo pelo detalhamento minucioso de cada canto, construído de modo a surpreender o telespectador.

Composição do figurino e maquiagem: na caracterização dos personagens, existe uma preocupação acentuada na concepção do figurino e na representação da maquiagem, cuidadosamente marcados. Os tecidos usados nesses figurinos têm naturezas diferentes, desde peças antigas até vestimentas mais tecnológicas, complementadas de adornos provenientes de sucata, como papel metalizado,

acetato, vinil, borracha e neoprene. Na composição dos figurinos, foram reaproveitados materiais não convencionais, e absolutamente inusitados, como talheres de plástico, bexiguinhas, grampos de cabelo, entre outros.

A maquiagem é predominantemente exagerada, complementada por grandes apliques, adereços chamativos, lentes de contato e tinturas fortes, o que serve para acentuar alguns traços dos personagens, como é o caso dos olhos brilhantes e azuis de Ferdinando, e da composição rosa e azul da professora.

A professora Juliana usa vestidos longos e coloridos, com golas extravagantes, corpetes modeladores e detalhes em relevo, ao lado dos mais variados acessórios, como chapéus, cintos, luvas, laços, óculos de sol e sombrinha. Sua maquiagem é predominantemente rosa e azul, acentuada nos olhos, na boca e até nas unhas. O destaque maior é a cabeleira ondulada e cor de rosa, com franja. O uso repetido dessas cores suaves reforça o traço de beleza e doçura da personagem, que, por esse motivo, é exaustivamente explorado pela câmera (Figura 13).

Figura 13 – Caracterização da personagem Juliana



Fonte: Pinterest (16 dez. 2017).

O personagem Epaminondas usa figurino em tons escuros, semelhante a uniformes militares, que traduzem aparente requinte, modelagem tradicional e presença de acessórios, como correntes e insígnias que colaboram para enfatizar o *status* do coronel. Também a maquiagem é bastante marcada, com cabelos escuros eriçados, barba e bigode fartos e grisalhos, e tudo auxilia na composição da personalidade autoritária do coronel, ainda reforçada pelas fortes expressões faciais (Figura 14).

Figura 14 – Caracterização do personagem Epaminondas



Fonte: Globoplay (16 dez. 2017).

A menina Pituquinha usa vestidos de comprimento médio, com volume nas saias e cores vibrantes, além de ombreiras, luvas, coletes, sombrinhas, bolsinhas de mão. Os cabelos, mesmo naturais, são complementados por laços de fita, tiaras e chapéus sempre bem coloridos. Mesmo sendo criança, tem maquiagem nos olhos e na boca (Figura 15).

Figura 15 – Caracterização da personagem Pituquinha



Fonte: Globoplay e Pinterest (16 dez. 2017).

O jovem Ferdinando, filho abastado do coronel, usa trajes elegantes que misturam tecidos metalizados lúdicos com os de algodão em estampas florais, além de adereços, como chapéu, anel, lenço. Na sua composição, o personagem adotou apliques loiros (*dreadlocks*) sobre o cabelo castanho, e lentes de cor azul que dão destaque especial aos olhos (Figura 16).

Figura 16 – Caracterização do personagem Ferdinando



Fonte: Pinterest (16 dez. 2017).

O personagem Zelão teve figurino detalhadamente elaborado para lembrar o personagem Lucky Luke (da década de 40 do século passado), de história em quadrinhos de origem americana. O modo de andar foi construído, pelo ator, através da observação de brinquedos articulados, o que ressaltou a postura ereta e os movimentos cadenciados. Semelhante ao *cowboy*, o personagem usa calça com proteção e camisa com ombreiras, além de colete, feito de plástico e revestido de canudos, chapéu espanhol, coldre com armas e botas de cano alto, com esporas de metal. Em termos de maquiagem, o personagem usa grossas costeletas, bigode e barba bem marcada, além de um cabelo liso que, praticamente, esconde metade do rosto (Figura 17).

Figura 17 – Caracterização do personagem Zelão



Fonte: montagem elaborada pela autora (2018).

É importante ressaltar que, na telenovela, os personagens não trocam de roupa regularmente como em outras produções, o que talvez evidencie o detalhamento dos figurinos e o cuidado na maquiagem.

Uso de cor e luz: a cor e a luz, na primeira semana de *Meu pedacinho de chão*, reforçam o universo de ludicidade e fantasia, retratado na trama. Há um predomínio das cores primárias, azul, vermelho e amarelo, que são responsáveis pela representação alegre e viva dos cenários e personagens. A exceção é a casa e o figurino do coronel Epaminondas, em que se sobressaem as cores escuras e frias, como preto, vinho, marrom, verde-escuro, mesmo quando completados por lenços coloridos, correntes e distintivos, ou mesmo as claras cortinas (Figura 18).

Figura 18 – Combinação de cores na primeira semana analisada



Fonte: produzida pela autora a partir de frames da telenovela (2017).

O uso da luz, como por exemplo na representação da casa do coronel de dia e de noite, reforça a ideia de forte contraste presente na narrativa (figura 19).

Figura 19 – Cores na marcação de dia e noite



Fonte: Globoplay (16 dez. 2017).

A maior parte das cenas é externa e ocorre durante o dia, com iluminação ambiente, representando a luminosidade do sol, garantindo mais clareza às cenas.

Nas cenas noturnas, a iluminação assume relevância e especificidade, como é o caso da intensa luz artificial, na cor azul, refletida no rosto curioso da professora Juliana, quando observa o que acontece do lado de fora da casa de Pedro Falcão. É o caso também da iluminação ambiente, que mostra a alegria no rosto de Ferdinando em contato com a terra, simulando a luz da lua (Figura 20).

Figura 20 – Iluminação em detalhe nos personagens



Fonte: Globoplay (16 dez. 2017).

Outra situação em que a luz artificial é utilizada refere-se à cena da personagem Juliana, no primeiro momento em que Zelão a vê. É como se ele enxergasse uma luz extrema, apagando tudo em volta, e ressaltando ainda mais a pureza e beleza da professora. Esse apagamento do fundo, proporcionado pela técnica de contraluz, resalta ainda mais a personagem na visão de Zelão (Figura 21).

Figura 21 – Juliana e o efeito de luz



Fonte: Globoplay (16 dez. 2017).

Desse modo, o emprego da luz e da cor empresta intensidade a personagens e cenas.

Incorporação da trilha sonora: a trilha sonora da telenovela revela uma peculiaridade: a criação inédita do maestro Tim Rescala de 28 canções⁸, com arranjos e efeitos sonoros específicos que intensificam o lirismo das cenas, a comicidade de determinados personagens e até a dramaticidade de alguns gestos.

Desse modo, a trilha sonora tem um papel muito ativo em *Meu pedacinho de chão*, evidenciando uma estreita combinação entre música, efeitos sonoros, falas dos personagens e cenas representadas. As poucas músicas escolhidas vieram do grupo DeVotchka, do álbum lançado em 2004, e servem para reforçar a ação de determinados personagens, como é o caso de *How it end*, para caracterizar Ferdinando, marcado pelo idealismo e visão de sustentabilidade em relação à terra.

Destacam-se, nas cenas com Epaminondas, os efeitos sonoros e arranjos que colaboram para evidenciar seu descontentamento e desfaçatez diante de alguma situação. Já com o personagem Zelão, existem alguns efeitos sonoros que fortalecem o ofício de capataz, o que exige sempre o cumprimento às ordens do patrão, que em muitas das vezes são de cobrança dos outros funcionários, de zelo com a propriedade, e até de ameaça quando preciso.

Apelo a efeitos especiais: na primeira semana, como efeitos especiais, merecem destaque três animações: a do galo Bené, a da chegada do trem e a do crescimento das plantas na mão de Ferdinando.

O galo foi projetado com articulações e modelado artesanalmente para, depois, ser animado através da técnica de *stop motion*, que consiste em fotografar o objeto, quadro a quadro, e depois colocar em movimento, por computação gráfica (Figura 22).

⁸ Site memória Globo.

Figura 22 – Modelagem artesanal do galo Bené



Fonte: Carvalho (2014).

Construído de sucata, com posterior animação, o galo Bené aparece no telhado da casa do coronel, no alto da rosa dos ventos. A presença do galo traduz os sentimentos de alegria quando acorda e canta, e também de indignação, quando percebe que tudo continua do mesmo jeito, apesar de seu canto (Figura 23).

Figura 23 – Animação do galo Bené



Fonte: Carvalho (2014).

Nesse sentido, o galo parece funcionar como uma voz delegada do autor para comentar os episódios da trama.

A animação do trem, simulando a volta de Ferdinando para casa, adota uma sobreposição de diferentes técnicas. De início, o trem desliza no horizonte, tendo ao fundo a representação da paisagem, em desenho giz-pastel; depois, sob forma de desenho animado, em duas dimensões, ele aparece fazendo uma curva; por fim, o movimento de chegada do trem é simulado pela sombra escura que se projeta sobre as casas da vila (Figura 24).

Figura 24 – Efeitos especiais de cena



Fonte: Globoplay (16 dez. 2017).

A outra animação está relacionada ao contato de Ferdinando com a terra de sua de propriedade de sua família. A animação mostra o crescimento gradativo de pequenas plantas, revelando uma combinação inusitada que se estabelece entre o nascimento dessas plantas e o contorno da mão do personagem (Figura 25).

Figura 25 – Integração de efeitos especiais e personagens



Fonte: Globoplay (16 dez. 2017).

A animação foi feita a partir da reprodução da mão de Ferdinando, que serviu de suporte para a terra em que foram cultivadas sementes, para que germinassem e

brotassem sob as lentes de uma câmera durante alguns dias. Assim, as imagens foram aceleradas para dar o efeito lúdico que a história solicitava. A cena final teve a duração de três segundos. Desse modo, os efeitos propostos parecem integrar a trama, reforçando o caráter mágico da trama.

Ênfase ao enquadramento e aos movimentos de câmera: em termos de enquadramento, a preocupação da telenovela é reforçar os movimentos dos personagens dentro dos cenários internos e externos em que aparecem. Em *Meu pedacinho de chão*, é frequente o enquadramento em primeiro plano (*close-up*) para evidenciar os atributos de alguns personagens, como é o caso do rosto de Juliana, e também em primeiríssimo plano (plano detalhe) em algum pormenor do cenário ou do personagem, como mostram as imagens do rosto e olho da professora (Figura 26).

Figura 26 – Recurso de *close-up* e plano detalhe



Fonte: Globoplay (16 dez. 2017).

Um outro emprego de primeiro plano é o realce dado às ações e reações faciais de determinados personagens, sobretudo em se tratando do coronel Epaminondas, que faz trejeitos, caretas, franze as sobrancelhas, exagera nos movimentos da boca para evidenciar suas emoções.

Outra técnica de enquadramento utilizada é o tratamento com a precisão da imagem, em uma espécie de jogo entre nitidez e nebulosidade no mesmo plano, que recebe a denominação de *flo* por Aumont (2006). No caso de *Meu pedacinho de chão*, ainda existe um jogo invertido, em que, algumas vezes, a nebulosidade aparece em primeiro plano, em algum personagem ou objeto, e a nitidez acentua o cenário de fundo (Figura 27).

Figura 27 – Foco em segundo plano



Fonte: Globoplay (16 dez. 2017).

Destacam-se também as várias cenas em que o personagem Zelão é enquadrado em primeiro e primeiríssimo planos, focando detalhes de seu rosto, de sua arma, e até de suas botas, geralmente em situações que destacam os traços específicos desse personagem (Figura 28).

Figura 28 – Foco em detalhes



Fonte: Globoplay (16 dez. 2017).

Em relação aos movimentos de câmera, a telenovela, na primeira semana, utilizou a panorâmica em uma das primeiras cenas, para mostrar a vila e os personagens no seu conjunto, sob o ponto de vista do olhar de Serelepe, colocado no alto da “árvore dos amores”.

Outro movimento foi *push-in*, utilizado na aproximação ao personagem, em cenas marcadas por uma certa tensão, como é o caso do coronel Epaminondas expressa seu desagrado pela atitude do filho (Figura 29).

Figura 29 – Movimento de *push-in*

Fonte: Globoplay (16 dez. 2017).

Outro recurso de acompanhamento do personagem é o *zoom-in*, quando a câmera simula, às vezes de forma gradual, o movimento de aproximação, o que também reforça a situação dramática manifestada, como é o caso da cena em que Ferdinando, após seu retorno à capital, surpreende-se com o pedido inusitado do pai para ver seu diploma (Figura 30).

Figura 30 – Simulação de movimento *zoom-in*

Fonte: Globoplay (16 dez. 2017).

Em outro momento, é utilizada a grua para se afastar do personagem, ao mesmo tempo em que a câmera filma em diferentes ângulos a cena representada. É o caso da volta de Ferdinando à casa da família, quando revela a sua verdadeira formação, enfrenta a oposição do pai e assume suas escolhas. Tudo isso gera tensão dramática, e o movimento de câmera colabora nesse entendimento (Figura 31).

Figura 31 – Diversidade de ângulos



Fonte: Globoplay (16 dez. 2017).

Percebe-se que os enquadramentos e os movimentos de câmera são variados e funcionam como elementos decisivos na configuração das cenas.

Combinação de planos e cenas: a chegada da personagem Juliana à vila, com a recepção pelos moradores, é o momento em que o menino Serelepe, de cima de uma árvore, passa a apresentar o argumento da história. Nesse sentido, as cenas combinadas dão ao público uma dimensão geral, e quase didática, de como a narrativa vai-se desenvolver, anunciando os personagens e suas características, o papel que desempenham na trama, os conflitos a serem vivenciados, colocando o menino no papel de um narrador que apresenta a história.

Outra característica da combinação das cenas é o chamado tribunal, ou campo e contracampo, empregado, na primeira semana, para reforçar a tensão dramática de algumas cenas. Na discussão entre Epa e Juliana, quando a professora vai à casa do coronel para conversar sobre a escola, e é mal recebida. No início do diálogo, logo se percebe que ela está desconfortável, pelo jeito áspero do coronel. Enquanto a palavra está com ele, a câmera, em contracampo, vai mostrando as expressões faciais da professora a cada insulto proferido. Do mesmo modo, acontece quando ela fala com o coronel: o contracampo mostra as reações, as caretas, o sorriso irônico do personagem. A música de fundo é instrumental e vai crescendo conforme a tensão vai aumentando entre os dois, como mostra a montagem (Figura 32).

Figura 32 – Combinação de planos tribunal



Fonte: Globoplay (16 dez. 2017).

Em alguns momentos, a combinação de cenas parece interferir na temporalização da narrativa, ou seja, o tempo deixa de correr normalmente para mostrar um outro ritmo. É o caso da cena em que Zelão observa a chegada de Pedro Falcão, do Padre Santo e do prefeito de Antas para conversar com o coronel Epa, em que fica bem caracterizada a lentidão da cena.

O recurso utilizado é a dilatação do tempo por meio do ritmo, em que a cena é assistida por um tempo mais longo. O personagem é reiterado em vários planos, sempre reforçados com o detalhamento de gestos, expressões, e aspectos do figurino, mostrados em movimentos precisos e lentos, o que imprime um ritmo mais arrastado à cena (Figura 33).

Figura 33 – Dilatação do tempo por meio do ritmo



Fonte: Globoplay (16 dez. 2017).

Um outro momento de combinação de planos que merece destaque é a apresentação simultânea da casa inteira, como se fosse a boca de cena no teatro com o personagem passando pelos vários ambientes. De início, Ferdinando aparece no quarto, passa pelo mezanino e, depois, desce as escadas, e logo está caminhando na sala de jantar em direção à porta.

Nessa sequência, há um efeito de superposição de ações: enquanto o personagem se movimenta pela casa, sua imagem aparece congelada no mezanino. Assim, a cena é marcada pelo aparente desdobramento do personagem, em vários planos, dando um outro efeito inesperado à cena (Figura 34).

Figura 34 – Combinação simultânea de planos



Fonte: elaborado pela autora (2017).

A primeira semana também explora o recurso de paralelismo de cenas, o que sugere, através da imagem, um diálogo “mudo” entre as cenas e seus personagens. Depois de uma briga entre Epaminondas e o filho, em que os dois se ignoram dentro de casa, as cenas mostram cada um deles em uma ação específica. Enquanto o coronel aparece no escritório, cercado de papéis e objetos, imerso nas atividades do cotidiano, Ferdinando está junto à mesa de jantar, e aparentemente reflete o sentimento de isolamento diante da situação, e tudo é complementado por música instrumental. As cenas são reforçadas pelo efeito diálogo que se estabelece entre as imagens (Figura 35).

Figura 35 – Paralelismo



Fonte: Globoplay (16 dez. 2017).

