



CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**O cotidiano fabuloso: os temas recorrentes e o uso de  
arquétipos dos contos de fada nas telenovelas brasileiras**

**Janaina de Holanda Costa Calazans**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação do Profa. Dra. Cristina Teixeira Vieira de Melo.

Recife, fevereiro de 2003

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**O cotidiano fabuloso: os temas recorrentes e o uso de  
arquétipos dos contos de fada nas telenovelas brasileiras**

**Janaina de Holanda Costa Calazans**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, sob a orientação da Profa. Dra. Cristina Teixeira Vieira de Melo.

Recife, fevereiro de 2003

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**O cotidiano fabuloso: os temas recorrentes e o uso de  
arquétipos dos contos de fada nas telenovelas brasileiras**

**Janaina de Holanda Costa Calazans**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENÓVELAS BRASILEIRAS

*A todos que contribuíram  
para a realização deste trabalho.*

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENVELAS BRASILEIRAS

## **Resumo**

Identificar os pontos de contato entre a telenovela e o conto de fada. Este é o principal objetivo desta dissertação. Para tanto, escolhemos como objeto de estudo duas telenovelas da Rede Globo de Televisão - *Estrela-Guia* (2000), exibida no horário das 18 horas, e *Laços de Família* (1999), veiculada no horário das 20 horas.

A TV Globo foi escolhida por ser a emissora que mais produz telenovelas. A qualidade conseguida ao longo dos anos faz da Rede Globo, hoje, uma das maiores exportadoras de telenovelas do mundo, vendendo seus produtos para cerca de 100 países.

A hipótese central defendida neste trabalho é a de que as telenovelas incorporam temas e personagens característicos dos contos de fada, especialmente no que diz respeito aos arquétipos e a determinados topoi discursivos, como por exemplo, a vingança, a inveja, a busca pelo homem ideal entre outros.

O que nos propomos nesse trabalho é demonstrar tais hipóteses através de um estudo das relações interdiscursivas entre as narrativas dos contos de fadas e as das telenovelas brasileiras. Pretendemos encontrar os pontos de contato entre estes dois gêneros, através do estudo das especificidades de cada um. A partir daí, aprofundaremos a questão dos tópicos discursivos e dos arquétipos identificados em ambos os casos.

Essa relação que estabeleceremos entre os dois gêneros, em paralelo, comprovará a presença do interdiscurso, do "já dito", em um novo espaço discursivo, isto é, a transformação de um discurso velho em um discurso novo. Comprovaremos o que já afirmaram Maingueneau (1989) e Foucault (1970) ao dizerem que um discurso, nunca é autônomo, já que sempre remete a outros discursos, concretizando-se num espaço de trocas. Por outro lado, vamos mostrar como, apesar da repetição dos discursos, a narrativa telenovelistica consegue construir novos sentidos a partir de um discurso já existente.

## **Abstract**

Identifying the main points of contact between soap operas and fairy tales is the main aim of this dissertation. In order to do so, as objects of study were selected two soap operas from Rede Globo Television Network – *Estrela-Guia* (2000), aired at the six p.m. time slot, and *Laços de Família* (1999), broadcast at the 8 p.m. prime time.

The channel Globo was chosen for it is the television network which produces the greatest number of soap operas in Brazil. The quality achieved through the years has made Globo Network one of the greatest exporters of soap operas in the world today, selling productions to approximately 100 countries.

The central hypothesis defended in this work is that soap operas incorporate themes and characters typical of fairy tales, specially when it comes to archetypes and certain discourse topics, as for example, vengeance, envy, the search for the ideal man, among others.

The purpose of this work is demonstrating such hypotheses through a study of interdiscursive relations between the narratives of fairy tales and of Brazilian soap operas. This investigation intends to find the points of contact between these two genres, through the analysis of the specific characteristics of each one of them. In the next step, a deeper approach of the matter of discursive topics and archetypes identified in both cases will take place.

This relation established by the parallel comparison of the two genres will testify the presence of the interdiscourse, of the “already said”, in a new discursive space, which is the transformation of an old discourse into a new one. It will be demonstrated, based on Maingueneau (1989) and Foucault (1970), that a discourse is never autonomous, once it always refers to other discourses, and therefore a space of exchange is generated. On the other hand, it will be proved that, even though there’s a repetition of discourses, the soap opera narrative is able to construct senses based on an already existing discourse.

## RÉSUMÉ

Cette dissertation se propose d'identifier les points de contacts entre le feuilleton et les contes de fée. C'est son objectif principal et pour l'atteindre nous avons pris comme corpus deux feuilletons de la Chaîne Globo de Télévision: *Estrela-Guia* (2000), transmis vers 18h et *Laços de Família* (1999), présenté vers 20h.

Le choix de la TV Globo est justifié du fait que, au Brésil, c'est elle qui produit le plus grand nombre de feuilletons dont la qualité, vérifiée au long des années, l'a faite, aujourd'hui, l'un des plus grands exportateurs de feuilletons du monde. La TV Globo réussit à vendre ses produits à cent pays environ.

Dans cette étude, nous soutenons comme hypothèse centrale que les feuilletons incorporent des thèmes et des personnages caractéristiques des contes de fées, surtout en ce qui concerne les archétypes et quelques « topoi » discursifs, tels que la vengeance, la jalousie, la recherche de l'homme idéal entre autres.

Au long de cette dissertation, nous nous proposons de démontrer ces hypothèses-là en étudiant les rapports interdiscursifs entre les récits des contes de fées et les feuilletons brésiliens. Nous voulons trouver des points de contact entre les deux genres par l'étude des spécificités de chacun d'eux. À partir de cette étude, nous allons approfondir la question des topoi discursifs et des archétypes identifiés dans les deux cas.

Ce rapport que nous établirons entre les deux genres, en parallèle, prouvera la présence de l'interdiscours, du « déjà dit », dans un nouvel espace discursif, c'est-à-dire, la transformation d'un vieux discours en un nouveau discours. Nous confirmerons ce que Maingueneau (1989) et Foucault (1970) ont déjà affirmé quand ils disent qu'un discours n'est jamais autonome, une fois qu'il remet toujours à d'autres discours et se concrétise dans un espace d'échanges. D'un autre côté, nous irons montrer que, malgré la répétition des discours, le récit des feuilletons réussit à construire des sens à partir d'un discours qui existe déjà.

## **Sumário**

<b><u>Introdução</u></b>	<b>01</b>
<b><u>Capítulo1º – Novelas objeto de estudo</u></b>	<b>07</b>
1. Estrela-Guia	07
1.1. Enredo	08
1.2. Personagens	10
2. Laços de Família	10
2.1. Enredo	10
2.2. Personagens	12
<b><u>Capítulo2º – Gêneros textuais em foco: telenovelas e contos de fada</u></b>	<b>15</b>
1. Os antecessores da telenovela	21
1.1. Características formais e funcionais da telenovela	28
2. Estrutura narrativa da telenovela	32
2.1. Os vários enredos	36
3. Origem dos contos de fada	40
4. Estrutura narrativa dos contos de fada	46
4.1. A grande jornada	48
4.2. A função social das narrativas infantis	49
<b><u>Capítulo 3º – A telenovela brasileira</u></b>	<b>57</b>
1. Características nacionais	58
2. Fases da telenovela	60
2.1. Primeiro período – O surgimento da telenovela	60
2.2. Segundo período – Vai começar mais um campeão de audiência	62
2.3. Terceiro período – Surge o anti-herói	65
2.4. Quarto período – A vida na tela	66
3. O abasileiramento do gênero	67
4. Ficção e realidade	74



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS

<b><u>Capítulo 4º – Intertextualidade e conceitos afins</u></b>	<b>77</b>
1. Intertextualidade, Interdiscursividade e os temas recorrentes	79
2. Estudos de caso	82
2.1. Estudo de caso –Laços de Família	84
2.2. Estudo de caso – Estrela-Guia	90
<b><u>Capítulo 5º – Arquétipos</u></b>	<b>100</b>
1. A presença dos arquétipos	100
2. Os personagens arquetípicos	103
2.1. Arquétipos – Laços de Família	103
2.2. Arquétipos – Estrela-Guia	104
2.3. A bruxa	104
2.4. O bem	111
2.5. A princesa	114
2.6. O príncipe	120
<b><u>Capítulo 6º – Conclusão</u></b>	<b>125</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>132</b>

## Introdução

### Era uma vez ...

Meu primeiro contato com os contos de fada se deu ainda na infância, de maneira natural, como acontece com a maioria das crianças. Minha mãe e minhas tias foram as grandes responsáveis por este primeiro encontro. Nessa época, eu escutei inúmeras vezes as histórias de *João e Maria*, *Chapeuzinho Vermelho*, *A Bela Adormecida*, *Cinderela*, *Branca de Neve*, *Os Três Porquinhos* e tantas outras que me fizeram dormir melhor.