Outro destaque da combinação de cenas é aquele em que as imagens buscam externar os sentimentos do personagem sem qualquer utilização de linguagem verbal: diante do primeiro contato com a professora, Zelão aparece em primeiro plano, com o olhar parado e a boca semiaberta; em seguida, Juliana é mostrada também em primeiro plano, sem qualquer indicação de cenário, em contraluz. Esse jogo de cenas realça a admiração e o encantamento de Zelão pela professora (Figura 36).

Figura 36 – Destaque ao personagem



Fonte: Globoplay (16 dez. 2017).

De maneira geral, a combinação de cenas funciona como um reforço importante na caracterização dos personagens, no desdobramento dos planos e na superposição de cenas.

d) Inter-relação dos níveis

Meu pedacinho de chão caracteriza-se pela estreita relação entre os dispositivos do nível do conteúdo (semânticos e sintáticos) e aqueles do nível da expressão. Essa, aliás, é uma das marcas da telenovela. O objetivo, neste momento, é examinar a primeira semana no seu todo, a partir do reconhecimento da efetiva articulação entre um nível e outro.

Nessa perspectiva, recuperam-se os dispositivos de conteúdo (tema, figura, ator, espaço, tempo e tom) e relacionam-se aos respectivos dispositivos de expressão, buscando reconhecer, nessa articulação, os movimentos que são característicos da primeira semana.

A primeira semana tem como temas principais a discussão em torno do papel da educação em uma comunidade rural, o difícil relacionamento entre o patriarca da família e o filho recém formado, e as deficiências no atendimento de saúde. E esses temas são aqueles que normalmente aparecem nas telenovelas contemporâneas e

refletem a realidade do país. É na figurativização que esses temas ganham especificidade. A comunidade rural é configurada como vila de Santa Fé, um lugar simples do interior, que não possui escola, tem deficiências de saúde e é dominado por dois núcleos distintos, um que concentra o autoritarismo do patriarca e se opõe às reformas na vila, e outro que aceita e incentiva o crescimento.

A peculiaridade da vila é sua construção em material reciclado, composta de edificações construídas de lata, além de modelagens que remetem a brinquedos, pois os animais são feitos de fibra de vidro, as árvores são de crochê, as plantas são de plástico, conferindo uma dimensão artística sem precedentes à trama. E esse ambiente de brinquedo, de diversão, de ludicidade está presente nos interiores, no figurino dos personagens, e na gestualidade particular.

No que diz respeito à actorialização destaca-se o número relativamente reduzido de atores, a presença de um narrador (criança) que conta a história e a atuação de personagem obtido por animação gráfica. Esse número enxuto, além da presença do narrador, parece aproximar a telenovela ao conto e/ou história infantil (Era uma vez...).

De maneira geral, a telenovela reforça sobremaneira cada um dos personagens, usando caracterização marcante, que se expressa no figurino, na maquiagem, nos adereços, emprestando à trama valores bastante intensos.

Ainda dentro dessa projeção de história infantil, os atores parecem traduzir os valores de bem e mal. Juliana caracteriza-se pela juventude que cerca a educação, pela beleza que a aproxima de uma princesa, e pela generosidade que marca as fadas. Pituquinha e Serelepe representam a espontaneidade da relação infantil, a amizade sincera e parceira. Ferdinando representa o idealismo do jovem, que luta contra o autoritarismo do pai e defende valores de sustentabilidade, de justiça. E esses valores são reforçados no vestuário marcante, com cores suaves e adereços chamativos. E no uso de primeiro e primeiríssimo planos, assim como das combinações de cena, para reforçar esses dados positivos apresentados.

Epaminondas, no polo oposto, representa o autoritarismo na relação rude e irônica que mantém com os demais moradores da vila, na ferrenha oposição à chegada da escola e da professora, na atitude machista com a mulher e os filhos. Também nesse viés, está o personagem Zelão, capataz do coronel, que, de início, aparece como um personagem subserviente e ingênuo, que vai obedecer ao patrão, e executar qualquer ordem para sabotar a escola. Ainda na primeira semana, contudo,

Zelão muda essa posição diante do encantamento despertado pelo contato com a professora, e passa a enfrentar o coronel. Os valores dos personagens são reforçados pelo figurino militar do coronel, que acentua a ideia de comando, e pela indumentária de *cowboy* do capataz, que reflete o caráter de maldade. Além disso, os dois personagens possuem cabelos exagerados, fazem trejeitos faciais e gestuais, e são acompanhados por uma trilha sonora que os associa à aparente ideia de medo. Os dois também são mostrados em primeiro e primeiríssimo plano, para marcar o mesmo efeito de sentido que personificam na trama. As cenas em que o coronel aparece traduzem a mesma força autoritária, irônica e assustadora que ele representa; as cenas do Zelão reforçam o ambiente hostil e empoeirado de faroeste, com o jeito lento e cadenciado de caminhar, o detalhamento de acessórios do vestuário, os movimentos de mãos preparadas para acionar as armas.

Por mais trabalhados que sejam, os personagens não passam de estereótipos, ou seja, resultam de uma generalização que é feita a partir dos grupos sociais: a professora, o coronel, o machão, o jovem rebelde, a criança esperta.

No que se refere ao dispositivo discursivo de espacialização, a trama foi rodada na cidade cenográfica e ganhou cenas gerais feitas a partir de maquete, e outras filmadas no estúdio de animação.

A vila de Santa Fé foi o espaço artesanal, construído para a trama, que mostrou, em especial, a fachada da escola, a entrada da sala de aula, os caminhos por onde passam os moradores. As cenas gerais foram representadas em desenhos, em giz pastel e/ou por maquetes, especialmente construídas para a produção. No entendimento do supervisor de efeitos visuais, Rafael Ambrósio,

a equipe precisou passar por um processo de desprendimento para entrar no projeto porque, normalmente, na teledramaturgia, buscamos o efeito mais próximo de realidade. Quanto menos o espectador perceber a interferência da computação gráfica, melhor. (CARVALHO, 2014, p. 43).

Diferentemente de outras telenovelas, *Meu pedacinho de chão* valorizou o critério artístico, e busca representar, com pinceladas e cores, uma fuga de realidade.

O estúdio de animação, comandado pelo departamento de computação gráfica da emissora, foi responsável pela modelagem e representação do galo Bené, pelas inserções gráficas misturadas às cenas da trama, e pelos efeitos especiais, entremeados, que asseguraram um diálogo bastante produtivo entre a construção artesanal e o avanço tecnológico.

Em relação ao dispositivo discursivo de temporalização, a trama de *Meu pedacinho de chão* caracteriza-se, assim como os contos maravilhosos, pela atemporalidade. Predomina o presente, em sequência linear, e inexistem demarcações cronológicas, embora seja feita, na primeira semana, referência a um suposto período de primavera. A linearidade da narrativa é enriquecida pela combinação de cenas que imprimem aceleração ou lentidão às ações dos personagens.

No que se refere à tonalização, *Meu pedacinho de chão* prioriza uma combinação tonal entre o rude e o delicado, o exagerado e o moderado, a verdade e a fantasia, que caracterizam a trama que se desenrola na vila de Santa Fé. O que predomina é a ludicidade e a dimensão artística, que cria um universo de brinquedo, saído da imaginação de uma criança.

Também o galo Bené é responsável pelo reforço do tom, ele aparece algumas vezes como a voz que avalia a conduta dos personagens. De acordo com o diretor Luiz Fernando Carvalho, o galo foi criado em homenagem ao autor Benedito Ruy Barbosa, em razão do roteiro sempre vir acompanhado de indicações a cada cena, de certo modo, apontando reações possíveis aos personagens (CARVALHO, 2014).

6.4.2.2 *Semana de 30 de junho a 5 de julho de 2014 (segunda-feira a sábado)*

a) Resumo

A segunda semana caracteriza-se pelo bom relacionamento entre pai e filho: Ferdinando desiste de concorrer à prefeitura de Antas e, por sua sugestão, o pai, Epaminondas, entra na disputa pelo cargo. A história passa a mostrar os acontecimentos relacionados à candidatura do coronel e as estratégias de campanha para conquistar a confiança da população.

Em plena campanha política, o coronel aproveita todos os momentos para discursar e mostrar sua suposta preocupação com os problemas do povo, como é o caso do discurso que faz para os empregados de sua propriedade, com promessas para melhorar a vila se for eleito. A esposa Catarina acredita que ele está fazendo tudo para ganhar votos. Giácomo e Pedro Falcão também desconfiam da mudança repentina do coronel.

Um acontecimento marcante durante o período é a tragédia com Alfredo, pai de Tuim, que morre por não resistir à picada de uma cobra. Diante da perda de seu funcionário, o coronel Epaminondas acaba emprestando um caminhão para levar os todos os amigos do falecido ao enterro. Além disso, resolve comparecer e prestar apoio à família enlutada. Os atos de solidariedade do coronel acabam gerando desconfianças.

Ressalta-se, também, o encontro entre Juliana e Zelão. O capataz conta que passou por uma mudança em sua vida, e que isso ocorreu em consequência dos sentimentos despertados por Juliana. No momento seguinte, os dois acabam se beijando.

Outro ponto em destaque acontece em relação à personagem Gina, que não consegue entender seus próprios sentimentos. Em parte, isso é causado pela negligência dos pais, que nunca conversaram com ela a respeito de sua sexualidade.

Ainda nessa semana, o senhor Giácomo aparece, em vários momentos, discutindo com os frequentadores do bar os acontecimentos da vila, desde a morte do Alfredo até quando Juliana e Zelão aparecem juntos. A venda do personagem é ponto de encontro na vila: é lá que as crianças passam para pedir balas; é o lugar onde os moradores vão comentar as artimanhas do coronel; também é o caminho para se chegar ao posto de saúde, à casa de Pedro Falcão e à escola.

Desse modo, a segunda semana em análise trata da candidatura do coronel e sua mudança de comportamento; da morte de Alfredo e a dor da família pela perda; do amor revelado por Zelão e dos encontros com Juliana; da ingenuidade de Gina frente às situações amorosas; e das conversas de Giácomo com os moradores da vila.

b) Apropriação discursiva: nível do conteúdo

Temas e figuras: a segunda semana em análise tem como temas principais: (1) o jogo político para persuadir o povo; (2) a tragédia da morte e o sofrimento desencadeado; (3) a transformação através do amor, (4) a ignorância, a falta de conhecimento sobre a vida; (5) a gradativa conscientização de todos. Toda a semana trata de valores como confiança vs. desconfiança; esperança vs. desesperança; conhecimento vs. desconhecimento.

A representação dos temas é assim figurativizada: (1) a candidatura do coronel Epaminondas à prefeitura de Antas, e de suas estratégias de campanha para conquistar votos; (2) a morte trágica de Alfredo, que traz dor à família e provoca desconfianças em relação ao suposto apoio do coronel; (3) a transformação de Zelão, a revelação do amor por Juliana, e o romance que surge entre os dois; (4) a ingenuidade de Gina, o seu desconhecimento em relação aos próprios sentimentos; (5) as informações que Giácomo se preocupa em transmitir a todos sobre os acontecimentos da vila.

Ator: além dos personagens da primeira semana apresentam-se outros que, pela sua atuação, se destacam no período em análise: Catarina, Tuim, Pedro Falcão, Gina e Giácomo (Figura 37).

Figura 37 – Personagens mais atuantes na segunda semana



Fonte: Globoplay (18 dez. 2017).

A madame Catarina é a representação da maternidade, dos instintos e da submissa como esposa, embora seja capaz de defender sua filha e o enteado contra o autoritarismo do pai. Ela também traduz sensualidade e exuberância. Suas emoções são manifestadas de forma exagerada e, em grande parte das situações, demonstra surpresa quando arregala os olhos e movimenta as mãos com tiques nervosos, sempre empunhadas para cima (Figura 38).

Figura 38 – Gestos habituais de Catarina



Fonte: Globoplay (18 dez. 2017).

O menino Tuim é a representação da criança, da fragilidade infantil diante dos infortúnios da vida, como é o caso da morte do pai. Abalado e sem esperanças, o menino recebe apoio de Serelepe e Pituca.

Pedro Falcão é a representação do pai de família, amoroso e trabalhador, que age com simplicidade e a bondade. E isso se mostra através de suas ações para o desenvolvimento da vila, com a doação de terras para a construção da igreja, da venda, do posto de saúde e da escola. O modo como o personagem fala, caminha, sua postura curvada, demonstra a rusticidade de um homem que aparentemente não tem muito estudo, e até uma certa timidez. No período analisado, mostra-se preocupado com a filha Gina, e com o coronel, diante da possível vitória nas urnas.

Gina é a representação do descontrole de comportamento e da ingenuidade. Ela é conhecida na vila como mulher-macho, devido a seus modos masculinizados e por saber atirar melhor que os homens. E isso se manifesta através do trabalho com o pai na roça, na valentia ao querer proteger a família e amigos, e na falta de conhecimento sobre seus próprios sentimentos. Em cenas analisadas no período, a amiga Juliana compartilha vivências e conversa com ela sobre feminilidade e relacionamentos (Figura 39).

Figura 39 – Conversas de Juliana e Gina



Fonte: Globoplay (18 dez. 2017).

Giácomo é a representação do personagem que leva-e-traz informações, além de não perder a preocupação comercial de seu negócio. Por conta disso, acaba trazendo humor à trama, manifestando forte sotaque italiano, expressões faciais exageradas e modo de andar bastante caricato, com passos muito curtos. Nesse

período, também tem demonstrado preocupação com possível eleição de Epaminondas (Figura 40).

Figura 40 – Comentários de Giácomo com habitantes da vila



Fonte: Globoplay (18 dez. 2017).

Mesmo que o capataz Zelão já tenha sido apresentado na primeira semana, cabe ressaltar aqui a transformação com ele ocorrida. Depois de conhecer a professora Juliana, ele sofre uma transformação radical: de homem bruto e analfabeto, que segue os desmandos do coronel, passa a ser gentil, aprende a ler e adquire coragem para agir de acordo com o que é certo.

Ao lado dos personagens descritos, o coronel Epaminondas tem uma atuação forte nessa semana, pois, em face da eleição para a prefeitura de Antas, muda suas atitudes em relação aos empregados e habitantes da vila. Temido por todos, ele tenta passar a imagem oposta, de homem compreensivo e preocupado.

Espaço: além da residência do coronel, já descrita anteriormente, os espaços que mais aparecem são: a casa de Pedro Falcão, com os ambientes internos; a venda do senhor Giácomo, fachada e interior; e uma parte da propriedade do coronel, onde estão situadas as moradias dos empregados, incluindo a casa de Tuim, com fachada e espaços internos.

Ao contrário da casa do coronel, a de Pedro Falcão é bem mais simples. Os espaços mais explorados pelos personagens são: a sala de jantar e a cozinha, onde todos se reúnem, e o quarto de Gina, onde ela e Juliana trocam confidências. A estrutura da casa, montada em estúdio, é mostrada por inteiro, semelhante ao que já tinha sido feito com a casa do coronel (Figura 41).

Figura 41 – Vista da casa de Pedro Falcão



Fonte: Globoplay (18 dez. 2017).

As ruelas da vila são espaços de trânsito onde se dão algumas ações e diálogos dos personagens. Grande parte dos caminhos são entrecortados pelos trilhos do trem. Na propriedade do coronel Epaminondas, situam-se as casas dos empregados, entre as quais aparece em detalhes a de Tuim, por conta da tragédia familiar. A venda do senhor Giácomo também é destaque, o estabelecimento está situado no centro da vila, por onde passam e param boa parte dos personagens da história (Figura 42).

Figura 42 – Ruelas da vila (1 e 2), casa de Tuim (3) e venda do Giácomo (4)



Fonte: Globoplay (18 dez. 2017).

Tempo: em relação à temporalização, a duração das ações ocorre linearmente na sequência dos dias e noites. Assim como o outro período analisado, o tempo de marcação da fala é o presente, e o do acontecimento é percebido como algumas semanas da estação do outono, sem marcações cronológicas específicas (Figura 43).

Figura 43 – Outono na vila de Santa Fé



Fonte: Globoplay (18 dez. 2017).

A semana em análise apresenta uma sequência linear das ações, mostrando poucas interferências nessa ordenação.

Tom: a tonalização, na perspectiva dos personagens apresentados, gira em torno de valores como verdade vs. mentira, esperança vs. desesperança, conhecimento vs. desconhecimento, ingenuidade vs. experiência.

O tom de verdade vs. mentira está presente em cenas de Catarina com o marido. A personagem desconfia que o marido não está sendo sincero, na relação com a população, pois acredita que o único objetivo dele é conquistar votos.

Nas cenas após a morte de seu pai, Tuim revela um sentimento de desesperança. Apesar de estar muito triste, o consolo dos amigos traz um pouco de esperança ao menino.

O tom de ingenuidade é presente nas cenas com Gina. Com a amizade e experiência de Juliana, começa a perceber melhor seus sentimentos. Dessa forma, há uma combinação tonal de ingenuidade vs. experiência.