Lembro-me de, muitas vezes, ter sofrido com a *Cinderela*, enquanto a malvada madrasta e suas filhas maltratavam a pobre moça. E, é claro, ter vibrado de felicidade quando o príncipe, finalmente, a encontrou. Talvez tenha passado momentos ainda mais tensos ao lado da *Branca de Neve*. Prendi a respiração no momento em que o caçador se preparava para arrancar o coração da menina e respirei aliviada quando ele desobedeceu às ordens da rainha má e deixou que a jovem fugisse.

O meu segundo contato com os contos de fada veio recentemente. Na época, cursava o sexto período de Jornalismo e estava envolvida com um projeto de pesquisa sobre telenovelas. A partir daí, comecei a analisar a construção dos enredos e os personagens que apareciam nas histórias produzidas para a televisão. Com este olhar de pesquisadora fiz várias descobertas, entre elas, a de que existiam inúmeras semelhanças entre os contos de fada da minha infância e as telenovelas analisadas. Foi, justamente, essa percepção que impulsionou este trabalho.

Fiquei impressionada em ver que, freqüentemente, as telenovelas se apropriavam, com muita desenvoltura, das histórias

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS

propostas pelos contos. E mais, eram comuns os personagens que se apresentavam tais quais concebidos nos contos de fada. São dezenas de princesas, bruxas, madrastas malvadas e príncipes encantados.

Depois de algumas pesquisas, uma coisa ficou clara o bastante para que eu pudesse entender a razão pela qual esta "fórmula" vem obtendo tão bons resultados. Para entender uma obra, seja ela qual for, deve-se possuir um repertório anterior, uma bagagem de signos que ajude a destrinchar as histórias apresentadas. É aí que entram os contos de fada.

Descobri que todo mundo tem um conto de fada preferido: aquele cuja leitura era insistentemente repetida quando criança. São essas histórias que desencadeiam lembranças infantis e soam como um acorde emocional e prendem a atenção quando usadas como norte em uma telenovela.

Mesmo sem se dar conta, o telespectador traz dentro de si um arsenal de histórias ouvidas na infância que fazem com que os roteiros e os personagens pareçam extremamente familiares. Com esse entendimento prévio, fica mais simples para o espectador estabelecer uma hierarquia entre os personagens, identificando-lhes facilmente as funções dentro da trama.

A importância da telenovela no Brasil é incontestável, como influenciadora de aspectos morais, sociais, políticos e econômicos, assim como os contos de fada o eram no passado, em escala mundial. Nesta pesquisa, pretende-se identificar os pontos de contato entre as telenovelas e os contos de fadas, objetivando traçar um paralelo de ambos os gêneros, aprofundando-lhes as principais características e reconhecendo suas estruturas. Para tanto, escolhemos como objeto de estudo duas telenovelas da Rede Globo de Televisão - *Estrela-Guia*

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENVELAS BRASILEIRAS

(2000), exibida no horário das 18 horas, e *Laços de Família* (1999), veiculada no horário das 20 horas.

A TV Globo foi escolhida por ser a emissora que mais produz telenovelas. A qualidade conseguida ao longo dos anos faz da Rede Globo, hoje, uma das maiores exportadoras de telenovelas do mundo, vendendo seus produtos para cerca de 100 países. As outras redes de televisão brasileiras que exibem novelas têm índices de audiência com variação entre 6 e 10 pontos, enquanto a Globo atinge cerca de 45 pontos. Esse alto índice é comparado às outras emissoras, um dos motivos que faz das telenovelas da Rede Globo nosso objeto de estudo.

A escolha dos horários das 18 e 20 horas se deve ao fato de serem os mais recheados de um tipo de narrativa dramática que mais se aproxima dos contos de fada.

Identificar a presença dos contos de fada nas telenovelas brasileiras é reconhecer a importância e a influência de ambos os gêneros. Através dos resultados de pesquisas como esta, o grande público pode tomar conhecimento da estrutura e da função social dessas obras.

Então, o que torna os contos de fada, assim como as telenovelas, tão cativantes? Por que *Branca de Neve*, *Cinderela*, *Laços de Família* e *Estrela Guia* têm um apelo tão grande? A explicação mais óbvia é que essas histórias são uma fonte incomparável de aventura. Poucas histórias têm um apelo dramático tão forte como a vivida por *Branca de Neve* para fugir do terrível caçador enviado pela rainha má. A luta pela felicidade da família travada pela personagem principal da novela *Laços de Família*, de Manoel Carlos, também não deixa nada a dever às melhores seqüências relatadas nos contos de fada.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS

A incorporação de temas e personagens dos contos de fada pelas obras em estudo – *Estrela-Guia* e *Laços de Família* – foram a razão da escolha dos objetos. É importante, no entanto, lembrar que muitas outras narrativas telenovelisticas, senão todas, apresentam também essa proximidade com os contos, em maior ou menor grau. O que apresentaremos aqui é uma análise de duas obras nas quais, de acordo com observações, é bastante evidente o contato entre ambos os gêneros, comprovado especialmente pela incorporação de arquétipos e pela seleção de tópicos discursivos semelhantes.

Mostraremos que tais tramas são mais do que histórias com final feliz que excitam a imaginação; são mais que mero entretenimento. Por trás das cenas de perseguição e dos reencontros de última hora, há dramas sérios, reflexos de eventos que poderiam ocorrer na vida de cada telespectador.

A partir dessas observações pretendemos comprovar as seguintes hipóteses:

- a telenovela repete/retoma tópicos discursivos dos contos de fada, como inveja, vingança, busca pelo homem ideal, transgressão, arrependimento e tantos outros;
- mesmo que a telenovela recorra a temas e personagens arquetípicos, já utilizados anteriormente em outras narrativas, há sempre um caráter inovador, diferenciado, resultado de um processo enunciativo que, por sua vez, possibilita deslocamentos de sentido;
- nas telenovelas produzidas no Brasil assim como nos contos de fada, há regras básicas para a construção dos discursos. Os personagens são divididos em dois núcleos: os bons e os maus; a narrativa se desenvolve a partir dos percalços sofridos pelos

personagens, desembocando, na maior parte das vezes, num final feliz.

O que nos propomos neste trabalho é demonstrar tais hipóteses através de um estudo das relações interdiscursivas entre as narrativas dos contos de fadas e as das telenovelas brasileiras. Pretendemos encontrar os pontos de contato entre estes dois gêneros, através do estudo das especificidades de cada um. A partir daí, aprofundaremos a questão dos *topoi* discursivos e dos arquétipos identificados em ambos os casos. Essa relação que estabeleceremos entre os dois gêneros, em paralelo, comprovará a presença do interdiscurso, do "já dito", em um novo espaço discursivo, isto é, a transformação de um discurso velho em um discurso novo. Comprovaremos o que já afirmaram Maingueneau (1989) e Foucault (1970) ao dizerem que um discurso nunca é autônomo, já que sempre remete a outros discursos, concretizando-se num espaço de trocas. Por outro lado, vamos mostrar como, apesar da repetição dos discursos, a narrativa telenovelistica consegue construir novos sentidos a partir de um discurso já existente.

No primeiro capítulo, apresentaremos os objetos de análise. Faremos um breve histórico do enredo das novelas *Estrela-Guia* e *Laços de Família*, que, mais tarde, examinaremos cuidadosamente.

No segundo capítulo, definiremos, em linhas gerais, o que vem a ser um gênero. Depois o leitor poderá conhecer melhor o gênero telenovela e o gênero conto de fada, tendo em vista suas características formais (estruturais), funcionais e até mesmo um pouco de sua história.

No terceiro capítulo, faremos um passeio, especificamente, pelas origens da telenovela brasileira. Delinearemos uma cronologia histórica de sua evolução, seus enredos, os temas que se repetem, aqueles que surgem e as curiosidades dos quatro períodos em que está dividida a

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENVELAS BRASILEIRAS

história da telenovela brasileira (Fernandes, 1997). Destacaremos, ainda, a telenovela como produto, como ícone da cultura de massa, determinada pelos interesses econômicos das empresas envolvidas e determinante como condicionante de comportamentos.

No quarto capítulo, definiremos termos-chave da nossa análise como dialogismo, intertextualidade, heterogeneidade, interdiscursividade e polifonia. De acordo com as fundamentações de Bakhtin (1992), Kristeva (1970), Authier-Revez (1982), Maingueneau (1989) e Foucault (1970). Tudo isso permeado pela análise das novelas *Estrela-Guia* e *Laços de Família*. Destacaremos a intertextualidade presente nos contos de fada e nas telenovelas sob os mais diversos aspectos.