Os tons de conhecimento vs. desconhecimento estão presentes nas cenas de Giácomo e Pedro Falcão, que conversam sobre a mudança de comportamento de Epaminondas. Eles trocam informações e estabelecem uma combinação tonal de conhecimento vs. desconhecimento.

Apesar de não se destacarem como atores do período, os tons nas cenas do coronel Epaminondas e de Zelão são presentes na trama e merecem ser descritos. O tom de honestidade vs. desonestidade está presente em Epaminondas, pela desconfiança dos habitantes da vila. O tom de suspense vs. revelação está presente

em Zelão, durante o período em análise, ele ronda diversas vezes a escola e demora para se declarar à Juliana.

c) Apropriação discursiva: nível da expressão

Construção cenográfica: em relação à cenografia, o projeto continua utilizando as edificações concebidas artesanalmente para a vila de Santa Fé. O destaque fica por conta do projeto paisagístico, com folhagens e árvores cenográficas aparentemente secas, caracterizando o período outonal. Duas cenas reforçam: a da interrupção do caminho e retirada das vacas (representadas em fibra de vidro), com as cores outonais ao fundo; o discurso de Epaminondas aos empregados, também mostrando a representação outonal ao fundo (Figura 44).

Figura 44 – Presença de animais de fibra de vidro e representação do outono



Fonte: Globoplay (18 dez. 2017).

De modo geral, a semana mostra o caráter artesanal da cenografia, planejada para que os personagens interajam também com os espaços e os objetos presentes.

Composição de figurino e maquiagem: as composições de figurino e maquiagem, da segunda semana em análise, seguem com o mesmo cuidado empregado no início.

O figurino da madame Catarina é composto por vestidos que remetem ao século XVIII, com grandes armações nas saias e corpetes muito justos, em estilo vitoriano. Nos vestidos, em tecidos nobres, há sempre muitas rendas, laços de fita e flores. Usa como acessórios luvas, leques, colares, brincos e anéis. A maquiagem de Catarina é pesada, com boca e olhos bem pintados. Os penteados das várias perucas

também remetem ao período vitoriano, acrescidos de cores como branco, laranja, rosa e azul (Figura 45).

Figura 45 – Figurino e maquiagem de Catarina



Fonte: montagem elaborada pela autora (2017).

O menino Tuim aparece com trajes simples. No contexto da tragédia e enterro do pai, ele veste camisa azul, calça lilás, gravata borboleta verde (Figura 46), além de colete laranja e chapéu verde.

Figura 46 – Figurino e maquiagem de Tuim

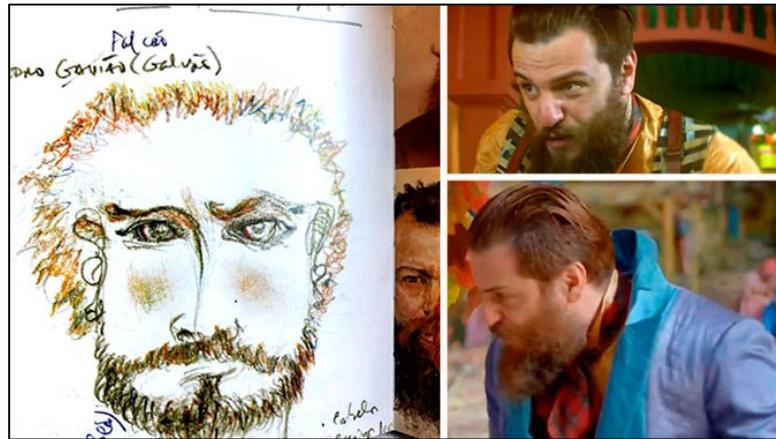


Fonte: Globoplay (18 dez. 2017).

Pedro Falcão possui um figurino composto por ternos com modelagem antiga, em tons de azul e verde. Costuma usar coletes estampados e camisas em cores laranja e azul anil. Os acessórios são chapéus, gravatas xadrez, suspensórios e um

cachimbo. A maquiagem do personagem é composta por uma farta barba e cabelos em tonalidade avermelhada, modelados com gel (Figura 47).

Figura 47 – Figurino e maquiagem de Pedro Falcão



Fonte: montagem elaborada pela autora (2017).

O figurino de Gina é bastante peculiar, ela é a única mulher da vila que usa calças. Seu figurino é composto por camisas com ombreiras exageradas, calças *bloomer* (peça revolucionária no guarda-roupa feminino, criada em 1850, por Amelia Bloomer), coletes, cintos, botas longas e chapéu. Os tecidos são variados, o que inclui cetim, plástico, borracha. A maquiagem de Gina foi detalhadamente elaborada para lembrar a princesa do filme *Valente*, com cabelos ruivos e cacheados, com muito volume, e quase nenhuma maquiagem, o que a caracteriza como uma mulher destemida (Figura 48).

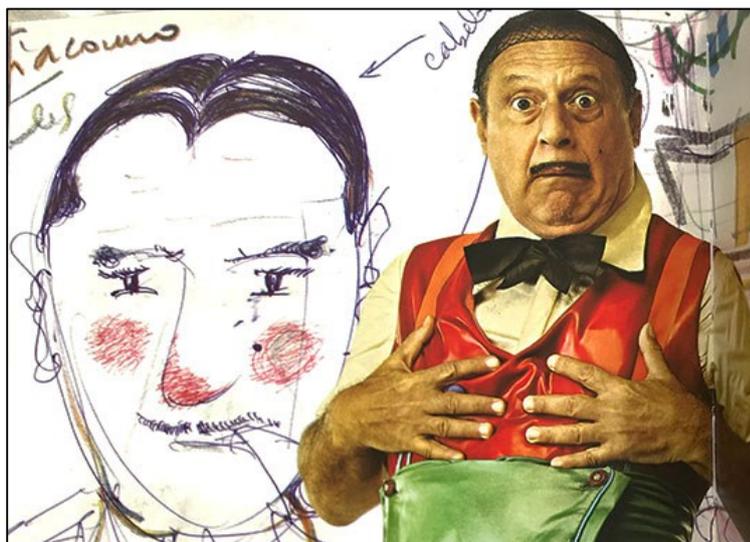
Figura 48 – Figurino e maquiagem de Gina



Fonte: Carvalho (2014).

O figurino de Giácomo é composto por calças de cintura alta, com suspensórios, coletes coloridos, com grandes botões, camisas e gravatas borboleta. A maquiagem é definida pelos cabelos curtos, separados ao meio, e eventualmente uma rede para segurá-los. Também usa bigode fino e pinta na bochecha (Figura 49).

Figura 49 – Figurino e maquiagem de Giácomo



Fonte: Carvalho (2014).

O figurino de Zelão apresenta uma grande mudança para acompanhar a transformação do personagem. A vestimenta que remetia às roupas de *cowboy* é trocada por uma modelagem que lembra os trajes de toureiros, fabricada com tecidos sofisticados, em composição monocromática, em tons de vermelho. A maquiagem do personagem também apresenta mudança significativa, com os cabelos penteados para trás, deixando o rosto à mostra (Figura 50).

Figura 50 – Mudança de figurino e maquiagem de Zelão



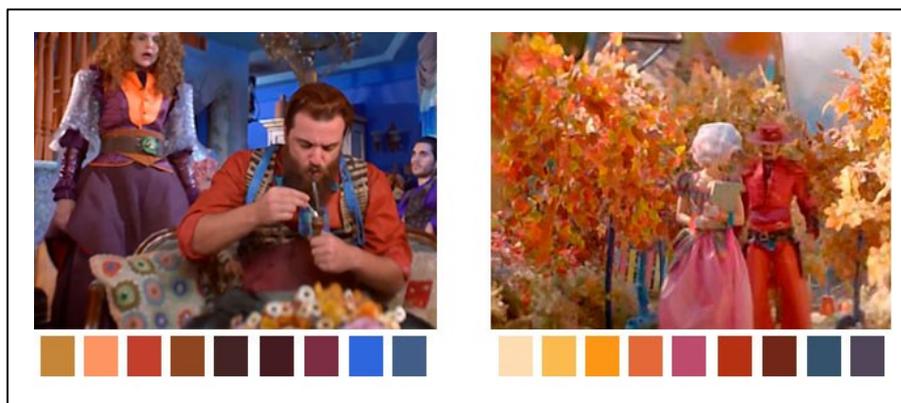
Fonte: montagem elaborada pela autora (2017).

Os figurinos e maquiagens seguem cuidadosamente elaborados e servem para fortalecer os traços de cada personagem.

Uso de cor e luz: as cores exploradas na paisagem de Santa Fé correspondem a tons que vão do amarelo ao marrom, passando pelo laranja e o vermelho, como é o caso dos caminhos por onde passam os personagens e alguns veículos. Na maior parte dos cenários, as cores quentes das folhagens secas são dominantes, ainda que em alguns momentos, apareçam flores do campo em rosa, roxo, azul. As cores são responsáveis por apresentar a estação do outono, vivida pelos personagens.

Embora haja o predomínio das cores quentes, os figurinos dos personagens e a casa de Pedro Falcão trazem cores mais contrastantes. A sala de jantar e a sala anexa apresentam paredes em azul e escada em tom de laranja, o que representa um contraste maior por conta das cores complementares empregadas (Figura 51).

Figura 51 – Cores da casa de Pedro Falcão e da paisagem da vila



Fonte: produzido pela autora (2017).

Algumas cenas merecem destaque pela iluminação noturna, à base de luz de vela. A primeira cena acontece no bar, onde conversam Coronel Epa, Doutor Renato, Giácomo e Milita, sobre a morte de Alfredo. A utilização de luz de velas, nesse ambiente, revela um clima intimista à narrativa, que parece aproximar o telespectador da conversa. A segunda cena mostra a mulher de Alfredo sendo consolada pela amiga. A iluminação à luz de vela, nesse caso, denota a condição social humilde da família, que não possui energia elétrica em casa (Figura 52).

Figura 52 – Iluminação à luz de velas



Fonte: Globoplay (18 dez. 2017).

Uma das cenas que mais chama atenção em relação à cor, é quando Tuim observa o céu cheio de estrelas após a morte do pai. Nas cores do céu noturno, entre as cores frias, a azul é dominante. A iluminação ambiente, planejada para caracterizar a noite, reflete a cor azul, de modo bastante aparente, no rosto e roupas de Tuim (Figura 53).

Figura 53 – Céu de Santa Fé e Tuim



Fonte: Globoplay (18 dez. 2017).

A iluminação e as cores empregadas no segundo período em análise auxiliam a demonstrar os diferentes momentos retratados na trama.

Incorporação da trilha sonora: quanto à trilha sonora, a semana exibe efeitos que traduzem a categoria realista, que diz respeito aos sons esperados pela narrativa, como é o caso em que Gina põe um disco na vitrola, e o som é desfrutado pela personagem. Outras cenas, na categoria externa, compõem-se de efeitos adicionados na edição, como mostra o momento em que o coronel informa a morte de Alfredo: quando chega à casa da família do morto, o arranjo musical adicionado reforça o clima tenso da situação dramática.

Em outras cenas, solicitam-se temas musicais, que, geralmente, acompanham os casais, como é o caso da música instrumental de Juliana e Zelão (Figura 54).

Figura 54 – Efeitos sonoros e tema musical



Fonte: Globoplay (18 dez. 2017).

Apelo a efeitos especiais: na segunda semana em análise, um dos efeitos especiais é o galo Bené, na animação em que ele demonstra indignação, dessa vez ao insistir para o sol nascer. Essa animação (em *stop motion*) é possível através da estrutura articulada do galo, que possibilita uma série de posições, enquanto ele é fotografado e posteriormente animado através do computador (Figura 55).

Figura 55 – Animação do galo Bené



Fonte: Globoplay (18 dez. 2017).

Outra animação, simples, mas importante para o contexto da cena, é quando, após a morte do pai, sem esperanças, Tuim observa o céu, e de repente enxerga uma estrela cadente. Fica evidente, naquele momento, que a estrela é um sinal de esperança ao menino que deve levar a vida adiante (Figura 56).

Figura 56 – Animação da estrela cadente



Fonte: Globoplay (18 dez. 2017).

No caso dos efeitos apontados, eles parecem emprestar ainda mais ludicidade às cenas.

Ênfase aos enquadramentos e movimentos de câmera: *Meu pedacinho de chão* explora preferentemente o médio, o primeiro e primeiríssimo plano em suas cenas. Existe, na segunda semana, uma utilização de grande plano geral, quando Zelão e Juliana atravessam uma espécie de praça, no meio da vila (Figura 57).

Figura 57 – Grande plano geral



Fonte: Globoplay (18 dez. 2017).

Também no que se refere a enquadramento, a narrativa alterna o foco do primeiro para o segundo plano, na cena que tem a presença de Zelão e Juliana, sem mudar os personagens de posição. E esse recurso da lente é bastante utilizado nas cenas que ambos protagonizam (Figura 58).

Figura 58 – Mudança de foco de primeiro para segundo plano



Fonte: Globoplay (18 dez. 2017).

As cenas dos personagens infantis, em sua maior parte, são espaços que combinam diferentes enquadramentos, como é o caso da cena de Serelepe, Pituquinha e Tuim em cima do trem, parado na estação. Os planos combinados são: o contraplongê, com a câmera filmando de baixo para cima; o plongê, com a câmera colocada acima dos personagens, com as lentes apontadas para eles; o plano geral, em que a cena é filmada com os personagens por inteiro, mostrando o ambiente; e o primeiro plano, que mostra apenas parte das pernas dos personagens (Figura 59).

Figura 59 – Enquadramentos diversos



Fonte: Globoplay (18 dez. 2017).

Nas cenas dentro das casas ou nas fachadas, há uma certa preferência por enquadrar o personagem no centro de uma porta, espelho ou janela. Em vários momentos, na casa do coronel Epaminondas, nas fachadas da vila e na escola, pode-

se ver o posicionamento dos personagens que aparecem complementados por uma moldura, naquilo que se denomina superenquadramento (Figura 60).

Figura 60 – Superenquadramento



Fonte: Globoplay (18 dez. 2017).

Em termos de movimentos de câmera, *Meu pedacinho de chão* utiliza, com frequência, o *tilt-up*, movimento de câmera para cima, em eixo vertical, com o objetivo de revelar detalhes dos figurinos dos personagens.

Um destaque em termos de movimento de câmera é o denominado galeria, compreendido pela técnica de *travelling* lateral. O movimento é utilizado na filmagem em que Pedro Falcão passa de um ambiente a outro, dentro de um bar. A câmera o acompanha e, por um instante, a imagem do personagem é obstruída pela parede que separa um espaço do outro (Figura 61).

Figura 61 – Movimento galeria



Fonte: Globoplay (18 dez. 2017).

Combinação de cenas e planos: em alguns momentos, percebe-se a celeridade nas cenas, especialmente as que trazem os personagens infantis ou aquelas em que aparecem personagens cômicos. Um exemplo é a cena em que Tuim, Serelepe e Pituquinha estão em cima do trem, na estação. Quando o maquinista percebe a pirraça, eles saem correndo, e nesse momento, a cena avança acelerada (Figura 62).

Figura 62 – Cena de aceleração da imagem



Fonte: Globoplay (19 dez. 2017).

Em outras situações, as cenas parecem arrastadas, é o caso dos encontros entre Zelão e Juliana, em que os movimentos parecem coreografados. O recurso utilizado é a dilatação por meio de ritmo. Os dois andam lentamente e repetem movimentos que acontecem em cenas de tourada (Figura 63).

Figura 63 – Dilatação por meio do ritmo



Fonte: Globoplay (19 dez. 2017).

Em *Meu pedacinho de chão*, algumas cenas requerem uma laboriosa montagem, como é o caso em que várias imagens, análogas, se sucedem em ritmo intenso, após Juliana tocar o peito de Zelão. Esse recurso de montagem é chamado de simbolismo, e parece mostrar os sentimentos de Zelão, como se o telespectador pudesse ver o que se passa na alma do personagem (Figura 64).

Figura 64 – Simbolismo



Fonte: Globoplay (19 dez. 2017).

d) Inter-relação dos níveis

Meu pedacinho de chão mostra uma intensa articulação dos dispositivos do nível do conteúdo com os do nível da expressão. Desse modo, a partir do tema, figura, ator, espaço, tempo e tom, tem-se como objetivo reconhecer algumas estratégias aplicadas no período em análise.

O segundo período possui como temas principais o jogo político, a tragédia da morte, a transformação através do amor, a ignorância sobre a vida, a gradativa conscientização das pessoas. Alguns dos temas são desdobramentos dos tratados na primeira semana: a morte de Alfredo é uma consequência da inexistência de soro antiofídico no posto de saúde, o que representa a falta de atenção à saúde na vila; a ignorância e o desconhecimento figurativizados por Gina relacionam-se ao pouco estudo, remetendo ao tema educação e à falta de diálogo com os pais, ao conflito familiar, ambos já abordados na primeira semana. Nesse sentido, a semana analisada concentra-se em assuntos que, em sua maioria, direcionam para os mesmos temas, figurativizados de maneira diferente.

Em termos de actorialização, os personagens mais atuantes na semana revelam características bastante peculiares. A madame Catarina destaca-se pelo exagero, passa do choro ao riso em segundos, está sempre arregalando os olhos e empunhando as mãos. Representa através da opulência de seus trajes a posição social de esposa de coronel: são vestidos com tecidos nobres e muitas rendas, acompanhados de acessórios como brincos e anéis. Suas várias perucas foram inspiradas no filme *Maria Antonieta*, de Sofia Coppola. A maquiagem bastante pesada revela uma preocupação exacerbada com sua imagem, apesar de ser uma mulher jovem: a segunda esposa do coronel. Para retratar os gestos e expressões faciais de Catarina, os planos mais utilizados foram o médio, o primeiro e o primeiríssimo plano.

Gina é o oposto, chamada de mulher-macho, a personagem aparenta não se importar com sua imagem, tanto que é a única mulher a usar calças na vila. Também a maquiagem parece inexistente, com cabeleira ruiva, cacheada e hipervolumosa, o que a faz parecer despreocupada com a beleza. A personagem teve como referência a princesa do filme *Valente*. As cenas em que aparece combina planos médios em sua maior parte, o que reforça a postura sempre altiva e o figurino que a aproxima do universo masculino, com calças *bloomer* e colete e ombreiras que lembram uma armadura.

Pedro Falcão é um pai de família, que possui extremo cuidado com a filha Gina, a quem ele criou como menino, cuidando da roça e sabendo atirar. Sua aparência e sotaque forte o caracterizam como um caipira, de pouco estudo, mas com boas intenções, tanto que doou terras para o desenvolvimento da vila. O figurino do personagem e a maquiagem denotam um certo cuidado pessoal, por trajes completos quando sai de casa, com casaco, camisa, lenço, e os cabelos, por serem modelados com gel, alinhados para trás. Possui postura curvada, acompanhada de olhar enviesado com sobrelanceira cerrada, e andar que parece afundar o chão por onde passa, quando está furioso. O personagem faz oposição a Epaminondas, tanto que no período passa a desconfiar da bondade do coronel com seus empregados.

Tuim faz parte dos personagens infantis e ganha destaque na semana pelo acontecimento da morte de seu pai. O personagem aos poucos, com o apoio dos amigos Pituquinha e Serelepe, consegue seguir adiante. Seus trajes são simples como menino humilde que representa. Em algumas cenas com Tuim, foi utilizada iluminação ambiente para mostrar o céu noturno, que reflete a cor azul no rosto e roupas do menino. Para dar o entendimento de esperança que a cena solicitava,

também foi aplicada a animação de uma estrela cadente. No geral, a iluminação e as cores utilizadas transmitem um clima emocional à cena. Pode-se observar também que a cena traz a metáfora da estrela cadente, como se fosse um sinal para que houvesse esperança de que tudo deve passar.

Giácomo é um imigrante italiano, e aparece como um grande disseminador dos acontecimentos da vila. Ele possui contato tanto com o núcleo de Pedro Falcão como o núcleo do Coronel Epa. Sua venda é ponto de encontro dos personagens, e é mostrada sob diferentes planos e movimentos de câmera. A aparência de Giácomo revela o estereótipo do palhaço, acompanhado muitas das vezes de trilha que reforça o modo de andar caricato, com passos curtos. Suas expressões faciais exageradas são capturadas pela câmera em enquadramentos de primeiro e primeiríssimos planos.

Cabe ressaltar a aparente mudança do coronel Epaminondas, e a transformação, de fato, do personagem Zelão. O capataz aparece como um novo homem, que aprendeu a ler, e que mudou pelo encantamento de Juliana. Essa mudança é reforçada pelo figurino, que passa a ser um traje elegante, lembrando a roupa de apresentação dos toureiros, em tons de vermelho. Também a maquiagem apresenta uma nova configuração, com uma marcação mais funda dos olhos e com os cabelos penteados para trás, presos pelo chapéu, deixando o rosto mais visível.

A espacialização, reforçada pelo toque artesanal, traz uma mudança tanto de lugares, pelos movimentos dos personagens, quanto da aparência das paisagens, como resultado do outono. A cenografia utiliza os mesmos ambientes da primeira semana, dando um reforço especial ao período outonal, com folhagens em tons quentes, com predomínio da cor laranja e do vermelho. Algumas das cenas possuem uma complexa composição entre paisagem, figurino e objetos, como foi o caso da cena do discurso do Coronel Epa, filmada em plano geral, para mostrar com mais intensidade os efeitos de fantasia. Cabe ressaltar a estrutura e cenografia empregadas na casa da família de Pedro Falcão. Também montada em estúdio, possui dois andares e pode ser filmada lembrando uma casa de bonecas, com todos os ambientes sendo mostrados ao mesmo tempo, como uma cenografia de teatro. Os cenários da telenovela em análise parecem explicitar um traço artificial/infantil da narrativa, que deixa clara a intenção de conduzir o telespectador à ludicidade nas cenas.

Os cenários explorados reforçam mais uma vez o universo dos personagens. A casa de Pedro Falcão, como um espaço na narrativa que traduz a simplicidade da

família, mostra certa pureza através das cores alegres e dos objetos, o que difere muito do cenário austero da casa de Epaminondas, tanto pelas cores, mais escuras, quanto pelos objetos, mais nobres. Esses aspectos cenográficos colaboram para reforçar ainda mais as oposições entre os dois personagens, inclusive a casa de Pedro Falcão é mais iluminada que a de Epaminondas.

O tempo na narrativa é mostrado como na semana anterior, a não ser pelo período cronológico que faz referência ao outono. Contudo utiliza recursos para avançar a narrativa, a câmera rápida, o que confere o caráter de diversão às cenas das crianças. No que se refere à sequência linear da narrativa, a iluminação colabora para mostrar a sequência natural do dia e da noite, através de diferentes tipos de iluminação, como a luz ambiente para mostrar o dia, a luz de vela para mostra a noite e ainda emprestar um aparente efeito dramático à cena. Merece destaque o efeito de temporalidade relacionado a Zelão, quando expressa seus sentimentos. As imagens aparecem na tela como se fossem o fluxo de consciência do personagem, ou seja, elas se sobrepõem rapidamente refletindo pensamentos que ele não pode controlar. Há uma combinação de vários planos análogos, revelando uma metáfora audiovisual do amor (simbolismo). Um efeito similar ocorre nas cenas em que Zelão e Juliana caminham juntos, e esses movimentos são executados de forma lenta, como passos ensaiados de uma dança.

A tonalização, na perspectiva dos personagens apresentados, gira em torno de valores como verdade vs. mentira, esperança vs. desesperança, conhecimento vs. desconhecimento, ingenuidade vs. experiência. Todos esses tons são bastante aparentes nas cenas. A combinação tonal de verdade vs. mentira, presente nas cenas de Catarina com o marido, é acompanhada por arranjos musicais e recursos da câmera, como o *zoom in*, que aproxima o rosto e mostra a expressão dissimulada de Epaminondas. Também na cena do bar, representada nas cores escuras da luz e no amarelo das velas mostram, com a aproximação da câmera a falsa intenção do personagem.

A combinação tonal de esperança vs. desesperança aparece nas cenas de Tuim, posteriores à morte do pai, e são reforçadas no olhar choroso do menino e nos arranjos musicais que reforçam essa dor.

A combinação tonal de ingenuidade vs. experiência está presente sobretudo nas cenas em que Gina conversa com a professora, ouve os comentários e expressa seu desconhecimento em relação ao universo feminino. Essas cenas, tanto no jardim

externo da casa quanto no quarto de Gina, são complementadas pela utilização de diferentes planos, que mostram detalhes dos personagens, pelo colorido intenso de suas vestimentas e pelos efeitos sonoros realistas, registrados dentro da cena.

6.4.2.3 *Semana de 28 de julho a 1º de agosto de 2014 (segunda-feira a sexta-feira)*

a) Resumo

A terceira semana em análise revela a aproximação entre Giácomo e Rosinha. Ele ficou desamparado na venda, depois que a filha casou e foi viajar com o marido. Por esse motivo, Rosinha ofereceu sua ajuda nos serviços domésticos, o que ela não imaginava é que sua patroa, Catarina, pudesse demiti-la.

Rodapé e Isidoro são dois personagens que aparecem mais nesse período. Os colegas de trabalho também são amigos. Rodapé dá apoio a Isidoro, noivo de Rosinha, nas várias tentativas para levá-la de volta à fazenda, porque está desconfiado que existe algo entre ela e Giácomo.

O coronel Epaminondas segue em campanha política para a prefeitura de Antas, produz panfletos e realiza discurso em sua residência. Entretanto, um acontecimento marcante está por vir: a mudança de Serelepe para a sua casa. A partir disso, conflitos surgem, pois o coronel recusa-se a dar seu sobrenome ao menino, para não dividir a herança.

Em relação aos romances da trama, há alguns contratempos no relacionamento de Gina e Ferdinando, devido à implicância da mãe dela, e de Zelão e Juliana, que estão separados, por desentendimento com a mãe dele.

Os desenlaces da narrativa acontecem no período analisado. Assim, os momentos anteriores aos casamentos são mostrados em detalhes.

A terceira semana tem como principais acontecimentos: a aproximação entre Giácomo e Rosinha; a campanha política de Epaminondas; a mudança de Serelepe para a casa do coronel, sua fuga; e os encontros e desencontros dos jovens casais da trama.

A terceira semana em análise revela a aproximação entre Giácomo e Rosinha. Ele ficou desamparado na venda, depois que a filha casou e foi viajar com o marido. Por esse motivo, Rosinha ofereceu sua ajuda nos serviços domésticos, o que ela não imaginava é que sua patroa, Catarina, pudesse demiti-la.

Rodapé e Isidoro são dois personagens que aparecem mais nesse período. Os colegas de trabalho também são amigos. Rodapé dá apoio a Isidoro, noivo de Rosinha, nas várias tentativas para levá-la de volta à fazenda, porque está desconfiado que existe algo entre ela e Giácomo.

O coronel Epaminondas segue em campanha política para a prefeitura de Antas, produz panfletos e realiza discurso em sua residência. Entretanto, um acontecimento marcante está por vir: a mudança de Serelepe para a sua casa. A partir disso, conflitos surgem, pois o coronel recusa-se a dar seu sobrenome ao menino, para não dividir a herança.

Em relação aos romances da trama, há alguns contratempos no relacionamento de Gina e Ferdinando, devido à implicância da mãe dela, e de Zelão e Juliana, que estão separados, por desentendimento com a mãe dele.

Os desenlaces da narrativa acontecem no período analisado. Assim, os momentos anteriores aos casamentos são mostrados em detalhes.

A terceira semana tem como principais acontecimentos: a aproximação entre Giácomo e Rosinha; a campanha política de Epaminondas; a mudança de Serelepe para a casa do coronel, sua fuga; e os encontros e desencontros dos jovens casais da trama.

b) Apropriação discursiva: nível do conteúdo

Temas e figuras: os temas abordados na terceira semana são: (1) a relação afetiva entre empregada e patrão; (2) os desdobramentos da candidatura política; (3) os conflitos relacionados ao reconhecimento de paternidade; (4) as divergências presentes no núcleo familiar; (5) os encontros e desencontros entre casais. A semana trata de valores, como vencer vs. perder; reconhecimento vs. não reconhecimento; união vs. separação.

Os temas são figurativizados por meio: (1) da aproximação afetiva entre a empregada Rosinha e o dono da venda Giácomo, e também das tentativas do noivo Isidoro para separá-los; (2) da continuidade da campanha política do coronel, o discurso político proferido, e a opção final de desistência; (3) do processo de reconhecimento de identidade feito por Serelepe, o que envolve ainda a ida para a casa da família do coronel, da não aceitação de Serelepe como filho e da fuga do

menino; (4) dos desentendimentos de Gina com os pais a partir do relacionamento com Ferdinando; (5) dos casamentos de Gina e Ferdinando, Juliana e Zelão.

Ator: Os personagens, no período em análise, estão no centro dos desenlaces, ou seja, cumprem as ações finais para realizar seus objetivos, sejam eles protagonistas ou apenas participantes relacionados nessas situações encenadas. Desse modo, além dos personagens da primeira e segunda semana, os mais atuantes são: Serelepe, Isidoro, Rosinha e Rodapé (Figura 65).

Figura 65 – Personagens em destaque na terceira semana



Fonte: Globoplay (19 dez. 2017).

O menino Serelepe, órfão, é a representação da amizade, da independência, da liberdade, o que se manifesta na disposição para ajudar as pessoas. Mesmo que pouco seja revelado sobre o menino, é ele que vai protagonizar, na terceira semana, boa parte dos episódios. O garoto aparenta não querer saber sua origem, mas no fundo parece sentir falta de uma família. A sua história ninguém conhece ao certo, nem ele mesmo lembra seu nome por inteiro, apenas que o chamavam de Zeca, e que foi maltratado, ainda muito pequeno. Por esse motivo, fugiu para a vila.

Isidoro, empregado do coronel e noivo de Rosinha, é a representação do ciúme e da teimosia. E isso se mostra através da inconformidade, porque a noiva está morando e trabalhando na casa de Giácomo. Desse modo, Isidoro faz várias tentativas para trazê-la de volta, com um jeito exagerado de falar e muitas expressões faciais, o que confere um traço de humor à trama.

A jovem Rosinha é a representação da espontaneidade e da presteza. Depois que Zelão acabou o noivado, ela começou a namorar Isidoro. A moça, ao tentar ajudar Giácomo com as tarefas domésticas, acaba sendo demitida da casa do coronel, por Catarina, pois não tinha o consentimento da patroa para ajudar o comerciante. Com a demissão, ela passa oficialmente a trabalhar na casa de Giácomo, e eles pouco a pouco acabam se interessando um pelo outro.

Rodapé é a representação da esperteza e da amizade. Ele é uma espécie de faz-tudo na fazenda, embora apenas aparente trabalhar. Próximo a Isidoro, está sempre dando conselhos ao amigo, para que não seja magoado por Rosinha. São mostradas algumas cenas em que Rodapé aconselha o amigo, ao Rosinha ter negado o pedido de casamento, e outras, em que quer tirar satisfação com Giácomo, por achar que está cortejando sua noiva.

Espaço: O espaço encenado ainda é a vila de Santa Fé, com destaque na segunda semana para a venda e a casa de Giácomo, mostradas com fachada e interior; casa do Coronel Epa, com destaque ao mezanino e à sala de jantar, palco para o discurso político, e a saleta em que as conversas mais íntimas são realizadas (Figura 66).

Figura 66 – Casa do Giácomo e a de Epaminondas



Fonte: Globoplay (19 dez. 2017).

Outros lugares aparecem especialmente no que se refere ao personagem Serelepe, com o orfanato, onde alguns personagens vão buscar pistas sobre ele; a sorveteria, em que o menino para com os amigos, para depois seguir em sua busca; e o cartório, onde o menino é registrado. A pequena igreja aparece em destaque, em razão das cenas dos três casamentos que se realizam (Figura 67).

Figura 67 – Igreja palco de três casamentos



Fonte: Globoplay (19 dez. 2017).

Tempo: em termos de tempo, as ações ocorrem na ordem sequencial dos dias e noites, como já ocorreu nas semanas analisadas anteriormente. Assim como nos outros períodos, o tempo de marcação da fala é o presente. O que muda é o tempo do acontecimento cronológico, vivido na passagem da estação do inverno para a da primavera, o que encerra o ciclo de um ano na vida dos personagens (Figura 68).

Figura 68 – Duas estações: inverno e primavera



Fonte: Globoplay (19 dez. 2017).

Tom: em Serelepe estão presentes os tons de curiosidade vs. temor, mostrados pela busca de sua origem. Também são mostrados os tons de aceitação vs. rejeição, e por isso a fuga do menino da casa do coronel.

Em Isidoro, os tons de ilusão vs. desilusão, ao não perceber que o sentimento de Rosinha mudou. Em Rosinha predominam os tons de certeza vs. dúvida em relação a sua vida amorosa, principalmente, depois de ter convivido mais com Giácomo. Em Rodapé, predomina um tom de sabedoria, apesar de parecer um matuto, pelo sotaque caipira e sem traquejo social, o empregado consegue analisar as situações de uma forma racional.

Além, é claro, das combinatórias tonais desencadeadas pelos conflitos amorosos entre os casais: Rosinha e Giácomo, Gina e Ferdinando, Juliana e Zelão, com tons de certeza vs. dúvida, em relação ao que cada um sente pelo outro.

c) Apropriação discursiva: nível da expressão

Construção cenográfica: Em relação à cenografia, a telenovela segue com o projeto arquitetônico da vila de Santa Fé, com o diferencial da paisagem, que se modifica para apresentar duas estações. Destaca-se a representação do inverno, em

que foram utilizados milhares de metros de manta acrílica na cor branca para simular muita neve nos telhados e ruelas da vila. Também estalactites foram moldadas, a partir de placas de plástico, e penduradas nas janelas, portas⁹. Tudo para conferir o clima de inverno solicitado de uma das estações encenadas (Figura 69).