No quinto capítulo, voltaremos à análise dos objetos escolhidos, desta vez do ponto de vista da teoria dos arquétipos.

No sexto capítulo, temos a conclusão.

## CAPÍTULO 1º

### Novelas que são objeto de estudo

Com o objetivo de facilitar o entendimento das análises das telenovelas - objetos de nosso estudo - apresentaremos, a seguir, de maneira esquemática, o enredo básico de *Estrela-Guia* e *Laços de Família*, assim como seus personagens de destaque.

#### 1. Estrela-Guia

##### 1.1. Enredo

Em *Estrela-Guia*, a autora Ana Maria Moretzsohn usa a ficção para contar a história da união de duas culturas diferentes, representadas por Tony (Guilherme Fontes), um economista "workaholic", e Cristal (Sandy), uma garota criada em uma comunidade "hippie", no interior de Goiás. Para viver esse amor, no entanto, os dois têm que superar seus próprios preconceitos em relação ao outro e enfrentar ainda o preconceito do grupo social com o qual convivem.

Segundo a autora, o objetivo da trama, de 87 capítulos<sup>1</sup>, é mostrar que há diversas possibilidades de relações no Novo Milênio, capazes de conciliar a natureza com as modernas tecnologias, além de fazer com que as famílias discutam as alternativas de vida e possibilidades de mudança.

---

<sup>1</sup> Em geral uma novela é composta por cerca de 180 capítulos. *Estrela-Guia* foi uma exceção em termos de números de capítulos. Isso se deveu à agenda da cantora Sandy, que incluía turnês com seu "show" musical e contratos com gravadoras que impossibilitavam um tempo maior dedicado às gravações.



Na trama, apresentada no horário das 18 horas pela Rede Globo, Cristal é filha de Bob (Marcos Winter) e Kalinda (Maitê Proença), fundadores da comunidade Arco da Aliança. Logo que a filha nasceu, Kalinda fez seu mapa astral, onde viu que a filha tinha uma missão a cumprir ao lado de Tony, um grande amigo de Bob. O casal decide, então, que Tony seria o padrinho da garota. Aos dois anos, após ser batizada, Cristal se afasta de Tony e só o reencontra mais tarde aos 17 anos, quando os pais morrem em um misterioso acidente. Cristal vai para o Rio de Janeiro ficar com Tony, como era o desejo da mãe.

A diretora do núcleo da telenovela das 18 horas da Rede Globo, Denise Saraceni, diz que a trama tem o tratamento de um conto de fada, para que possa agradar a todas as faixas etárias do público, sobretudo aquele já cativo da cantora Sandy – crianças e adolescentes – que cultivam por ela uma admiração prévia, consolidada por meio de outros trabalhos. Esse público próprio da cantora/atriz revela outra face da sua escolha para protagonizar a trama, a sua importância comercial. A jovem é hoje uma das personalidades que mais têm produtos no mercado com o seu nome.

## **1.2. Personagens**

**Cristal (Sandy)** – É filha de Bob e Kalinda. A menina já nasce com uma missão: levar ao mundo a filosofia de vida de sua comunidade, Arco da Aliança, pregando a harmonia entre os homens e a natureza. Aos 17 anos, a jovem se apaixona pelo padrinho 18 anos mais velho.

**Catherine/Kalinda (Maitê Proença)** – Mãe de Cristal. Americana, nasceu numa comunidade "*hippie*" na Califórnia. Quando conhece Bob, ela muda seu nome para Kalinda e vai viver com ele. Juntos, eles fundam uma comunidade "*hippie*" no Brasil. Mística, vê, no mapa

astral da filha, que ela veio ao mundo com a missão de ser a estrela-guia do seu povo.

**Bob/Hanuman (Marcos Winter)** – Pai de Cristal. Ex-playboy, resolve mudar de vida e conhece Catherine/Kalinda numa comunidade alternativa em São Francisco, nos Estados Unidos. Juntos, voltam para o Brasil e fundam a comunidade do Arco da Aliança, no interior de Goiás.

**Su-Sukham (Mônica Torres)** – Taróloga, é a integrante mais radical do Arco da Aliança. Sua diversão é confeccionar enfeites de pedras semipreciosas e cristais. É mãe de Sukhi (Fernanda Rodrigues), a quem nunca revelou a identidade do pai. Antes de Kalinda morrer, Su-Sukham promete que nunca se afastará de Cristal.

**Tony (Guilherme Fontes)** – Economista do mercado financeiro, sempre teve como prioridade de vida o trabalho. Há dez anos, teve um envolvimento com Dominique (Ana Carbatti), com quem teve um filho, Daniel (Netinho Alves). Mesmo sem se ter casado Tony, assumiu o filho, sendo um pai muito carinhoso e presente. Há três anos, namora a socialite Vanessa Rios (Carolina Ferraz), sua principal cliente na corretora de sua propriedade. Apesar do namoro duradouro, Tony leva o relacionamento sem muito entusiasmo. Sua vida vai dar uma guinada ao reencontrar, depois de 15 anos, sua afilhada Cristal.

**Vanessa (Carolina Ferraz)** – Socialite carioca, tem como principal diversão fazer compras. É noiva de Tony, por quem mantém uma verdadeira obsessão. Está louca para casar, mas Tony sempre se esquia da responsabilidade. Com a vinda de Cristal para o Rio de Janeiro, passa o tempo a tramar contra a menina, de quem morre de ciúmes.

**Daphne (Lilia Cabral)** –É a pior vilã da história. Mulher do fazendeiro Alaor (Sérgio Mamberti), é dominadora e inescrupulosa. Fará tudo para conseguir comprar as terras onde está instalada a comunidade do Arco da Aliança. Para concretizar seus planos, ela vai usar o filho Caio Charles (Rodrigo Santoro), para seduzir Cristal, que, depois da morte dos pais, se tornará a única herdeira de Jagatah.

## **2. Laços de Família**

### **2.1. Enredo**

Veiculada no horário das 20 horas, entre os anos de 2000 e 2001, a novela de Manoel Carlos tem início com uma arrebatadora paixão entre Helena (Vera Fischer) e Edu (Reynaldo Gianecchini). A crueldade, o ciúme e a possessividade da tia do rapaz, a poderosa Alma (Marieta Severo) que insiste em colocar a diferença de idade entre os dois, cerca de 20 anos, sendo ele mais jovem, como um empecilho para a felicidade do casal, desencadeia um processo de desentendimento que culmina com o fim do relacionamento, embora os dois continuem apaixonados. A história vai desenrolar-se ao longo de 187 capítulos, despontando como a maior audiência, no horário das 20 horas, da televisão brasileira, nos últimos cinco anos<sup>2</sup>.

Com a separação, Edu se apaixonou pela filha de Helena, Camila (Carolina Dieckmann), jovem e bonita. O problema, agora, muda de

---

<sup>2</sup> *Laços de Família* atingiu uma média final de 46 pontos no Ibope, tornando-se o folhetim de maior audiência da emissora desde 1997, quando *A Indomada* marcou 48 pontos de média. Isso pode ser considerado como um feito e tanto, já que, a partir daquele ano, o horário nobre se transformou em palco de disputa acirrada entre os canais de TV aberta, com a ascensão de *Ratinho*, naquele ano no SBT, e outros programas populares. A novela também proporcionou à Rede Globo seu maior pico de audiência em 2000. No capítulo em que Camila teve seu cabelo raspado, exibido em 11 de dezembro, 79% dos televisores ligados do país estavam sintonizados no folhetim, atingindo pico de audiência de 61 pontos.

lugar. Os desentendimentos entre mãe e filha passam a ser freqüentes.

As turbulências, no entanto, aumentam após o casamento de Camila e Edu, quando a jovem perde seu bebê em função de uma leucemia em estágio avançado, cuja única alternativa de cura seria um transplante de medula.

A procura por um doador compatível é permeada por dolorosas sessões de quimioterapia e longas estadas no hospital. A demora do transplante enfraquece Camila e faz com que Helena apele para a última alternativa: revelar o segredo que guardou durante anos, para assim salvar a filha. Durante toda a história, Helena sustentou a teoria de que a menina seria filha do seu primeiro marido, de quem era viúva. Com ele, Helena teve um filho, Fred (Luigi Barricheli), irmão mais velho de Camila. Como a alternativa mais rápida e eficaz para tentar encontrar um doador compatível seria engravidar do verdadeiro pai de Camila, Helena é obrigada, então, a revelar que o verdadeiro pai é Pedro (José Mayer), seu primo.