Figura 69 – Cenografia de inverno



Fonte: Globoplay (19 dez. 2017).

Desse modo, os cenários conservam a mesma preocupação com as paisagens, objetos, detalhes que foram cuidadosamente elaborados durante toda a trama.

Composição de figurino e maquiagem: as composições de figurino e maquiagem apresentam mais mudanças do que os outros períodos, e ocorre pela passagem do inverno à primavera, e também pelos casamentos da trama.

Vale destacar, na primeira parte, correspondente ao inverno, as roupas mais fechadas, com sobreposições de casacos. Os trajes femininos caracterizam-se pelo emprego de ponches, com materiais que simulam lã, detalhes nos vestidos como gola alta, e mantas, com aplicações de pompons; os masculinos possuem casacos coloridos, compridos e volumosos, acompanhados de touca, chapéu, protetor de orelhas e luvas. Em alguns momentos, no interior das casas, alguns personagens se aquecem com mantas maiores, cobrindo boa parte do corpo. As maquiagens dos personagens são ressaltadas por *blush* nas bochechas (Figura 70).

Os personagens atuantes da semana também vestem trajes pesados. Rodapé usa um casaco com capuz azul, mangas e gola com acabamentos em vermelho. Isidoro veste macacão e manta, em amarelo, e com casaco e chapéu em azul. Já o menino Serelepe possui um figurino que lembra um uniforme militar, em azul e

⁹ VÍDEO SHOW MOSTRA como 'Meu pedacinho de chão' ganhou o branco do inverno. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/programas/video-show/O-Programa/noticia/2014/07/video-show-mostra-como-meu-pedacinho-ganhou-o-branco-do-inverno.html>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

amarelo, com gola e acabamento das mangas em vermelho. Usa acessórios como touca, protetores de orelhas e polainas, em azul. E a personagem feminina, Rosinha, possui vestidos simples, com gola alta, cabelos separados em duas partes presas no alto da cabeça, e maquiagem pouco marcada, a não ser pelo *blush* nas bochechas (figura 70).

Figura 70 – Figurinos e maquiagens utilizados no inverno



Fonte: Globoplay (19 dez. 2017).

Na parte restante, correspondente à primavera, as roupas voltam a ser mais leves. Vale destacar o capítulo final, em que há a realização dos casamentos, com o figurino dos noivos: Juliana em composição monocromática, em tons de rosa no vestido, véu e maquiagem; Zelão com modelo estilo toureiro espanhol, em branco e dourado, e o cabelo novamente caído sobre o rosto; Ferdinando com fraque em tecido metalizado, em tons de prata e rosa; e Gina com vestido branco, com detalhes em relevo no corpete e mangas furta-cor, os cabelos estão presos e maquiagem é aparente, mostrando a beleza de seu rosto, antes escondida pelos cachos (Figura 71).

Figura 71 – Figurinos e maquiagens nos casamentos



Fonte: Globoplay (19 dez. 2017).

Desse modo, os figurinos apresentados, no período analisado, obedecem a momentos bem definidos: inverno e/ou primavera, além do destaque especial trazido pela realização dos casamentos.

Uso da cor e luz: em termos de cor, a paisagem do inverno é predominantemente branca, com a representação da neve; e a paisagem da primavera é bastante colorida. Desse modo, a última semana em análise ressalta as cores frias do inverno em oposição às cores mais vibrantes da primavera (Figura 72).

Figura 72 – Cores do inverno e da primavera



Fonte: produzida pela autora (2017).

Em relação à luz, grande parte das cenas possui iluminação ambiente, refletida pela neve em cenas externas, provocando contraste entre a paisagem e os figurinos dos personagens. Quando chega a primavera, a iluminação ambiente é mais colorida nas cenas externas misturando-se com os figurinos dos personagens.

Incorporação da trilha sonora: em termos de trilha, é importante mencionar a reiterada utilização de efeitos sonoros, que reforçam os movimentos dos personagens ou os efeitos proporcionados pela câmera. Esses efeitos são classificados como externos, porque são adicionados no momento da edição.

O efeito sonoro que reforça o movimento dos personagens é utilizado quando Serelepe está em uma sorveteria em Antas, com Pituquinha, Zelão e Isidoro. No momento em que Serelepe se dirige à mesa onde estão os amigos, o efeito sonoro reforça o seu andar. E, quando a câmera se aproxima, com enquadramento mais fechado em Serelepe, o efeito sonoro também é utilizado (Figura 73).

Figura 73 – Efeito sonoro no momento do andar nos planos 1 e 2, e no enquadramento fechado nos planos 3 e 4



Fonte: Globoplay (19 dez. 2017).

O efeito sonoro também é usado em outra cena com Serelepe, e parece dar diversão às cenas com ele. É a cena em que ele conversa com Zelão e Mãe Benta, e, ao se sentir contrariado, se joga para trás, e esse movimento é reforçado com o uso de efeito sonoro (Figura 74).

Figura 74 – Efeito sonoro relacionado ao movimento do personagem



Fonte: Globoplay (19 dez. 2017).

Em outra cena há um domínio da faixa de áudio sobre as ações dos personagens. A música sertaneja *Beijinho Doce*, gravada pela primeira vez em 1945, pelas Irmãs Castro, é cantada e dançada em comemoração à primavera, na cena em que as mulheres se encontram no centro da vila. A canção aparece com uma combinação de imagens, em que cada uma das personagens canta uma parte da letra (Figura 75).

Figura 75 – Domínio da faixa de áudio



Fonte: Globoplay (19 dez. 2017).

Apelo a efeitos especiais: a passagem do inverno para a primavera solicita alterações na paisagem, nos figurinos dos personagens, e também na vida animal presente na vila.

Para retratar o clima de inverno na vila é utilizado um efeito mecânico que simula a neve caindo. A neve é produzida numa máquina a partir da utilização do sabão antialérgico (Figura 76).

Figura 76 – Efeito mecânico que simula neve



Fonte: Globoplay (19 dez. 2017).

Também merece destaque o efeito especial, que combina efeito ótico e digital, realizado por meio de animação em *stop motion* para simular algumas formigas levando folhas. A modelagem e pintura das formigas é feita artesanalmente (Figura 77).

Figura 77 – Modelagem e pintura artesanal



Fonte: Carvalho (2014).

Após essa etapa, o cenário é montado em estúdio e as formigas são fotografadas para, posteriormente, serem animadas digitalmente (Figura 78).

Figura 78 – Animação de formigas em *stop motion*



Fonte: Globoplay (19 dez. 2017).

Ênfase aos enquadramentos e movimentos de câmera: a terceira semana, assim como a anterior, atenta para a forma como os personagens infantis são enquadrados. Destaca-se a cena que mostra imagens de Serelepe deitado na cama, em diversas orientações, capturadas através do plano grua, normalmente utilizado para mostrar o ponto de vista de cima para baixo (Figura 79).

Figura 79 – Enquadramentos com orientação diversa



Fonte: Globoplay (19 dez. 2017).

Em outra cena é mostrado o ponto de vista do personagem Serelepe dentro do carro, na cidade de Antas (Figura 80).

Figura 80 – Ponto de vista de Serelepe



Fonte: Globoplay (19 dez. 2017).

Na Figura 80, o quadro 1 mostra o menino, em primeiro plano, olhando a paisagem, que aparece em plano médio (quadro 2). O quadro 3, em contraplongê, mostra uma casa, e, em seguida, em primeiro plano, o menino olhando para cima (quadro 4).

No casamento, destaca-se o ponto de vista do noivo Ferdinando, no plano *over-the-shoulder* (por cima do ombro), em que ele observa a noiva Gina (Figura 81).

Figura 81 – Ponto de vista de Ferdinando (*over-the-shoulder*)

Fonte: Globoplay (19 dez. 2017).

Em relação aos movimentos de câmera, destacam-se aqueles que servem para mostrar os casamentos realizados de Juliana com Zelão, e de Ferdinando com Gina. Durante as cenas é possível perceber o uso de *tilt-up* para mostrar detalhes do figurino da noiva Juliana (Figura 82).

Figura 82 – Movimento *tilt-up*



Fonte: Globoplay (20 dez. 2017).

Para mostrar o momento em conjunto, em que os noivos trocam as alianças, é utilizado o movimento de *travelling* lateral como indica a figura a seguir (Figura 83).

Figura 83 – *Travelling* lateral



Fonte: Globoplay (20 dez. 2017).

Combinação de cenas e planos: merecem destaque as combinações de cenas e planos que possuem uma montagem mais elaboradas. Nessa direção, a cena

em que Catarina discute com Rosinha e a demite, ela lembra de atitudes negativas da empregada e imagina outras piores. Para representar os pensamentos de Catarina, a montagem foi realizada com imagens de situações passadas, e outras projetadas, se Rosinha ficasse em sua casa (Figura 84).

Figura 84 – Montagem dos pensamentos da personagem



Fonte: Globoplay (20 dez. 2017).

Em outra cena, protagonizada por Rosinha, ela informa a Giacomo que foi demitida da casa de Epaminondas. Em seguida, pergunta se pode receber um salário por ajudá-lo. Giacomo pensa imediatamente nos custos, e para representar os pensamentos de dele, imagens de caixa registradora e dinheiro são combinadas para dar a ideia de prejuízo. A técnica de simbolismo é utilizada através de imagens que sugerem a avareza, característica visível nas atitudes do personagem (Figura 85).

Figura 85 – Técnica de simbolismo



Fonte: Globoplay (20 dez. 2017).

Repete-se a montagem que usa a técnica de paralelismo, em que duas ações são mostradas intercaladas. Na cena em que Ferdinando cobra de Gina que ela estude após se casar com ele, é mostrada em paralelo à cena em que ela reclama dessa cobrança com Juliana. Nos quadros 1, 3 e 5 são mostradas as cenas com Ferdinando, e nos quadros 2, 4 e 6, a conversa com Juliana. Desse modo as sequências acabam juntas como indicado a seguir (Figura 86).

Figura 86 – Montagem paralela de Gina em cenas com interlocutores diferentes



Fonte: Globoplay (20 dez. 2017).

Outra montagem destaca-se na cena quando Pituquinha convida Serelepe para morar na casa dela e ter uma família. Ele pede a ela que lhe dê um motivo, e ela diz: – eu! e no mesmo instante, ele lembra dos momentos felizes ao lado dela, isso é mostrado através do recurso de *flashback* (Figura 87).

Figura 87 – *Flashback* de momentos com Pituquinha



Fonte: Globoplay (20 dez. 2017).

Um dos efeitos especiais que merecem destaque é a filmagem da construção da casa onde Zelão vai morar com Juliana. A cena é realizada por meio de câmera rápida (Figura 88).

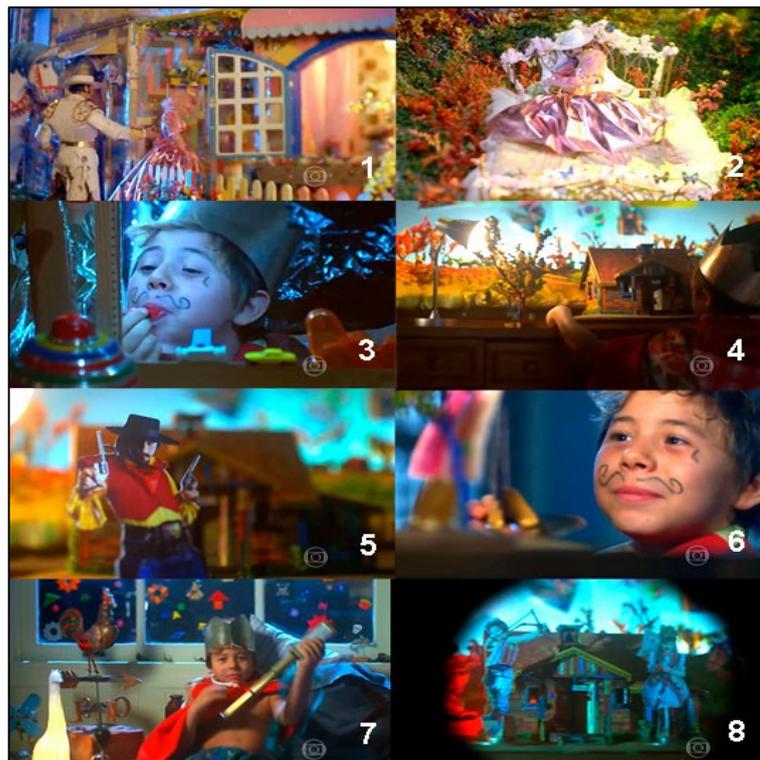
Figura 88 – Câmera rápida



Fonte: Globoplay (20 dez. 2017).

A montagem final da última cena da telenovela reforça o entendimento de que tudo não passou de uma brincadeira de criança. Quando Zelão e Catarina chegam em casa, depois de casados, e a cena posterior é Serelepe brincando em seu quarto, muito parecido com o quarto de qualquer criança, sem a aparência estética da telenovela. Ao fundo se escuta a voz de sua mãe, que é a mesma de Catarina, enquanto ele brinca com uma casinha da vila e com os personagens da trama, feitos de papel. A música é a mesma nas duas cenas. A última cena da telenovela remete ao capítulo inicial, quando Serelepe se apresenta como narrador e anuncia os personagens da trama e o argumento da história. Esse tipo de história em que o final encontra o início é chamada de “narrativa circular” (Figura 89).

Figura 89 – Narrativa circular



Fonte: Globoplay (20 dez. 2017).

d) Inter-relação dos níveis

Assim como nas semanas anteriormente analisadas, o período mostra uma intensa relação entre os dispositivos do nível do conteúdo (semânticos e sintáticos) com os dispositivos do nível da expressão. A semana em análise corresponde aos últimos capítulos da telenovela, onde ocorrem os desenlaces da narrativa.

A semana tem como temas a relação afetiva entre empregada e patrão; os desdobramentos da candidatura política; os conflitos relacionados ao reconhecimento de paternidade; as divergências presentes no núcleo familiar; os encontros e desencontros entre casais. Seguem os temas política, conflitos familiares e relacionamentos amorosos, com a diferença que há um direcionamento para o fechamento da história, ganhando figurativizações de aproximação entre os casais da trama, de certa melhora nos relacionamentos familiares, e de definições na política.

Dois atores, Serelepe e Rosinha, são responsáveis por dois conflitos importantes na semana. Rosinha é a representação da espontaneidade e da presteza, mas o que ela mais deseja é casar, por isso termina o noivado com Isidoro e passa a apostar em Giácomo. As cenas dos dois mostram cenários internos da casa de

Giácomo, e são utilizados planos gerais e médios, em que ela está sempre executando as atividades domésticas.

Serelepe protagoniza boa parte das cenas na semana na busca pela sua origem. Em todas elas, utilizam-se vários planos, diferentes movimentos de câmera e efeitos sonoros que reforçam as ações do menino e os recursos de câmera.

Em relação ao espaço, foram adicionados alguns cenários da cidade das Antas, por conta das buscas pela identidade de Serelepe, como o orfanato, o cartório, a sorveteria. Isso se fez necessário para dar um entendimento a cenas essenciais para a finalização da trama. Os efeitos especiais permitiram que alguns lugares fossem construídos, animados a partir da computação gráfica. A cenografia dos lugares em Antas foi mostrada seguindo as regras do universo artesanal de fantasia utilizado na telenovela, sempre com cores vibrantes, para expressar a temperatura do local.

Rodapé e Isidoro atuaram juntos diversas vezes. As cenas limitavam-se, em sua maioria, a conversas e discussão de modos para tentar reconquistar a Rosinha. A atuação e as expressões faciais dos personagens também eram reforçadas por efeitos sonoros e recursos de lentes que possibilitava a aceleração das cenas.

Os outros personagens continuaram participando da trama e chegaram aos seguintes desenlaces: Epaminondas e Catarina adotam Serelepe, e Pituquinha finalmente consegue tê-lo como irmão; Epaminondas desiste da candidatura; Os pais de Gina, finalmente, aceitam a união dela com Ferdinando; a mãe Benta também aceita a nora Juliana. Gina e Ferdinando, Juliana e Zelão se casam. Os casamentos dos dois são mostrados em um dos últimos momentos do capítulo final, com a presença de todos os personagens na igreja. O cenário, aparentemente pequeno para os convidados, exigiu a combinação de diferentes movimentos de câmera, sempre muito fechados nos noivos e convidados, como o *travelling* lateral e o *tilt-up*. Os enquadramentos, como o plano médio, capturavam detalhes dos figurinos, e os de primeiro e primeiríssimo planos, a emoção nos rostos de todos.

O tempo na última semana possui marcação da fala no presente, em sua maior parte com ações que ocorrem na sequência dos dias e noites, e na passagem do inverno para a primavera, fechando um ciclo na vida dos habitantes de Santa Fé. Para mostrar a passagem de uma estação a outra, os cenários possuem marcações bem definidas das estações: o inverno foi construído com milhares de metros de manta acrílica branca, com estalactites em plástico por todas janelas e telhados das edificações, pelo efeito mecânico que reproduzia neve e pela composição de figurino

e maquiagem adequada a cada personagem; a primavera preencheu novamente os espaços com milhares de flores de plástico, com árvores revestidas de crochê, e com os figurinos presentes na primeira semana, a não ser pelo dia dos casamentos, em que os personagens vestiram-se de forma mais adequada para a festa.

Em relação à actorialização, diferente das outras semanas, o conflito central é vivido pelo personagem Serelepe. Desse modo, a principal trama foi a do menino, com o mistério de sua origem, de sua paternidade, além da mudança de casa, a fuga e o final reconhecimento com a adoção. Uma personagem que ganhou destaque além do esperado foi Rosinha, que de coadjuvante passou a protagonizar os capítulos finais com sua aproximação de Giácomo e o casamento.

Em relação ao tempo, houve uma recuperação de cenas do passado, através de *flashbacks*, e também o avanço de algumas cenas com o uso de câmera rápida. De modo geral, a narrativa é linear, em que a marcação da fala é o presente e o acontecimento cronológico passa de uma estação a outra, o que solicitou a troca de trajes pesados por outros mais leves, que estavam presentes na primeira semana. A combinação de cores também foi alterada, de fechadas para outras mais alegres, e a luz, que no inverno projetava o clima frio, ao final, era mais suave, combinando com as paisagens coloridas. Tudo isso evidenciou o cuidado com os enquadramentos e os movimentos de câmera.

A tonalização do período seguiu a das semanas anteriores, sempre com suspense em relação aos movimentos em torno de Serelepe, e também de leveza pelos personagens mais cômicos. O drama foi explorado especialmente em relação aos casais Juliana e Zelão, seguidos por Gina e Ferdinando.

Os tons da semana foram a curiosidade vs. temor nas cenas de Serelepe em busca da sua origem, e também de aceitação vs. rejeição, quando foi morar na casa do Coronel. O cenário de inverno deixou a casa mais escura, e as cenas com o menino foram reforçadas por arranjos musicais que denotavam diferentes tons à narrativa.

O tom de ilusão vs. desilusão foi reiterado nas cenas de Isidoro e Rodapé, junto a recursos de câmera rápida que traziam comicidade às situações. O tom de certeza vs. dúvida esteve presente em toda a semana para acompanhar as diferentes situações entre os casais. Os enquadramentos auxiliaram a mostrar os momentos românticos entre eles, tanto em plano geral para situá-los em suas novas moradas, como em primeiro e primeiríssimo plano para mostrar os olhares e os beijos.

6.5 INTERPRETAÇÃO DOS RESULTADOS

O cruzamento dos dados obtidos na análise está construído em três direções: uma feita exclusivamente no nível do conteúdo, compara os dispositivos semânticos e sintáticos, presentes nas três semanas; a segunda, relacionada aos níveis de conteúdo e expressão, enfatiza o papel do nível da expressão em *Meu pedacinho de chão*; e a terceira relaciona a telenovela em estudo com as noções de narratividade e de conto.

6.5.1 Cruzamento das semanas

Retomando o nível de conteúdo das três semanas, os dispositivos semânticos relacionados a temas e figuras foram assim distribuídos.

Quadro 6 – Recursos semânticos: temas e figuras

Recursos semânticos	1ª semana	2ª semana	3ª semana
Temas	<ol style="list-style-type: none"> 1) Papel da educação em pequena comunidade rural 2) Dificuldades de relacionamento entre pai e filho recém-formado. 3) Deficiências no atendimento de saúde. 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Jogo político para persuadir o povo 2) Tragédia da morte e o sofrimento. 3) Transformação através do amor. 4) Ingenuidade diante da vida. 5) Conscientização dos moradores sobre as manobras políticas. 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Relação afetiva entre empregada e patrão. 2) Desdobramentos da candidatura política. 3) Conflitos relacionados ao reconhecimento de paternidade. 4) Divergências presentes no núcleo familiar. 5) Encontros e desencontros entre casais.
Figuras	<ol style="list-style-type: none"> 1) Chegada de professora, preparativos para a inauguração da escola e a reação dos moradores. 2) Expectativa da volta do filho à vila; a oposição do pai; e as dificuldades de relacionamento entre eles. 3) Mal-estar de Pituquinha e o atendimento médico. 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Candidatura do coronel à prefeitura e as estratégias de campanha. 2) Morte de Alfredo, a dor da família e as desconfiças em relação ao coronel. 3) Transformação de Zelão, revelação do amor por Juliana e o romance entre os dois 4) Ingenuidade de Gina. 5) Informações que Giacommo recebe e sua atitude em relação a elas. 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Aproximação entre Rosinha e Giacommo, tentativas de Isidoro para separá-los. 2) Continuidade da campanha política do coronel, o discurso e a opção final de desistência. 3) Reconhecimento da identidade de Serelepe, a ida à casa do coronel, a não aceitação como filho e a sua fuga 4) Desentendimento de Gina com os pais em razão do namoro com Ferdinando. 5) Casamentos: Gina e Ferdinando; Juliana e Zelão.

Fonte: desenvolvido pela autora (2018).

Durante as três semanas analisadas, reconhecem-se quatro grandes categorias de temas: a educação, a saúde, a política e os conflitos familiares.

O tema “educação” foi figurativizado durante a primeira e segunda semana: na chegada de uma professora na vila, nos preparativos para a inauguração da escola e na reação dos moradores; na transformação do capataz em um novo homem, que tudo tem a ver com o fato de ele ter sido alfabetizado.

O tema “saúde” foi figurativizado também nas duas primeiras semanas: através do mal-estar da filha do coronel e das deficiências de atendimento na vila; e na tragédia familiar com a falta de soro antiofídico, que ocasionou a morte do trabalhador, empregado da fazenda.

O tema “política” foi figurativizado na segunda e terceira semana: através da candidatura do coronel, das estratégias para conquistar votos e das desconfianças da população em relação a ele; na continuidade da campanha política, no discurso proferido, e na opção de desistência do coronel.

Os conflitos familiares foram figurativizados nas três semanas analisadas: com a oposição do pai em relação à profissão do filho e dificuldades de relacionamento entre eles; na ingenuidade da filha em razão da superproteção dos pais; no processo de reconhecimento de identidade do menino órfão, da não aceitação dele como filho do coronel e de sua fuga; e no desentendimento da filha com os pais em razão de seu namoro.

Outro tema, sempre presente em *Meu pedacinho de chão*, é o amor, figurativizado nas três semanas analisadas: através do encantamento do capataz pela professora e dos encontros e desencontros entre os dois; na paixão que acontece entre a moça ingênua da vila e o filho culto do coronel; e nas tentativas de união que não deram certo para a jovem empregada e do interesse mútuo, que surge entre ela e o patrão.

Como se pode perceber, todos os temas identificados tratam de situações bastante comuns, presentes na sociedade brasileira, ainda que esses temas sejam figurativizados em uma pequena comunidade rural que é a vila de Santa Fé. Desse modo, a precarização no atendimento e no tratamento de saúde; os problemas enfrentados no acesso à educação; o jogo político que subjuga, atrapalha e decepciona o povo; os conflitos familiares; e as turbulências decorrentes dos encontros e desencontros amorosos são temas populares, que refletem as vivências dos telespectadores, regularmente figurativizadas nas telenovelas.

Naturalmente, os temas identificados são mais direcionados à figurativização na realidade da comunidade rural projetada para a trama, como a chegada da professora para a abertura da escola, a situação limitada de saúde marcada pela ausência de médico e na crença pelo poder da benzedeira; o jogo político figurativizado pelas artimanhas empregadas com a população, para a obtenção de votos, e as manipulações usadas por candidatos por ocasião do processo eleitoral; os conflitos familiares nas dificuldades de relacionamento entre marido e mulher, entre pais e filhos, sobretudo quando se trata da imposição paterna.

Cabe ressaltar que a telenovela *Meu pedacinho de chão* aproxima-se de outras telenovelas a partir de seus temas, porque eles sugerem situações já conhecidas pelos telespectadores.

Outra proximidade temática são os encontros e desencontros entre casais que é, por si só, a marca constante das telenovelas. No caso de *Meu pedacinho de chão*, é figurativizada no amor do homem rude e analfabeto pela professora (Zelão e Juliana), na paixão entre o rapaz culto e a moça iletrada (Ferdinando e Gina), na relação afetiva entre a jovem interessada em casar e o viúvo carente (Rosinha e Giácomo).

Desse modo, os temas tratados em *Meu pedacinho de chão*, sejam os sociais ou os amorosos, poderiam se dar em qualquer outra telenovela da grade.

Retomando o nível de conteúdo das três semanas, os dispositivos sintáticos relacionados a ator, tempo, espaço e tom foram assim distribuídos.

Quadro 7 – Recursos sintáticos: ator, espaço, tempo e tom

Recursos sintáticos	1ª semana	2ª semana	3ª semana
Ator	<ul style="list-style-type: none"> – Bené (galo) canta anunciando um novo dia em Santa Fé – Serelepe narra/apresenta a história – Juliana enfrenta o coronel – Epaminondas manda colocar fogo na escola – Zelão protege os interesses do coronel – Pituquinha tem sarampo – Ferdinando volta para casa formado 	<ul style="list-style-type: none"> – Catarina apoia o marido, mas desconfia de suas ações – Tuim sofre perda do pai – Pedro Falcão desconfia do coronel – Gina sofre por sua ingenuidade – Giácomo preocupa-se em passar adiante informações – Zelão transforma-se em um novo homem – Epaminondas muda sua forma de ser 	<ul style="list-style-type: none"> – Serelepe busca saber sua origem – Isidoro não quer perder a noiva – Rosinha se interessa pelo patrão – Rodapé aconselha o amigo a desistir da noiva

(Continua)

(Continuação)

Espaço	<ul style="list-style-type: none"> – Fachada e interior da escola – Estação de trem – Fachada e interior da casa de Epaminondas – Árvore dos amores 	<ul style="list-style-type: none"> – Interior da casa de Pedro Falcão – Fachada e interior da venda de Giacomino – Moradias dos empregados do Coronel Epa 	<ul style="list-style-type: none"> – Fachada e interior da casa/venda de Giacomino – Mezanino, sala de jantar e saleta da casa do Coronel Epa – Orfanato, sorveteria e cartório na cidade de Antas – Igreja
Tempo	<ul style="list-style-type: none"> – Tempo de marcação da fala: presente – Duração das ações: na sucessão dos dias e noites – Tempo do acontecimento cronológico: algumas semanas da primavera de um ano qualquer 	<ul style="list-style-type: none"> – Tempo de marcação da fala: presente – Duração das ações: na sucessão dos dias e noites – Tempo do acontecimento cronológico: algumas semanas do outono de um ano qualquer 	<ul style="list-style-type: none"> – Tempo de marcação da fala: presente – Duração das ações: na ordem sequencial dos dias e noites – Tempo do acontecimento cronológico: algumas semanas na passagem do inverno à primavera de um ano, o que encerra um ano na vida dos personagens
Tom	<ul style="list-style-type: none"> – Leveza vs. truculência 	<ul style="list-style-type: none"> – Verdade vs. mentira – Esperança vs. desesperança – Ingenuidade vs. experiência – Conhecimento vs. desconhecimento – Honestidade vs. desonestidade – Suspense vs. revelação 	<ul style="list-style-type: none"> – Curiosidade vs. temor – Aceitação vs. rejeição – Ilusão vs. desilusão – Certeza vs. dúvida – Sabedoria

Fonte: desenvolvido pela autora (2018).

Cabe ressaltar que, mesmo que tenha havido uma escolha diferenciada de atores, de acordo com a atuação na semana, a telenovela *Meu pedacinho de chão* tem em sua trama um número bastante reduzido de atores, distribuídos em dois núcleos: um representante da classe alta, rico e forte, e outro representante da classe proletária, mais simples.

Ainda, em relação ao ator, a telenovela apresenta um diferencial quando introduz a animação gráfica do galo Bené, que atua em algumas situações dramáticas, aprovando ou reprovando as atitudes dos personagens, sobretudo trazendo cenas divertidas para a trama. Outro aspecto relevante é o personagem Serelepe, que atua ora como narrador, situado fora da trama, ora como personagem, envolvido com outros personagens.

Assim, os personagens de *Meu pedacinho de chão* são em número muito reduzido em relação ao modelo de narrativa telenovela, que costuma ter, em algumas

tramas, cerca de 80 personagens, constituindo mais núcleos, que representam distintas classes sociais, inúmeros conflitos, em várias tramas paralelas.

Para dar ambientação aos temas, o espaço é a construção artesanal da vila de Santa Fé, distribuída em ambientes externos e internos, o que inclui também a representação de alguns lugares da cidade próxima, Antas. Em estúdio, foram filmadas cenas das fachadas e interiores da casa do Coronel Epa e da de Pedro Falcão; na cidade cenográfica, uma parte da casa de Giácomo, anexa à venda; as moradias dos empregados do coronel, entre elas a casa de Tuim; e espaços públicos, como igreja, escola, estação de trem e venda, todos com suas fachadas e interiores. Cabe ressaltar um espaço público que foi a “árvore dos amores”, plantada perto da janela do quarto de Pituquinha e lugar especial onde as crianças brincavam. Na representação espacial da cidade de Antas aparece a sorveteria, com seu espaço externo; o orfanato, com fachada e interior; e o cartório, somente com o interior.

Pode-se perceber que os espaços definidos para trama são poucos, tanto que as gravações em estúdio, diferentemente das demais telenovelas que exigem montagem e desmontagem a cada novo dia de filmagem, foram somente as casas de Epaminondas e Pedro Falcão. Cabe lembrar que a vila de Santa Fé só existiu para a história, não teve pretensão de representar uma cidade ou um espaço geográfico bem definido, a não ser pela construção artesanal que exigiu um processo de criação bastante peculiar.

Em relação ao tempo, nas três semanas houve a marcação da fala no presente. A duração das ações foi mostrada na sucessão de dias e noites. E o tempo do acontecimento cronológico pode ser associado a um período de um ano, representado basicamente na marcação visual das estações (cenário e figurino). Mesmo assim, pode-se dizer que essa marcação visual teve uma função secundária, pois predomina no todo da telenovela uma relativa atemporalidade, que poderia representar qualquer ano da vida das pessoas.

Em relação ao tom, as três semanas apresentaram uma tonalização bastante evidente na atuação dos personagens. Na primeira, houve uma combinação tonal de leveza vs. truculência, que ficou manifestada principalmente na leveza de Juliana e na truculência de Epaminondas, devido à oposição estabelecida a partir da chegada da professora e da inauguração da escola. E todos os demais atores transitaram nessa oposição.

Na segunda semana, a combinação dos tons verdade vs. mentira, honestidade vs. desonestidade está relacionada ao coronel, a partir da mudança de comportamento apresentada, marcada por uma espécie de estratégia política capaz permitir mais votos junto ao eleitorado.

A esperança vs. desesperança foram os tons usados para mostrar uma situação difícil de perda na vida do menino Tuim, que teve de seguir adiante. A ingenuidade vs. experiência são tons presentes em Gina, que passa a conhecer um pouco mais da vida depois da amizade com Juliana. Os tons de conhecimento vs. desconhecimento estão presentes em Giácomo e Pedro Falcão, especialmente porque o primeiro personagem é dono de venda, e acaba sabendo tudo sobre os acontecimentos na vila. Os tons de suspense vs. revelação estão presentes em Zelão que demora para se declarar à Juliana. Na terceira, curiosidade vs. temor é uma combinação de tons que define o momento em que Serelepe decide ir atrás de sua origem. A combinação de tons de aceitação vs. rejeição está presente quando Serelepe vai morar na casa do coronel, pela vontade de Pituquinha e Catarina, mas sente-se rejeitado pelo patriarca. Os tons de ilusão vs. desilusão são presentes em Isidoro, relacionados a sua noiva. Certeza vs. dúvida são tons que cercam todos os casais da trama.

Assim, percebe-se que *Meu pedacinho de chão* possui uma combinação tonal em cada núcleo e/ou personagem.

6.5.2 Inter-relação conteúdo/expressão

De maneira geral, os temas presentes em *Meu pedacinho de chão*, conflitos familiares, jogo político, papel da educação, precariedade no tratamento de saúde, relacionamentos amorosos entre casais, poderiam ser explorados em qualquer outra telenovela, mesmo que esta tenha enfatizado a vida interiorana, ressaltada pela prosódia caipira.