Entre as subtramas que permeiam essa história principal estão a relação de Alma com o marido, Danilo (Alexandre Borges). O boa-vida engravida a empregada e por isso é posto, por Alma, para fora de casa. A outra trama paralela envolve as maldades feitas por Íris (Débora Secco), irmã de Helena, que insiste em destruir a felicidade de Camila. A menina é capaz de qualquer desatino para garantir que Pedro, por quem é apaixonada desde criança, seja seu. Outro subenredo que mereceu destaque e ganhou repercussão junto ao público foi a história de Capitu (Giovanna Antonelli), uma garota que, apesar de ser de classe média, se prostituía para sustentar os pais e o filho. Durante a trama, a moça vai viver um romance conturbado com Fred, filho de Helena.

A história acaba com o nascimento de Vitória, a filha de Helena e Pedro, que veio para salvar a vida de Camila. O transplante é, finalmente, realizado. Depois da cura, Camila engravida de Edu. Helena casa com Miguel, um dono de livraria que sempre foi apaixonado por ela, e Pedro se entende com Íris, que desiste de continuar a fazer maldades com as pessoas e decide viver a sua vida.

A história é permeada, o tempo inteiro, pela disputa de poder. O bem e o mal entram em contato a toda hora. O bem está representado por Helena, Camila e Edu e o mal por Alma, em sua condição ambígua, e Íris.

Já Alma, depois que Ritinha (Juliana Paes Leme), empregada de sua casa, morre durante o parto, fica com os gêmeos, filhos do seu marido com Ritinha, decidindo criá-los, realizando o sonho de ser mãe. Feliz com a presença das crianças, Alma acaba perdendo a traição de Danilo e aceita-o de volta a casa.

## **2.2. Personagens**

**Helena (Vera Fischer)** – Mulher forte, que carrega consigo uma história de vida sofrida marcada por muitos desentendimentos com o pai. Hoje, é dona de uma clínica de estética e mantém um bom padrão de vida graças a muito trabalho. É mãe de Camila e Fred. Logo nos primeiros capítulos da trama, vai-se envolver em um romance com Edu. É capaz de tudo para garantir a felicidade dos filhos, até abdicar de um grande amor.

**Edu (Reynaldo Gianecchini)** – Jovem, bonito e rico, Edu é objeto de desejo de grande parte das socialites cariocas. Residente de medicina, ele se apaixona perdidamente por Helena. É doce, romântico e prestativo. Tenta livrar-se da marcação da tia, Alma, que quer ter

sempre sua vida sob controle, decidindo, inclusive, acerca de sua vida amorosa.

**Alma (Marieta Severo)** – É uma mulher de personalidade forte, dominadora. Gosta de ser o centro das atenções. Casada, anteriormente, quatro vezes, ficou viúva de todos os maridos. Em seu quinto casamento, Alma casa com Danilo, um boa-vida que não faz nada a não ser ficar à beira da piscina, flertando com a empregada, Ritinha. Tudo isso regado a muita champanhe. Alma é a tia de Edu e Estela. Ela ficou com a guarda dos sobrinhos quando os dois ainda eram crianças e perderam os pais em um acidente de helicóptero. Interfere na vida deles como se fosse sua dona. Morre de ciúmes de Edu e sempre implica com as mulheres com quem ele se relaciona. Por outro lado, é capaz de fazer tudo para garantir a felicidade dos sobrinhos.

**Camila (Carolina Dieckmann)** – É a princesinha da história. Jovem e bonita, sente-se atraída por Edu desde a primeira vez que o vê, quando ainda era namorado de sua mãe. No momento em que o relacionamento de Helena e Edu entra em crise, ela se aproxima do rapaz, com quem começa a namorar. Depois de algum tempo de relacionamento, Camila descobre que está grávida e os dois resolvem casar. O drama da menina começa logo depois da lua de mel, quando sofre um aborto e então descobre que está com leucemia.

**Pedro (José Mayer)** – Um “cowboy” rude e grosseiro que não faz questão de parecer simpático. Sempre foi apaixonado por Helena, sua prima. Trabalha como administrador do haras de Alma. Adora cavalos e não consegue viver sem uma mulher ao lado. É pai de Camila e de Vitória.

**Íris (Débora Secco)** - Perversa e incoseqüente, é a responsável por grande parte dos desentendimentos da novela. Irmã de Helena por

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS

parte de pai, Íris sempre foi apaixonada por Pedro. Por ser bem mais nova, ele sempre a tratou como uma garotinha. Perde a mãe no início da trama e vem morar com Helena, mas se desentende com Camila e Helena a coloca para fora de casa. Ela, então, muda-se para a casa de Pedro.

## **CAPÍTULO 2º**

### **Gêneros textuais em foco: telenovelas e contos de fada**

Neste trabalho, partimos do pressuposto básico de que é impossível a comunicação verbal sem a mediação de algum *gênero* e algum *texto*. Em outros termos, a comunicação verbal só é possível por meio de algum *gênero textual*.

O russo Mikhail Bakhtin (1979:277-326) já dizia que cada esfera de utilização da língua elabora tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso o que ele denominou de *gêneros do discurso*. Como afirma Bakhtin, a riqueza e a diversidade dos gêneros são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros que se vai diferenciando e ampliando à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa.

Segundo Bakhtin, o indivíduo pode ignorar totalmente a existência teórica dos gêneros do discurso, mas, na prática, usa-os com segurança e destreza. Da mesma forma, Steger (1979, apud Marcuschi, 1998) afirma que todos nós dominamos um saber intuitivo a respeito da adequação de textos em situações comunicativas. Todos nós temos uma competência socialmente adquirida que é usada para identificar textos individuais na relação com categorias mais gerais. Por exemplo, sabemos diferenciar uma telenovela de um filme ficcional ou de um programa humorístico de TV. Ou seja, tudo indica que existe um saber compartilhado socialmente pelo qual não só os falantes/escritores/diretores/produtores orientam suas decisões acerca dos gêneros textuais que devem construir em cada situação interacional, bem como os ouvintes/leitores/espectadores formulam condições de interpretação. Nesse sentido, como afirma Marcuschi (1998), os



gêneros operam como geradores de expectativas de compreensão mútua.

Marcuschi ressalta ainda que, muitas vezes, os gêneros textuais têm marcas lingüísticas mais ou menos estereotipadas e identificáveis. É o caso de expressões como: -"prezado amigo" (abertura de uma carta), - "conhece aquela do português..." (piada), - "eu o condeno a cinco anos" (julgamento em tribunal), - "tome dois quilos de açúcar e adicione..." (receita de bolo), - "alô, quem é?" (telefonema), - "o tema de hoje será a Revolução Francesa" (conferência ou aula), e outras marcas bastante conhecidas que podem ser facilmente identificadas.

Como afirma o referido autor, essas fórmulas são históricas, surgiram ao longo do tempo e das práticas sociais e têm suas características específicas tanto na fala como na escrita. Servem, muitas vezes, para criar uma expectativa no interlocutor e prepará-lo para uma determinada reação. Por exemplo, ao escutar o enunciado um "Era uma vez...", o ouvinte já se prepara para acompanhar uma narrativa ficcional, mais especificamente, um conto de fada, que, muitas vezes, também termina com um final bastante estereotipado, o conhecido "... e foram felizes para sempre".

No entanto, devemos estar cientes de que os gêneros se caracterizam muito mais por suas funções comunicativas, cognitivas e institucionais do que por suas peculiaridades lingüísticas e estruturais.

Gülich (1986) dedica-se à análise das condições empíricas para a determinação dos gêneros de texto em oposição aos tipos de texto. Para a autora, gênero de texto é uma designação propositalmente vaga para nomear qualquer forma textual caracterizada por propriedades obtidas de maneira indutiva, que não se aplicam a todos os textos e, por isso mesmo, trata-se de uma classificação aberta. Tipo de texto, por sua vez, seria uma designação teoricamente fundada e

dedutivamente derivada que serve para descrever e identificar uma dada forma textual como um tipo. Conforme Marcuschi (1998), essa distinção equivaleria a uma distribuição entre classificação empírica (que procede por conhecimentos globais e designação de eventos) e uma classificação teórica (que procede por análises categoriais e designação de modelos abstratos). Assim, um tipo seria muito mais um constructo teórico, ao passo que um gênero seria uma identificação empírica de formas.

Na mesma direção, Biber (1988:170) lembra que os gêneros são geralmente determinados com base nos objetivos dos falantes e na natureza do tópico tratado, sendo assim uma questão de uso e não de forma. Mas, segundo ele, seria possível pensar numa determinação tipológica fundada em categorias internas, ou seja, de natureza formal e lingüística. Para tanto, Biber adota uma terminologia similar à de Gülich e distingue entre gêneros textuais enquanto fenômenos fundados em critérios externos e tipos textuais fundados em critérios internos. Essas duas classificações não são simétricas e pode acontecer que as ocorrências de um gênero se incluam em vários tipos sob o ponto de vista de sua forma lingüística, ou seja, os gêneros textuais não apresentam uma homogeneidade formal.