Benedito Ruy Barbosa é um autor que traz um Brasil rural, que busca mostrar os aspectos regionais. E isso fica mais claro quando se compara *Meu pedacinho de chão* com outras obras do autor, como *Rei do gado* (1996), por exemplo. Quase vinte anos separam as duas e os mesmos temas foram retomados: os conflitos familiares entre pais e filhos desencadeados pelas diferenças em relação à cultura da terra, e também o valor da educação nesse cenário rural.

Ainda importa dizer que esses temas foram figurativizados de maneira lúdica através do olhar do menino Serelepe. A intenção de abusar dos aspectos visuais reflete-se na construção totalmente artesanal desse mundo: 28 edificações cobertas por diferentes combinações de latas amassadas e pintadas que deram à vila o conceito de cidade-brinquedo; animais feitos de fibra de vidro; árvores revestidas com mantas de crochê coloridas; ruelas contornadas com milhares de flores de plástico e, em outros momentos, cobertas de manta acrílica que simulava a neve; trilhos de madeira que passavam em todos os lugares da vila. E tudo foi feito de forma a construir um mundo irreal e ousado, como foram os efeitos óticos, mecânicos e digitais, incluídos com o objetivo justamente de reforçar a fantasia, a irrealidade, o artesanal. Praticamente em todos os capítulos, havia alguma cena de animação, feita a partir de maquete, que simulava crescimento de plantas, movimentação de carros em miniatura, inserção do galo Bené, trânsito das formigas carregando folhas.

Desse modo, a construção cenográfica mostra-se diferente de tudo que a emissora já fez, resultado de um trabalho técnico-artístico que reuniu equipe com artistas e profissionais de muitas especialidades, com o objetivo de corresponder às reimaginações propostas pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, em cima de um texto que permitia essa abertura à inovação.

A referência ao brinquedo também é percebida pelo modo como os personagens circulavam nos ambientes, com movimentos sempre restritos e cadenciados, próprios das histórias infantis. As portas da casa de Epaminondas, por exemplo, eram todas com pouca altura, porque pareciam corresponder à estatura do personagem. Assim, quando Catarina ou a empregada, mais altas, circulavam pela casa, elas tinham de se abaixar para evitar choque ou mesmo desfazer seus penteados, sempre produzidos com perucas muito exageradas.

Em relação ao ator, de maneira geral, há uma preocupação específica na constituição de cada um deles: em primeiro lugar, porque são poucos, em torno de 20; em segundo, porque apresentam características peculiares, representadas no figurino e na maquiagem que deram vida ao mundo de fantasia pensado pelo diretor. Como em uma história infantil, cada personagem trazia, com clareza, a representação do bem e/ou do mal.

Meu pedacinho de chão pode ser entendida, de acordo com Balogh (2002), como uma história que apresenta a dicotomia bem vs. mal, com previsível vitória do

bem, que enfrenta sucessivos obstáculos para vencer as injustiças e consolidar as relações amorosas.

É importante ressaltar, ainda na condição de ator, a configuração proposta pela trama que, mais do que personagens, convoca generalizações, reforçadas por roupas, aparência, comportamento, cultura. Na verdade, os personagens retratados mais parecem rótulos que impactam o telespectador, como é o caso do coronel autoritário, da esposa submissa, das crianças espertas, da mulher-macho, da professora encantadora, do capataz grosseiro e do jovem idealista. Nesse sentido, pode-se afirmar que os personagens da trama parecem estereótipos.

O tempo na narrativa, marcado na fala presente e ordenado na sequência natural de dias e noites, fez um apelo visual às estações da primavera, outono e inverno, bastante marcadas no cenário. Houve até o recurso do *flashback*, quando o passado é retomado na trama. Mesmo assim, predominou, na narrativa, uma espécie de atemporalidade como se tudo aquilo pudesse acontecer em qualquer momento na vida de qualquer um.

Os dispositivos expressivos, da ordem do visual e do sonoro, foram usados à exaustão, na medida em que eles permitiram a configuração dos personagens, a construção do cenário e a projeção de um universo totalmente ancorado na fantasia.

É preciso ressaltar as diferentes possibilidades expressivas convocadas pelo diretor. De acordo com Carvalho (2014, p. 32), “a linguagem é de opereta, numa região sensorial e emocional bem próxima das técnicas teatrais”. De maneira geral, foi necessário que a produção se desprendesse do estilo naturalista, em que as representações dos personagens são mais próximas da realidade, e propusesse, com *Meu pedacinho de chão*, uma combinação de materiais aparentemente antagônicos, além de inaugurar um novo caminho para a produção de arte.

Objetos antigos e de época ganharam cores fortes e texturas brilhantes. Materiais como silicone e ferro dividiram espaço nas cozinhas. Elementos cenográficos, como comidas de mentira (de plástico!), que costumam ficar disfarçados numa produção de TV, ganharam posição de comissão de frente nas cenas (CARVALHO, 2014, p. 22).

Nessa perspectiva, quanto mais excêntrico fosse o colorido das imagens e quanto mais artificiais estivessem os objetos, mais verdade seria transferida para o mundo de fantasia. E foi assim para tudo, o cenário, a trilha e os figurinos eram descolados de uma situação tempo-espaço, para serem lançados nessa proposta de

mundo irreal, artificial, atribuindo a *Meu pedacinho de chão* a configuração de uma fábula, de uma história atemporal, muito próxima do conto maravilhoso.

6.5.3 Relação com os conceitos de narratividade e conto

A análise dos níveis de conteúdo (semânticos e sintáticos) e de expressão possibilita o entendimento da trama a partir de sua forma de contar e da sua aproximação com o conto maravilhoso.

Pode-se dizer que *Meu pedacinho de chão* caracteriza-se por uma narratividade, ou seja, por um princípio organizador, que amarra os elementos, colaborando na construção de sua história. Nele se articula a irrealidade do mundo proposto com alusões a momentos vividos no Brasil, fazendo conviver a fantasia divertida, a brincadeira infantil com a dureza da difícil realidade enfrentada por todos. Para isso, *Meu pedacinho de chão* convoca, de forma diferenciada, o nível da expressão, dando atenção especial a cenários de brinquedo, a contrastes de cores, a figurinos extravagantes, a personagens estereotipados.

Relativamente à narratividade de *Meu pedacinho de chão*, ou seja, ao fio condutor que articula a forma de contar da trama e o conto maravilhoso, sobretudo aquele presente nas formulações proppianas, algumas reflexões tornam-se necessárias.

Em relação à estrutura, o conto, como se buscou demonstrar, é uma narrativa curta e fechada em si mesma. *Meu pedacinho de chão* também se configura como um texto fechado em si, a partir de um roteiro que foi finalizado antes das gravações. Desse modo, pode-se entender que não houve alterações no percurso, como outras telenovelas costumam fazer, para responder à audiência. Toda a produção estava pronta no início da veiculação: houve apenas uma redução, que diminuiu a trama de 115 para 96 capítulos.

Comparando a formulação proppiana de sete personagens, envolvidos em uma única situação dramática, *Meu pedacinho de chão* teve elenco de cerca de 20, distribuídos em dois núcleos. Embora essa quantidade seja superior àquela proposta, pode-se dizer que o seu elenco é bastante reduzido se comparado às telenovelas contemporâneas, que chegam a ter 80, distribuídos em mais núcleos, a fim de que possam ser desenvolvidas tramas paralelas. Naturalmente nessa redução, *Meu pedacinho de chão* explorou com intensidade o perfil de cada personagem,

detalhando cuidadosamente a configuração, o figurino e a maquiagem. Além disso, a atuação deles garantiu densidade dramática à trama, pois, de acordo com o próprio diretor, houve uma aproximação com as atuações teatrais, mais expressivas, e também com a opereta, o que é relativamente muito diferente das outras telenovelas.

Em relação ao espaço do conto proppiano, reconhecido como um universo particular com liberdade e leis próprias, para abordar assuntos relacionados a uma realidade experimentada por todos, *Meu pedacinho de chão* é todo desenvolvido em um universo imaginado por Serelepe. E essa vila de Santa Fé constitui um mundo de brinquedo, regido por leis próprias, em que se situa a trama. Nesse sentido, pode-se reconhecer a telenovela como uma espécie de conto maravilhoso, pela reiterada recorrência ao mundo do brinquedo. Essa projeção feita pela imaginação de uma criança, expressa nos figurinos volumosos, nas maquiagens exageradas, nos trejeitos forçados, nos objetos de mentira, confere à narrativa um caráter que extrapola o natural, mas, inegavelmente, como ocorre nos contos maravilhosos, é compartilhado e vivenciado com o público, que aceita a diversão proposta. Na verdade, a telenovela, fundada na imaginação de Serelepe, favorece a criação artística, estabelecendo um diferencial significativo com outras tramas da grade.

Relativamente ao tempo proppiano, o conto maravilhoso apresenta uma dimensão menor, em decorrência das regras do mundo projetado. Com *Meu pedacinho de chão*, mesmo que haja uma referência aos cenários de primavera, outono e inverno, parece predominar uma espécie de atemporalidade, adequada àquele mundo irreal. E essa atemporalidade é absolutamente diferente das tramas normalmente presentes nas telenovelas da emissora.

Assim, de maneira geral, existe em *Meu pedacinho de chão* uma relativa apropriação do conto maravilhoso, embora a trama faça uma aproximação com a realidade, trazida por temas que retomam questões do cotidiano brasileiro. A construção desse mundo irreal conta com um número reduzido de personagens, para representar esse universo de brincadeira infantil, de faz de conta. O que reforça essa apropriação, dentro do caráter audiovisual da telenovela, é indiscutivelmente, o cuidado com o nível da expressão, presente na configuração minuciosa de cada personagem, no apelo ao recurso artesanal, na recorrência à atuação teatral. E esses aspectos são absolutamente distintivos em relação às outras telenovelas da emissora.

CONCLUSÃO

Acredita-se que esta tese cumpre seu objetivo ao responder, se não todas pelo menos a questão mais importante de como uma telenovela se apropria dos elementos que caracterizam o conto maravilhoso.

Para isso, foi necessária a incursão pelos conceitos de narrativa e de narratividade em uma perspectiva literária e semiótica. Na ótica da semiótica greimasiana, houve o reconhecimento dos níveis de articulação nela presentes. Também houve o exame das características do subgênero telenovela para que, posteriormente, fossem relacionadas com o modelo do conto maravilhoso. E isso permitiu o entendimento até que ponto era possível uma apropriação desse modelo pela telenovela brasileira.

Seguindo a metodologia empregada pelo ComTV, própria para a análise de produtos audiovisuais, foi possível trazer o contexto de veiculação da telenovela (paratextualidade ampla e restrita); firmar o reconhecimento das relações que a referida telenovela estabelece com outros textos (intertextualidade paradigmática e sintagmática); e, por último, analisar os três períodos escolhidos, com ênfase na inter-relação de conteúdo e de expressão (intratextualidade).

A hipótese de que algumas telenovelas, apesar de não trazerem um contexto de tempo e espaço específico, exploram o conto maravilhoso para discutir a realidade do país foi confirmada ao se verificar que *Meu pedacinho de chão* revela o que ocorre no âmbito político, educacional e de saúde pública brasileira.

De maneira geral, as principais contribuições trazidas pela tese podem ser assim detalhadas.

A primeira contribuição diz respeito à constatação de que a telenovela *Meu pedacinho de chão*, seguindo regras do dispositivo televisual, conseguiu incorporar as características do conto maravilhoso, sem perder de vista o contexto vivenciado. Em um cenário que dava conta de explorar uma ficção distinta, visivelmente conectada às narrativas maravilhosas, a telenovela teve uma proposta muito clara de recuperar as questões que estavam inquietando a população. Suas temáticas estavam enraizadas na história brasileira de desigualdades sociais, de luta pela educação e pela saúde, de poder político usado para ludibriar a população. A estratégia de usar essas temáticas foi essencial para manter o interesse dos telespectadores na trama, independentemente do cantinho do país em que estavam situados.

Outra contribuição diz respeito à percepção do processo de ressignificação desenvolvido em *Meu pedacinho de chão*. A parceria com Luiz Fernando Carvalho permitiu a Benedito Ruy Barbosa imprimir outra significação à obra já veiculada. À direção artística coube dar nova expressão a um texto que, como uma obra de Shakespeare, poderia ser encenado em qualquer época. Todos os elementos elencados ajudam a criar esse mundo à parte, que é a Vila de Santa Fé. Carvalho explica “Meu pedacinho de chão é uma história em que vários gêneros se cruzam: drama, comédia, aventura, quadrinhos, fábula”. (CARVALHO, 2014, p. 7).

A terceira contribuição do estudo refere-se ao tratamento do nível de expressão da trama, percebido em todos os seus elementos: em cores e formas de uma animação gráfica na vinheta de abertura; na cidade cenográfica inteiramente feita de material reciclado pelas mãos de artesãos; nos figurinos que ganharam exposição por sua inovação; nos objetos em cena que eram de plástico ou de outro material de modo a demonstrar seu caráter lúdico; nas expressões faciais, trejeitos e sotaques dos personagens, sempre reforçando a inter-relação da criação artística com o universo do conto maravilhoso.

Outra contribuição é o reconhecimento de uma construção narrativa sem interrupções e a inexistência de *merchandising* comercial. Toda trama foi entregue de uma única vez, sem nenhuma possibilidade de alteração, a não ser o eventual corte de capítulos, o que de fato aconteceu, dada a audiência média de 18 pontos. Relativamente à inserção comercial, a trama não oferecia condições de veiculação de produtos de anunciantes, o que, de certa forma, comprova a firme intenção da empresa de valorizar o viés artístico e roteiro inovador.

Em relação às dificuldades encontradas no percurso, pode-se dizer que o árduo trabalho de realização de uma tese envolve comprometimento com a investigação acadêmica e a dedicação aos desafios teóricos enfrentados, dentro do campo da semiótica.

De maneira geral, é um esforço bastante produtivo que abre caminho para o crescimento pessoal e a consolidação de uma atividade docente, relativamente nova. Por mais incipientes que sejam os resultados, eles vão servir de estímulo a novas pesquisas e a novas provocações. Este é com certeza o benefício maior que a investigação pode trazer aos pesquisadores, pois proporciona aprofundamento científico, qualificação profissional e alargamento de oportunidades.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

_____ et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BACCEGA, Maria Aparecida. Resignificação e atualização das categorias de análise da “ficção impressa” como um dos caminhos de estudo da narrativa teleficcional. **Revista Comunicación**, nº 10, v. 1, año 2012, p. 1290-1308. Disponível em: <http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/100.Resignificacao_e_atualizacao_das_categorias_de_analise_da_ficcao_impressa-como_um_dos_caminhos_de_estudo_da_narrativa_teleficcional.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2016.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2002.

_____; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Adaptações e *remakes*: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009. p. 313-351.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2009.

BARROS, Diana Luz de Pessoa. **Análise semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005.

_____. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2011.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Campinas, SP: Pontes, 1989.

_____. **Problemas de Linguística Geral II**. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2006.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BORELLI, Sílvia Helena Simões; PRIOLLI, Gabriel. **A deusa ferida: porque a Globo não é mais campeã absoluta de audiência**. São Paulo: Summus, 2000.

_____. Telenovelas: padrão de produção e matrizes populares. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005.

_____. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, Jul./Set. 2001, v. 15, nº 3. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300005>. Acesso em: 09 mar. 2015.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.

CAMPEDELLI, Samira. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 2001.

CAMPOS, Flávio. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Meu pedacinho de chão**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

CASTRO, Maria Lília Dias de. Pro-movere: o discurso para o mercado. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Recife, PE, 2 a 6 set. 2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2739-1.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

_____. Movimento autopromocional no âmbito da televisão do país. **Revista Gearte**. Porto Alegre, dez. 2015, v. 2, n° 3, p. 290-306. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/download/59944/36212>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: as artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

_____. **A invenção do cotidiano: as artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B.; CHKLOVSKI, V.; JAKOBSON, R. et. al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973.

CIDADE CENOGRÁFICA 'DE brinquedo' consumiu cerca de 20 toneladas de lata. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/meu-pedacinho-de-chao/extras/noticia/2014/04/cidade-cenografica-de-brinquedo-de-consumiu-cerca-de-20-toneladas-de-lata.html>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

CIMENT, Michel. **Kubrick**. São Paulo: Ubu, 2017.

COMO A LAVA Jato foi pensada como uma operação de guerra. **Carta Capital**. 2015. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/como-a-lava-jato-foi-pensada-como-uma-operacao-de-guerra-5219.html>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. São Paulo: Summus, 2009.

CONHEÇA DETALHES DA criação de 'Meu pedacinho de chão', trama com universo onírico e ar de fábula. **Jornal O Globo**. Cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/conheca-detalhes-da-criacao-de-meu-pedacinho-de-chao-trama-com-universo-onirico-ar-de-fabula-12586431>>. Acesso em: 22 dez. 2017.

CORTÁZAR, Júlio. **Aulas de literatura**. Berkeley, 1980. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto: prolegômenos e teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 2002.

DILMA É REELEITA na disputa mais apertada da história; PT ganha o 4º mandato. Disponível em: <<https://eleicoes.uol.com.br/2014/noticias/2014/10/26/dilma-cresce-na-reta-final-e-reeleita-e-emplaca-quarto-mandato-do-pt.htm>>. Acesso em: 03 nov. 2015.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Ficção televisual: entre séries e seriados. **Intercom**. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. UFRJ. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2376-1.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

_____. Telejornais: quem dá o tom? **Compós**. 2008. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/332/287>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

_____. **Televisão: ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004 (Coleção Estudos sobre o Audiovisual).

_____. Televisão: entre gêneros, formatos e tons. **Intercom**. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0399-1.pdf>>. Acesso em: 03 fev. 2015.

DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. **Da teoria à aplicação: detalhamento metodológico (material didático PPGCOM/UFSM)**. Porto Alegre: 2014.

ECO, Umberto. **Estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

EDGARD-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

EIKHENBAUM, B.; CHKLOVSKI, V.; JAKOBSON, R. et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973.

ENTENDA A OPERAÇÃO ... Folha. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/11/1548049-entenda-a-operacao-lava-jato-da-policia-federal.shtml>>. Acesso em: 30 set. 2017.

EQUIPE DE 'DEUS salve o rei' produz guerra entre Montemor e Artena. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2018/01/equipe-de-deus-salve-o-rei-prepara-grande-guerra-entre-montemor-e-artena.html>>. Acesso em: 04 fev. 2018.

ESTA SERÁ A COPA... **Estadão**. Disponível em: <<http://esportes.estadao.com.br/noticias/geral-esta-sera-a-copa-das-copas-diz-presidente-dilma,1105156>>. Acesso em: 20 set. 2017.

FECHINE, Yvana. O núcleo Guel Arraes e sua pedagogia dos meios. **Revista E-compós**, abr. 2007, p. 1-22. Disponível em: <<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/135/136>>. Acesso em: 11 maio 2015.

_____. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. **Revista Symposium**. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/3195/3195.PDF>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

FIGURINISTA DE MEU Pedacinho de Chão, Thanara Schönardie ganha exposição. **Gshow**. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/meu-pedacinho-de-chao/extras/noticia/2014/07/figurinista-de-meu-pedacinho-de-chao-thanara-schonardie-ganha-exposicao.html>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

FILHA DE BENEDITO Ruy Barbosa deixa coautoria de 'Velho Chico' e Globo teme falta de audiência. Disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/filha-de-benedito-ruy-barbosa-deixa-coautoria-de-velho-chico-e-globo-teme-queda-de-audiencia/>>. Acesso em: 03 nov. 2017.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2000.

_____. **Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo. Itinerários**, Araraquara, n. especial, 77-89, 2003. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2673/2379>>. Acesso em: 27 dez. 2015.

_____. Semiótica e comunicação. **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 8, p. 13-30, out. 2004. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1390/869>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

A noção de texto na semiótica. **Organon – Revista do Instituto de Letras da UFRGS**. Porto Alegre, v. 9, n° 23. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/29370>>. Acesso em: 05 jun. 2017.

_____. **Em busca do sentido**. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2016.

FLOCH, Jean-Marie. **Semiótica, marketing y comunicación**: bajo los signos las estrategias. Barcelona: Paidós, 1993.

_____. A contribuição da semiótica estrutural para o *design* de um hipermercado. **Galaxia**. São Paulo, Online, jun. 2014, n° 27, p. 21-47. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014119610>>. Acesso em: 06 jun. 2016.

FONTANILLE, Jacques. **Significação e visualidade**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. **Semiótica do discurso**. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. La sémiotique face aux grands défis sociétaux du XXI e siècle, **Actes Sémiotiques**. Online, 2015, n° 118. Disponível em: <<http://republications.unilim.fr/revues/as/5320>> Acesso em: 26 jul. 2016.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**: quatro ensaios. São Paulo: É Realizações, 2013.

GATA BORRALHEIRA VIRA modelo de conto de fadas de “totalmente demais”. Disponível em: <<http://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2015/11/09/gata-borralheira-vira-modelo-no-conto-de-fadas-de-totalmente-demais.htm>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. IN: BARTHES, Roland; GREIMAS, Algirdas; et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

GENGEMBRE, Gérard. **Du roman feuilleton au roman de cape et d'épée**. Em conferência na escola Gambier de Lisieux, transcrita por LAMBERT François e MICHEL Olivier, 31 de mar.2004. Disponível em: <www.bmlisieux.com/litterature/gambier/gambie19.htm>. Acesso em: 22 jul. 2016.

GREIMAS, Algirdas Julien. L'Énoncciation: une posture épistémologique. **Revista da Significação**. 1974. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/download/90115/92860>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

_____. Prefácio: as aquisições e os projetos. In: COURTÉS, Julian. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Almedina, 1979.

_____. A propósito do jogo. Trad. Elizabeth Bastos Duarte. **Verso & Reverso**. Revista da Significação, 1998.

_____; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **Sobre o sentido II**: ensaios semióticos. São Paulo: Nankin/Edusp, 2014.

HAMBURGUER, Esther. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HAMBURGUER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema**. São Paulo: Sesc/Senac, 2014.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** São Paulo: Ed. Sesc, 2015.

INSTITUTOS EUROPEUS CONCLUEM: Brasil 'perdeu' com a Copa de 2014. **Estadão**. Disponível em: <<http://esportes.estadao.com.br/noticias/futebol,institutos-europeus-concluem-brasil-perdeu-com-copa-2014,1578254>>. Acesso em: 20 set. 2017.

JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

_____. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. **Compreender a televisão**. Trad. Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias de Castro e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2010 (Coleção Estudos sobre o Audiovisual).

_____. Por uma semiologia das mídias. **Em Questão**. Porto Alegre, jul./dez. 2012, v. 18, n° 2, p. 25-42. Disponível em: <seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/download/36220/23665+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 03 ago. 2016.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

KOGUT, Patrícia. **A linda “Meu Pedacinho de Chão” dissolve as dúvidas da estreia**. O Globo. 2014. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2014/05/linda-meu-pedacinho-de-chao-dissolve-duvidas-da-estreia.html>>. Acesso em: 03 fev. 2016.

LAVA JATO INCLUI no esquema de propinas mais dois ministérios dados no governo Lula. **O Globo**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/lava-jato-inclui-no-esquema-de-propinas-mais-dois-ministerios-dados-pelo-governo-lula-21436084#ixzz4xFGF0BzO>>. Acesso em: 02 nov. 2017.

LAVA JATO: PGR pede investigação de crimes envolvendo 49 autoridades. Ministério Público Federal. Disponível em: <<http://www.mpf.mp.br/pgr/noticias-pgr/lava-jato-pgr-pede-investigacao-dos-fatos-criminosos-envolvendo-49-autoridades-com-prerrogativa-de-foro>>. Acesso em: 03 nov. 2017.

LESS THAN HALF of Brazilians favor hosting World Cup, poll shows.

Reuters. Disponível em: <<http://www.reuters.com/article/us-worldcup-brazil/less-than-half-of-brazilians-favor-hosting-world-cup-poll-shows-idUSBREA3715H20140408>>. Acesso em: 20 set. 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural dois**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de et al. Transmediação, plataformas múltiplas, colaboratividade e criatividade na ficção televisiva brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009. p. 395-432.

_____. Memória e identidade na telenovela brasileira. **XXIII Encontro Anual da Compós**. Universidade Federal do Pará, maio 2014. Disponível em: <http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT12_ESTUDOS_DE_TELEVISAO/templatexxiico mpos_2278-1_2246.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2015.

LUIZ FERNANDO CARVALHO..., Serafina. **Folha de São Paulo**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/serafina/2014/04/1445086-luiz-fernando-carvalho-critica-novelas-tradicionais-e-cruza-conto-de-fadas-e-hq.shtml>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

_____. A televisão após a hecatombe. **Revista E-compós**. Brasília, maio/ago. 2010, v. 13, n° 2, p. 1-15.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Gérman. **Os exercícios do ver**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004.

_____. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

MEU PEDACINHO DE chão. **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/meu-pedacinho-de-chao-2014/meu-pedacinho-de-chao-2014-galeria-de-personagens.htm>>. Acesso em: 03 fev. 2015.

_____. Nova novela das 6 resgata o mundo da fantasia e da fábula na TV. **Café com notícias**. Disponível em: <<http://www.cafecomnoticias.com/2014/03/meu-pedacinho-de-chao-nova-novela-das-6.html#.V0ivG5ErLIU>>. Acesso em: 27 maio 2016.

_____. “Meu pedacinho de chão” bate recorde negativo na Globo. **O TVfoco**. Disponível em: <<http://www.otvfoco.com.br/meu-pedacinho-de-chao-bate-recorde-negativo-na-globo-2/>>. Acesso em: 02 nov. 2017.

_____. “Meu pedacinho de chão” cria mundo mágico inspirado por diversos artistas. **TV Galpão**. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/meu->

pedacinho-de-chao/extras/noticia/2014/04/meu-pedacinho-de-chao-cria-mundo-magico-inspirado-por-diversos-artistas.html>. Acesso em: 21 jul. 2015.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **A criação literária: poesia e prosa**. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

NOVELA DAS 21h muda rotina de favela e morador faz fila para ser figurante. Disponível em: <<https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2017/08/08/gravacoes-de-a-forca-do-querer-na-tavares-bastos.htm>>. Acesso em: 22 out. 2017.

O ORGANOGRAMA DE um escândalo sem precedentes. **Estadão**. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/infograficos/politica,o-organograma-de-um-escandalo-sem-precedentes,385328>>. Acesso em: 03 nov. 2017.

OPERAÇÃO LAVA JATO. Infográfico. **Estadão**. Disponível em: <<http://infograficos.estadao.com.br/public/politica/operacao-lava-jato/esquema/>>. Acesso em: 02 nov. 2017.

ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. São Paulo: Ed. Senac, 2014.

PF DEFLAGRA 42ª fase da Operação Lava Jato. Polícia Federal. **Agência de notícias**. Disponível em: <<http://www.pf.gov.br/agencia/noticias/2017/07/pf-deflagra-42-fase-da-operacao-lava-jato>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

PINHEIRO, Valéria et al. **Os impactos da Copa do Mundo da FIFA 2014**. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/12309/1/2015_capliv_cfsfreitas.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2018.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. Estudo estrutural e histórico do conto de magia. In: PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

PUCCI, Renato Luiz. Intersecção pós-moderna de cinema e TV – O caso brasileiro. **Compós**. 2005. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_853.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2014.

_____. A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes fílmicos. **Revista MATRIZES**. São Paulo, jan./jun. 2012, ano 5, nº 2, p. 213-230, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/38334/41195>>. Acesso em: 29 out. 2015.

RAMOS, J. M. O. **Televisão, publicidade, cultura de massa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

REDES DE HOTÉIS sofrem com baixa demanda e buscam alternativas. **O Estado de São Paulo**. Disponível em: <<http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,redes-de-hoteis-sofrem-com-baixa-demanda-e-buscam-alternativas,70001900550>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil**: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa I**: a intriga e a narrativa histórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Tempo e narrativa II**: a configuração do tempo na narrativa de ficção. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SACRAMENTO, Igor. A carnavalesação na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela. In: **INTERCOM – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, jan./jun.2014, v. 37, n. 1.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Organização Charles Bally e Albert Sechehaye, colaboração de Albert Riedlinger. São Paulo: Cultrix, 2012.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. Analisando a autoria das telenovelas. In: SOUZA, Maria Carmem Jacob de; BORELLI, Silvia Helena Simões; COCO, Pina; BARRETO, Rodrigo (Orgs.). **Analisando telenovelas**. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2004.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TROTSKY, Leon. A escola poética formalista e o marxismo. In: EIKHENBAUM, B.; CHKLOVSKI, V.; JAKOBSON, R. et Al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973.

TZU, Sun. **A arte da guerra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

VAN SIJLL, Jennifer. **Narrativa cinematográfica**: contando histórias com imagens em movimento. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

“VELHO CHICO”: fotografia sofisticada é um dos destaques da novela. **Gaúcha ZH.** Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/tv/noticia/2016/07/velho-chico-fotografia-sofisticada-e-um-dos-destaques-da-novela-6952056.html>>. Acesso em: 28 out. 2017.

WOODS, Paul A. **O estranho mundo de Tim Burton.** São Paulo: LeYa, 2015.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2012.

OBRAS CONSULTADAS

51% DOS BRASILEIROS aprovam a Copa. **Datafolha**. Disponível em: <<http://datafolha.folha.uol.com.br/opiniaopublica/2014/06/1467905-51-dos-brasileiros-aprovam-realizacao-da-copa-no-brasil.shtml>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

A FAMÍLIA BORGES: companhia Serrote de teatro de boneco. Disponível em: <<https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/programacao-da-tv/2017/05/pega-pega-a-familia-borges-e-a-companhia-serrote-de-teatro-de-bonecos>>. Acesso em: 22 out. 2017.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

_____. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.

BACCEGA, Maria Aparecida. Reflexões sobre telenovela: o âmbito do ficcional como desenho do cenário das práticas de consumo. **Intercom – XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. 2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1587-1.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções – Disjunções – Transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 2005.

BARTHES, Roland; GREIMAS, Algirdas; BREMOND, Claude et al. **Análise estrutural da narrativa**: seleção de ensaios da revista “Communications”. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2006.

BROOKS, Peter. **The melodramtic imagination**: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess.

CAI APOIO DOS brasileiros a protestos e à realização da Copa do Mundo. **Datafolha**. Instituto de pesquisas. Disponível em: <<http://datafolha.folha.uol.com.br/opiniaopublica/2014/02/1416969-cai-apoio-dos-brasileiros-a-protestos-e-a-realizacao-da-copa-do-mundo.shtml>>. Acesso em: 08 fev. 2018.

CALABRESE, Omar. Los replicantes. **Anàlisi**. Barcelona, 1984, n. 9, p. 71-90. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/316123>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

CANDIDO, Antonio. **Presença da literatura brasileira**: história e crítica. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

_____. **Presença da literatura brasileira: história e antologia.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** São Paulo: Global, 2001.

CONTRA BARRIGA. Globo vai fazer novelas mais curtas e com capítulos menores. Ntv. **Notícias da TV.** Disponível em: <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/contra-barriga-globo-vai-fazer-novelas-mais-curtas-e-com-capitulos-menores-11495#ixzz4AcJI26SG>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

CONTRATO DE LUIZ Fernando Carvalho não é renovado. **O Globo.** Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/noticia/2017/02/depois-de-30-anos-contrato-de-luiz-fernando-carvalho-chega-ao-fim-e-nao-e-renovado-na-globo.html>>. Acesso em: 02 nov. 2017.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Viagem na irrealidade cotidiana.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ESPINOSA, Pedro García. **Memórias de um diretor de arte.** Cuba: Ediciones ICAIC, 2016.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa.** São Paulo: Nova Fronteira, 1993.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas.** São Paulo: Hucitec, 1979.

FIGUERÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana. Subvertendo as fórmulas, reinventando os formatos: entrevista com Guel Arraes. **Revista Galáxia.** São Paulo, 2002, n. 4. p. 221-240. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1287/786>>. Acesso em: 16 jun. 2015.

FRANÇA, Vera. A televisão porosa: traços e tendências. In: FREIRE FILHO, João (Org.). **A TV em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

GAUDREULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica.** Brasília: Ed. UNB, 2009.

LIMA, Denise. As telenovelas no horário das seis: a configuração do espaço na programação da Rede Globo. **ALCAR 2015.** 10º Encontro Anual de História da Mídia. UFRGS. Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:FQnDLzqB5eUJ:www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/as-telenovelas-no-horario-das-seis-a-configuracao-do-espaco-na-programacao-da-rede-globo/at_download/file+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 02 out. 2014.

LIPOVESTSKY, Gilles; SERROY, Jean. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**. São Paulo, jan./abr. 2003, n° 26. p. 17-34. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

_____. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MUNGIOLI, Maria Cristina. Brasil: trânsito de formas e conteúdos na ficção televisiva. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GOMES, Guillermo Orozco. **Estratégias de produção transmídia: anuário Obitel 2014**. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 119-159.

MOTTER, Maria Lourdes. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. **Revista USP**. São Paulo, dez./fev. 2000/2001, n° 48, p. 74-87.

PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. Telenovela: uma semiose híbrida. **Revista Galaxia**. São Paulo, jun. 2008, n° 15, p. 29-38. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1493/965>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROSSINI, Miriam de Souza. Para um estudo das narrativas entre meios: escrevendo para cinema e televisão. **Revista Comunicación**, 2012, n° 10, p.1323-1333. Disponível em: <http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/102.para_um_estudo_das_narrativas_entre-meios-escrevendo_para_cinema-e_televisao.pdf>. Acesso em: 14 de jul. 2015.