Para uma maior compreensão do problema da distinção entre gêneros e tipos textuais, reproduzimos, a seguir, uma definição proposta por Marcuschi (2002) que permite entender as diferenças com certa facilidade.

- (a) Usamos a expressão **tipo textual** para designar uma espécie de construção teórica definida pela **natureza lingüística** de sua composição (aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas). Em geral, os *tipos textuais* abrangem cerca de meia dúzia de categorias conhecidas como: **narração, argumentação, exposição, descrição, injunção.**

- (b) Usamos a expressão ***gênero textual*** como uma noção propositalmente vaga para referir os **textos materializados** que encontramos em nossa vida diária e que apresentam **características sociocomunicativas** definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica. Se os tipos textuais são apenas meia dúzia, os gêneros são inúmeros. Alguns exemplos de gêneros textuais seriam: ***telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, reportagem jornalística, aula expositiva, reunião de condomínio, notícia jornalística, horóscopo, receita culinária, bula de remédio, lista de compras, cardápio de restaurante, instruções de uso, outdoor, inquérito policial, resenha, edital de concurso, piada, conversa espontânea, conferência, carta eletrônica, bate-papo por computador, aulas virtuais*** e assim por diante.

Observe-se que a definição dada aos termos aqui utilizados é muito mais operacional do que formal. Assim, para a noção de *tipo textual*, predomina a identificação de **seqüências lingüísticas típicas** como norteadoras. Assim, um elemento central na organização de textos narrativos é a **seqüência temporal**. Já no caso de textos descritivos predominam as seqüências de **localização**. Os textos expositivos apresentam o predomínio de seqüências **analíticas** ou então **explicitamente explicativas**. Os textos argumentativos se dão pelo predomínio de seqüências **contrastivas explícitas**. Por fim, os textos injuntivos apresentam o predomínio de seqüências **imperativas**.

Já para a noção de *gênero textual*, predominam os critérios de **ação prática, circulação sócio-histórica, funcionalidade, conteúdo temático, estilo e composicionalidade**. Importante é perceber que os gêneros não são entidades formais, mas sim

entidades comunicativas. Gêneros são formas verbais de ação social relativamente estáveis realizadas em textos situados em comunidades de práticas sociais e em domínios discursivos específicos.

De tudo o que foi dito acima podemos concluir que os gêneros são produtos culturais, sociais e históricos, formas socialmente maturadas em práticas comunicativas. Portanto, não são fruto de decisões individuais nem são facilmente manipuláveis. Fruto de trabalho coletivo, os gêneros contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia-a-dia. São de difícil definição formal, devendo ser contemplados em seus usos e condicionamentos sociopragmáticos e, assim como surgem, podem desaparecer. Enfim, como sintetiza Machado (2000), comentando os escritos de Bakhtin,

o gênero é uma força aglutinadora e estabilizadora, um certo modo de organizar as idéias, meios e recursos expressivos, de modo a garantir a comunicabilidade e a continuidade do próprio gênero junto às comunidades futuras. Num certo sentido, é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadores. Mas, não se deve extrair daí a conclusão de que um gênero é necessariamente conservador. Por estarem inseridas na dinâmica de uma cultura, as tendências que preferencialmente se manifestam num gênero não se conservam *ad infinitum*, mas estão em contínua transformação no mesmo instante em que buscam garantir uma certa estabilização. (Machado, 2000:68-69).

Da passagem acima devemos ressaltar que, mesmo apresentando alto poder preditivo e interpretativo das ações humanas em qualquer contexto discursivo, os gêneros não são instrumentos estanques e enrijecedores da ação criativa. Caracterizam-se como eventos textuais altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos. O próprio Bakhtin (1981:91) afirma que “o gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste sua vida”.

As inovações tecnológicas podem criar ou modificar um gênero. Isto é, à medida que vão surgindo novas práticas sociais ou novas tecnologias, vão aparecendo também novos gêneros. O e-mail, por exemplo, é um gênero textual recente, fruto dos avanços tecnológicos da informática computacional.

Outro caso ilustrativo são os meios técnicos disponíveis a cada época que condicionaram (e continuam condicionando) o desenvolvimento histórico dos gêneros audiovisuais. Efetivamente, o desenvolvimento do equipamento, enquanto suporte para a produção de filmes, telenovelas, minisséries... possibilitou uma maior diversidade de formas.

Não é difícil constatar que, nos últimos dois séculos, foram as novas tecnologias, em especial as ligadas à área da comunicação, que propiciaram o surgimento de novos gêneros textuais. No entanto vale salientar que não são propriamente as tecnologias *per se* que originam os gêneros e sim a intensidade dos usos dessas tecnologias e suas interferências nas atividades comunicativas diárias. Assim, os grandes suportes tecnológicos da comunicação tais como o rádio, a televisão, o jornal, a revista, a internet, por terem uma presença marcante e grande centralidade nas atividades comunicativas da realidade social

que ajudam a criar, vão, por sua vez, propiciando e abrigando gêneros novos bastante característicos.

Seguramente, esses novos gêneros não são inovações absolutas, sem uma ancoragem em outros gêneros já existentes. O fato já fora notado por Bakhtin (1979:277-326) que falava na 'transmutação' dos gêneros e na assimilação de um gênero por outro gerando novos. A tecnologia favorece o surgimento de formas inovadoras, mas não absolutamente novas. Veja-se o caso da telenovela. Ela tem uma ancoragem na radionovela, mas o canal é outro e, portanto, apresenta-se com características bem próprias. Isso mostra que, em alguns casos, será o próprio suporte ou ambiente em que os textos aparecem que determinam o gênero.

## **1. Os antecessores da telenovela**

Existem vários trabalhos respeitáveis – Campedelli (1998), Ortiz (1989), Pallottini (1998) - a indicar as fontes de origem da telenovela, tal como a conhecemos na atualidade. Em geral, costuma-se considerar que a telenovela provém de antecedentes vários que lhe deram uma ou outra de suas características e que sobre ela atuaram com mais ou menos intensidade. Esses antecedentes seriam:

- o romance europeu do século XIX;
- o romance de folhetim, por jornal, também do século XIX;
- o romance em folhetim, por entregas, da mesma época, aproximadamente;
- a radionovela;
- a fita-em-série norte-americana;
- a dramatização radiofônica de fatos reais;
- a fotonovela e as histórias em quadrinhos;
- o melodrama teatral.

A telenovela, no entanto, ainda é uma incógnita em sua definição. Não há ainda como classificar corretamente o que vem a ser esse gênero fantasioso e de grande popularidade entre os brasileiros. Walter George Durst foi feliz ao declarar publicamente num debate: "Tenho uma profunda inveja dos meus colegas. Todos sabem o que é uma telenovela. Eu não sei" (Durst, 1992). Vale frisar que Durst não só é um dos pioneiros em escrever para a televisão como também foi um dos autores a lançar o gênero novela diária nos anos 60.

Para tentarmos compreender o que vem a ser uma telenovela, vamos antes buscar algumas referências nos seus antecessores. A palavra "novela" remonta ao italiano *novella*, portanto, ao latim *novellus, novella, novellum*, adjetivo, diminutivo, originário de *novus*. Do sentido de *novo*, a palavra derivou para o *enredado*. Substantivando-se e adquirindo denotação especial. Durante a Idade Média, acabou significando *enredo, entrecho*, vindo daí *narrativa enovelada, trançada*<sup>3</sup>.

Durante algum tempo, a palavra foi utilizada para denominar as narrativas caracterizadas por serem fabulosas, fantásticas, inverossímeis. A palavra "novela" só passa a ser empregada com a significação que tem atualmente a partir do Romantismo, movimento responsável por desencadear profunda metamorfose cultural na sociedade da época.

O surgimento do gênero novela se deu na França, no século XIX, sob a forma de um romance folhetinesco, que tinha como principal característica ser uma trama escrita em capítulos. Naquele período, a sociedade francesa passava por transformações, e uma cultura popular de massa era criada em virtude da junção das culturas de elite e popular. Para entendermos essa evolução, é necessário fazermos um

---

<sup>3</sup> A paternidade do termo "novella" coube às canções de gesta. Cantadas por trovadores, elas confundiam o fantástico com o verídico.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS

rápido percurso que vai do folhetim, passa pela radionovela e chega, finalmente, ao que entendemos hoje por telenovela. É importante ainda destacar que, apesar desses serem gêneros semelhantes, apresentam-se reproduzidos em suportes distintos, mas preservam estrutura e conteúdo próximos.

A criação dessa cultura popular de massa provocou transformações decisivas na produção cultural, que sofre inovações graças à Revolução Industrial. Essas mudanças acontecem, sobretudo, na área de impressão de livros e periódicos, que passam a ser produzidos em larga escala.

O público consumidor, conseqüentemente, aumentava sustentado no movimento crescente de alfabetização da população. Os jornais que publicavam os romances de folhetim, no Segundo Império, passaram a distribuir seus exemplares nas ruas, buscando atingir as camadas mais populares, saindo assim do âmbito exclusivo da pequena e média burguesia.

No Brasil, o primeiro folhetim surge no ano de 1838 - Capitão Paulo, de Alexandre Dumas - publicado pelo Jornal do Comércio (RJ). No início, o acesso aos folhetins era restrito à elite, visto que se vivia em uma sociedade escravocrata, onde a grande maioria da população era analfabeta. Exatamente por causa do alto índice de analfabetismo, o folhetim não conseguiu chegar à popularidade.

Outras influências sobre o folhetim eletrônico foram as radionovelas, conhecidas como "*soap-operas*". Patrocinadas por empresas, que financiavam o rádio comercial com intenção de vender produtos aos ouvintes, essa forma de entretenimento se popularizou durante a Grande Depressão.



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS

O gênero tinha, em sua estrutura, um núcleo que se desenrolava sem ter realmente um fim. Essa era sua principal diferença com relação aos folhetins, que se organizavam em "próximos capítulos". Outra diferença era o relacionamento das "soap-operas" com o lado comercial (as empresas visavam às donas de casa).

Em 1941, o pesquisador Rudolf Arnheim (1941:66) observa:

Os produtores de radionovelas fazem todo possível para descobrir o gosto de seu público. Cartas em que os ouvintes expressam aprovação ou protesto são estudadas cuidadosamente. Pesquisas por telefone determinam o tamanho aproximado da audiência de cada capítulo. Com base nesses dados e com muito talento para captar o que agrada, são estruturados os enredos, os personagens e as tomadas de cena de cada capítulo.

Arnheim falava da realidade norte-americana. Naquele mesmo ano (1941), ia ao ar, no Brasil, a primeira radionovela nacional, de Leandro Branco e Gilberto Martins, intitulada *Em busca da felicidade*. Durante 25 meses, o público da Rádio Nacional comoveu-se com os lances desse dramalhão. O sucesso era absoluto: 48 mil cartas de ouvintes só no primeiro mês. E o *merchandising* não fez esperar – a Colgate patrocinava tudo e ainda enviava fotos de artistas com resumos da novela.

Vale destacar, também, a importância das radionovelas cubanas, patrocinadas por empresas americanas, que apresentavam o estilo melodramático. Esse estilo de novela, consagrada no território caribenho, estaria disseminado, mais tarde, por toda a América Latina, chegando ao Brasil em 1941. Com a facilidade de aquisição de

aparelhos de rádio, na década de 40, o gênero acaba tornando-se efetivamente popular.

A radionovela chega ao Brasil através de Oduvaldo Vianna, que, retornando de uma temporada como correspondente em Buenos Aires, no jornal *A Noite*, trouxe como grande novidade as novelas transmitidas pela Radio *El Mundo*, que faziam enorme sucesso na Argentina. Entusiasmado, Oduvaldo escreveu algumas novelas, mas não conseguiu apoio dos patrocinadores, que não acreditavam nos moldes da ficção seriada. Tempos depois, convidado a dirigir a Rádio São Paulo, aproveitou para levar ao ar a sua radionovela *A Predestinada*.

O sucesso foi tão rápido que, em poucos meses, a pequena rádio situava-se como líder de audiência em São Paulo. Para Vianna, o inesperado sucesso se explica pelo fato de a radionovela se propor a resgatar o imaginário popular, reproduzindo o cotidiano simples da dona-de-casa brasileira, para quem se destinavam as narrativas, através dos contos.

Aqui é importante destacar que, em se tratando de universo feminino, numa época em que predominava o comportamento submisso, fruto de uma cultura historicamente machista e autoritária, a radionovela, assim como seu gênero mais próximo, a fotonovela, priorizava temáticas próximas da sociedade brasileira, em transição do rural para o urbano, do moderno para o arcaico.

A radionovela realizou, desse modo, papel importante ao reforçar o perfil feminino desejável, com temas que integravam o universo das donas de casa da época: amor, paixão, incesto e pureza. Esses elementos fortemente presentes na cultura latina foram assimilados, codificados e transformados de modo a constituir um produto rentável e facilmente assimilável. Assim, como um produto

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS

direcionado à mulher, os temas desenvolvidos priorizavam as questões ligadas à busca do casamento; mulheres traídas e/ou abandonadas; mães solteiras rejeitadas pela família e pela sociedade; adultério; preservação da pureza feminina e pecados carnis e luxuriosos.

A fórmula constantemente repetida, em dezenas de capítulos, conduzia o enredo a situações extremas, privilegiando o lado dramático e romântico do enfação cotidiano feminino. No auge da emoção, o capítulo era interrompido estrategicamente, deixando no ar a dúvida sobre o desdobramento do dia seguinte.

Foi a partir do sucesso das radionovelas que a ficção seriada virou um produto de mercado com valor de mercadoria. Os anunciantes, normalmente sabonetes e produtos de toalete direcionados ao embelezamento feminino, perceberam logo que as radionovelas eram um espaço de troca bastante lucrativo. É dessa época, por exemplo, o indefectível *reclame* cantado por duas vozes femininas e uma masculina:

*"As rosas desabroçam,  
Com a luz do sol,  
E a beleza das mulheres,  
Com o creme Rugol"*

Outros famosos reclames foram o das *Hepatinas Nossa Sra. da Penha*, *Pílulas de Vida do Doutor Ross*, *Cafiaspirina (Química Bayer)*, *Óleo e Brilhantina Colgate*, *Creme Dental Kolynus*, *Vigorelli*, *Fusca*, *Coca-Cola*, *Sabonetes Lux Luxo* e *Gessy-Lever*, entre muitos outros.

Os títulos das radionovelas deixam claro o tom melodramático e a necessidade de fazer chorar e sofrer: *Almas Desencontradas*; *Prisioneira do Passado*; *Sonhos Desfeitos*; *Mais Forte que o Amor*; *Perdida*; *Mulher sem Alma*; entre outros. Mas, sem dúvida, o maior sucesso do Rádio de todos os tempos foi *O Direito de Nascer*, do

cubano Félix Cagnet, cujo enredo tinha início com a frase bombástica de Maria Helena (futura mãe de Albertinho Limonta):

*-"Doutor , não posso ter este filho que vai nascer."*

Primeiramente na voz de Walter Foster, na *Rádio Tupi* de São Paulo, e de Paulo Gracindo, na *Nacional* do Rio de Janeiro o personagem de Albertinho Limonta, pela primeira vez na história da comunicação brasileira, levou a população a um estado de comoção. O último capítulo, em 13 de agosto de 1965, foi seguido de uma festa no Ginásio do Ibirapuera, totalmente lotado e, numa espécie de neurose coletiva, o povo gritava os nomes dos personagens e chorava por Mamãe Dolores, Maria Helena e Albertinho.

O autor, o cubano Felix Cagnet, tinha, bem claro, o poder melodramático e mercadológico de sua produção, como esclareceu em depoimento na publicação cubana *Revolución y Cultura*, transcrito no livro de Renato Ortiz:

Elas consumiam os produtos que meus programas anunciavam. Eram pobres e sofriam. Desejavam chorar para desafogar suas lágrimas. Eu estava obrigado a escrever para elas e facilitar-lhes o que necessitavam, porque enquanto choravam, descarregavam sua própria angústia. (Ortiz, 1989:34).

A partir dos anos 60, a radionovela perde espaço para a telenovela, até desaparecer em 1973.

### **1.1. Características formais e funcionais da telenovela**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENVELAS BRASILEIRAS

A telenovela é uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, uma trama principal e muitas subtramas que se desenvolvem, se complicam e se resolvem no decurso da apresentação. Naturalmente, a trama planejada como principal é a que leva o enredo básico, a fábula mais importante, do começo ao fim da ação, e a que justifica todo o projeto, dando-lhe unidade.

Gêneros como a minissérie e os seriados se aproximam bastante da fórmula utilizada na telenovela. Uma das diferenças é que, em geral, não se apresentam como obras abertas sujeitas à interferência do público através de manifestações populares a favor ou contra esta ou aquela ação ou personagem, por meio de pesquisas de opinião realizada pela empresa de televisão, ou até mesmo pelos números da audiência, que podem fazer com que o autor mude os rumos da história. No entanto, a divisão em capítulos e a organização da narrativa são mantidas de maneira semelhante.

Geralmente, as novelas são escolhidas de acordo com os interesses da empresa e da comercialização. Essa escolha se dá mediante avaliação de uma sinopse apresentada pelo autor. Entretanto, a sinopse definitiva será estabelecida de acordo com os interesses da rede de televisão.

A aprovação da sinopse tem uma dupla importância: dramática e organizacional. Do ponto de vista da narrativa, ela apresenta e desenvolve os personagens, dando consistência a uma história que será contada por vários meses. A sinopse serve como um protótipo inicial, no qual a armação de toda a história se encontra definida.

Na atualidade, a telenovela brasileira tem mais de cem e menos de duzentos capítulos, em geral. Cada capítulo dura,

aproximadamente, sessenta minutos dos quais 45 são de ficção, história propriamente dita, e os demais são de publicidade, repetições, chamadas, etc. Cada novela tem entre trinta e quarenta personagens, em média, dos quais de seis a dez podem ser consideradas protagonistas – destacando-se sempre um par, as estrelas da temporada.

A sua qualificação como um produto de massa fica mais evidente por poder ser adequada aos desejos do público, de acordo com o “*feedback*” que esse fornece. Ou seja, por ser uma obra aberta, pode ser conduzida mediante as reivindicações dos telespectadores. Essa é uma das características que a difere das outras narrativas, as quais por estarem escritas, cristalizadas, não podem ser modificadas. Por muito tempo, a tradição oral dos contos de fada permitiu que isso fosse feito, já que ia passando de boca em boca, sendo adequado às reações que o narrador pretendia provocar.

Dizer que a telenovela é uma *obra aberta* já se tornou lugar-comum. Tendo em vista o fato de que, a partir de Umberto Eco, a expressão se tornou portadora de um sentido muito definido, é bom deixar claro o que é a obra aberta para Eco e, em que sentido é aberta a telenovela.

A obra aberta é aquela que apresenta a possibilidade de várias organizações, que não se mostra como obra concluída, numa direção estrutural dada, mas se supõe que possa ser finalizada no momento em que é fruída esteticamente. (Pallottini, 1998:60).

Os capítulos são construídos em segmentos, três ou quatro geralmente, intercalados por pausas para comerciais. Cada capítulo abre, via de regra, com a vinheta característica, acompanhada pela música-tema e pelos créditos.

É comum que se termine cada capítulo com uma situação de expectativa, que motive a audiência a prosseguir assistindo à telenovela. Esse *gancho* também existe, em menor escala, ao fim de cada bloco, e costuma ser maior no fim do capítulo levado ao ar no sábado, último dia de exibição da semana.

A história é de responsabilidade de um autor. Mas, por ser uma obra aberta, ou seja, que vai sendo escrita ao longo do período de exibição, está sujeita a mudanças de acordo com as solicitações do público.

A história central é a base da trama, a partir da qual todas as subtramas partem. Essas histórias secundárias, por sua vez, aparecem inevitavelmente em grande número, já que representam, exatamente, as conseqüências da história central.

Renata Pallotini (1998:85) esmiuçou um capítulo de uma telenovela e identificou dez itens que seriam correspondentes a outras tantas características de um capítulo de novela típica. Eram eles os seguintes:

1. num capítulo de telenovela, sempre há algo que "mova" os acontecimentos, seja esse *algo* um personagem, um fato, uma circunstância. Por obra da vontade ou, por mero acaso, deve-se dar um passo adiante;
2. esse movimento envolve, preferencialmente, algum protagonista;
3. no decorrer do capítulo, além da história principal, trata-se ainda de uma ou mais subtramas;
4. a expectativa final do capítulo, o gancho, envolve sempre algum protagonista;
5. as cenas são, geralmente, curtas (um a três minutos). Quase nunca se fazem cenas de mais de cinco minutos;

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS

6. o capítulo desenvolve alguma das subtramas ligeiras, suaves, cômicas ou românticas;
7. o capítulo tem alguma cena em exterior;
8. normalmente, o capítulo começa "alto" (porque soluciona o *gancho*), baixa e volta a subir no final, em geral, para novo lance de expectativa;
9. o *gancho* nunca engana o espectador, propõe-lhe uma expectativa falsa;
10. finalmente, e como consequência do primeiro ponto, o capítulo tem uma efetiva "mudança": que a situação antes existente se modifique de alguma forma.

Para que um capítulo de telenovela interesse, agrade e motive a audiência, é indispensável que tenha dinamismo, movimento interno, mudanças. É preciso, enfim, que tenha ação.

Para que um capítulo seja bom, é indispensável que algo aconteça; que uma situação x mude para y, que amigos briguem ou inimigos se reconciliem, ou que tudo isso esteja em via de acontecer, ou pareça, ainda que ilusoriamente, que vai acontecer. Uma *tensão* é sempre necessária: o arco retesado, pronto para disparar a flecha; a flecha disparada e o alvo a ser atingido; o que acontece a esse alvo e de que maneira isso afeta os demais elementos da novela. É preciso que ocorra uma mudança interna nos fatos, mesmo sem o movimento externo dos corpos.

É preferível sempre que a modificação existente no capítulo envolva algum dos protagonistas, ou até mais de um. É fácil compreender por quê: os protagonistas – que em geral são dois, três, quatro – concentram em si a dose maior de interesse da história e do espectador. São os personagens que alimentam a expectativa e que dão mais de si, até em termos quantitativos, à história. É por isso



também que um capítulo interessa menos quando não participa dele um protagonista.

Algumas histórias estão intimamente ligadas à vida real dos telespectadores como um simulacro da vida cotidiana.

## **2. Estrutura narrativa da telenovela**

A estrutura da telenovela tem papel fundamental no desenrolar da trama. Mesmo já tendo falado ao longo deste trabalho sobre a estrutura narrativa da telenovela, ampliaremos, neste tópico, os comentários a respeito do assunto, sobretudo, no que se refere à ação dentro da trama. Para isso, tomaremos como exemplo a telenovela *Estrela-Guia*.

A telenovela fez honra a várias exigências estilísticas de sua antecessora, a novela radiofônica. Ela, de fato, não tem preocupações maiores de extensão e dimensão; tem como dever primordial introduzir novidades praticamente em cada capítulo, podendo ser, algumas vezes até fantástica, fabulosa e, muitas vezes, incoerente e inverossímil. E é, com certeza, enredada, enovelada, enroscada, entrecruzando tramas, caminhos de enredo, histórias, conflitos e linhas de ação. Renata Pallottini define assim a telenovela:

A telenovela seria, assim, uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, criando conflitos provisórios e conflitos definitivos; os conflitos provisórios vão sendo solucionados e até substituídos no decurso da ação, enquanto os definitivos – os principais – só são resolvidos no final. (Pallottini, 1998:35).

De acordo com Todorov (1969:138), as narrativas são tramas caracterizadas especialmente pela alternância entre situações de equilíbrio e desequilíbrio. E são exatamente essas idas e vindas que fazem com que ora a história ande linearmente, ora ela esteja cheia de altos e baixos.

Portanto, na narrativa, um equilíbrio definitivo, uma condição de total plenitude é sempre uma impossibilidade. Para exemplificar a ordem e desordem presentes na narrativa de televisão, analisaremos a seguir a telenovela *Estrela-Guia*, nosso objeto de estudo.

**Equilíbrio 1** – Kalinda e Bob fundam uma comunidade “hippie” em Jagath

**Equilíbrio 2** – Kalinda e Bob têm uma filha. Convidam o amigo Tony para ser o padrinho da menina, a quem dão o nome de Cristal

**Desequilíbrio 1** – Cristal sofre com a possibilidade de ter que afastar-se dos pais para ir morar com o padrinho em São Paulo.

**Desequilíbrio 2** – Kalinda e Bob morrem queimados em um incêndio criminoso e deixam Cristal só.

**Equilíbrio 3** – Tony, padrinho de Cristal, chega a Jagath, para cuidar de Cristal e levá-la para morar com ele em São Paulo.

**Desequilíbrio 3** – Cristal se muda para São Paulo e sofre com as maldades de Vanessa, noiva de Tony, e Carlos Charles, que quer seduzi-la para uma aventura amorosa.

**Desequilíbrio 4** – Cristal se apaixona por Tony, mas resiste ao sentimento por medo de não ser correspondida.

**Equilíbrio 4** – Tony salva a vida de Cristal de uma das tentativas de Carlos Charles de possuí-la.

**Equilíbrio 5** - A comunidade “hippie” se muda para São Paulo e Tony casa com Cristal.

Se observarmos o caminho percorrido por Cristal, encontraremos inúmeras semelhanças entre os trechos citados. Algumas de fundamental importância para a delimitação do sentido da narrativa. A de maior destaque, no entanto, seria perceber que o primeiro equilíbrio, o inicial, é semelhante ao último, mas nunca idêntico. Essa diferença se dá, exatamente, por causa das transformações pelas quais o personagem passa ao longo da história. Em *Estrela-Guia*, o ponto de equilíbrio inicial é a fundação da comunidade “hippie”. O equilíbrio final consiste, exatamente, na consolidação da comunidade como centro de decisões.

Baseadas em fórmulas como essa, as telenovelas seguem um roteiro base, que geralmente envolve uma grande história de amor no centro, rodeada por conflitos familiares. Um mistério ou um segredo que o público desconhece e os personagens não, ou vice-versa. O passado influenciando decisivamente no presente. Os sonhos e a ascensão de uns, e a decadência e a tristeza de outros. O choque de classes, resumido na sofrível mistura de pobres e ricos.

O sucesso de uma telenovela, no entanto, vai depender da capacidade de o autor saber trabalhar essas fórmulas básicas. O objetivo é atingir o grande público, rapidamente. Para isso, as histórias são apresentadas de maneira clássica, sem fugir do roteiro base, sempre buscando reforço nas emoções primárias, em que os dramas familiares são o artifício mais comumente usado. É importante reconhecer que a telenovela se sustenta fundamentalmente por ser uma arte ligada ao popular, não pretendendo uma falsa erudição.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENVELAS BRASILEIRAS

No âmbito doméstico, a televisão é, em muitos casos, um aparelho de atenção parcial. O telespectador senta-se para assistir ao programa, mas dele desvia sua atenção por inúmeras vezes, levanta-se para ver o que aconteceu na rua, para atender ao telefone, para ir ao banheiro. Ele não tem, em sua casa, o compromisso da atenção total de quem vai ao teatro ou ao cinema. Desliga-se, esquece, volta a ligar-se. Esse é, aliás, um dos muitos momentos em que a telenovela mostra claramente quanto deve ao romance-folhetim, lido em partes, aos pedaços, em dias diversos, em papel de jornal, passando, às vezes, de mão em mão.

Assim, mais complexa, mais longa e mais enredada – como pede, na origem, a palavra "*novella*" – que a minissérie, a telenovela pede tempo para se fixar na mente e na imaginação do espectador. Ela deve ser, por definição, redundante, repetitiva. Seu público espera isso dela. Não se pode bastar com simples menções rápidas a fatos novos: esses fatos serão mostrados uma e outra vez até que toda a audiência tome conhecimento deles. Além da repetição dos assuntos dentro de cada novela em particular, existem ainda os "*plots*", temas que costumam repetir-se nas telenovelas, em geral.

*Plot* é o nome técnico adotado pelos teóricos da dramaturgia televisiva para designar qualquer enredo, embora a teoria literária o considere como tipo específico de trama romanesca, "uma narrativa de acontecimentos, com a ênfase incidindo sobre a casualidade" (E.M. Forster, 1974:43).

Segundo Doc Comparato (1983:88), os "plots" se classificam em:

### Quadro 1 – Classificação dos Plots

<b>Classificação dos plots</b>
Plot de Amor – Um casal que se ama é separado por alguma razão, volta a encontrar-se e tudo acaba bem.
Plot de Sucesso – Histórias de um homem que ambiciona o sucesso, com final feliz ou infeliz, de acordo com o gosto do autor.
Plot Cinderela – É a metamorfose de uma personagem de acordo com os padrões sociais vigentes.
Plot Triângulo – É o caso típico do triângulo amoroso.
Plot da Volta – Filho pródigo volta à casa paterna, marido que volta da guerra.
Plot Vingança – Um crime (ou injustiça) foi cometido e um herói faz justiça pelas próprias mãos, ou vai em busca da verdade.
Plot Conversão – Converter um bandido em herói, uma sociedade injusta em justa.
Plot Sacrifício – Um herói que se sacrifica por alguém ou alguma coisa.
Plot Família – Mostra a relação entre famílias ou grupos.

Podemos notar que as telenovelas não apresentam somente um *plot*. Pelo contrário, apresentam quase todos ao mesmo tempo. São eles os responsáveis pela manutenção do interesse do espectador pela trama, sem deixá-la cair numa rotina maçante.

#### 2.1. Os vários enredos

A telenovela se baseia em diversos grupos de personagens e lugares de ação – são os *sets*, vistos hoje em dia como verdadeiros núcleos de famílias ou de grupos humanos; esses vários grupos de personagens se relacionam internamente, e um grupo com outro ou outros. Geralmente, há aí uma segmentação entre personagens do

bem e os do mal, dividindo o elenco em dois núcleos. Os problemas dos protagonistas, é claro, assumem a primazia no enredo e conduzem a trama.

Em *Laços de Família* e *Estrela-Guia*, essa separação se dá claramente. Os personagens bons e maus deixam muito claro os seus interesses.

Nas novelas urbanas, cuja densidade psicológica é marcadamente maior, os interiores são mais explorados. É curioso observar que as revelações importantes dificilmente são feitas nos ambientes externos, uma vez que, provavelmente, a atenção do espectador estaria dividida entre as solicitações da visão exterior, da imagem, e as do texto. Até mesmo as dificuldades de som, por exemplo, desencorajam as cenas portadoras de muito conteúdo de texto, em externa.

Outro elemento bastante utilizado pelos autores para prender a atenção dos telespectadores são os protagonistas. A frequência com que aparecem na trama é superior às aparições de quaisquer outros personagens. Ainda que rapidamente, o protagonista aparece em todos os capítulos da telenovela.

Por causa da longa duração, o desenvolvimento da trama se dá de maneira bastante peculiar. A resolução dos problemas da história possui um ritmo mais lento – excluindo-se aí o último capítulo, em geral, dado de forma rápida e muitas vezes insatisfatória - que deve ser cadenciado pelo autor de modo que o espectador não perca o interesse pela novela.

O autor não pode dar uma informação importante num único capítulo, numa cena, ou num estágio de novela. Essa informação tem de ser periodicamente representada, resumida, ou acrescida de novos

detalhes. Não é admissível que o espectador que perdeu um capítulo se veja privado de uma informação essencial. Às vezes, esse remuniamento é dado em reprise de cenas, que funcionam como flashbacks. (Pallottini, 1998:64).

De acordo com Renata Pallottini, um dos grandes problemas dessa "lentidão" a que a telenovela é submetida é o ressentimento da crítica. Sobre isso ela diz: "A crítica de televisão costuma se ressentir do fato de que o andamento da telenovela seja mais lento que o da ficção em geral. Ora, levando-se em conta a duração normal de uma novela, deve-se considerar que:

- se numa peça de teatro a apresentação dos personagens e dos problemas principais é dada quase sempre na terça parte inicial, numa telenovela isso ocuparia cinquenta capítulos ou mais. A apresentação inicial ocupa, em geral, os vinte primeiros capítulos, quase um décimo da obra total;
- por outro lado, se fizermos o mesmo cálculo para um filme de noventa minutos, veremos que a exposição clássica é dada em dez minutos (a nona parte); a exposição da telenovela está, sim, dentro dos padrões convencionais da cinematografia.

Para não correr o risco de se tornar cansativa e repetitiva, é necessário e fundamental que haja uma renovação periódica da atenção. Essa renovação pode acontecer mediante a introdução de novos conflitos, tramas e personagens supervenientes.

Com uma ondulação de freqüência que cada autor modula a seu gosto, a cada vinte, trinta ou quarenta capítulos, a novela deve introduzir elementos novos para chamar a atenção. Ela nunca mostra todas as suas

armas nos primeiros momentos. Para isso, a sinopse (que é, também ela, uma sinopse aberta, sujeita a variações) prevê injeções de ânimo, intrigas variadas e novidades de todo gênero. (Pallottini, 1998:64).

Essa variação, que pode ser percebida facilmente por qualquer telespectador mais atento, traz o telespectador de volta ao envolvimento da trama, evitando que ele se distancie da história. Podemos dizer que as modificações introduzidas pelo autor provocam o despertar do público com a introdução de novos elementos, adicionados à obra no momento que o escritor julgar necessário.

Uma característica das telenovelas brasileiras é, como já foi mencionado anteriormente, a existência de uma trama central, que norteia toda a história e várias outras subtramas. As subtramas são aquelas histórias que partem da trama principal e, a partir daí, passam a correr paralelas a ela, mantendo, de alguma forma, o elo com a origem.

A telenovela brasileira costuma, desde o seu primeiro capítulo, colocar o espectador a par da trama principal. A apresentação de muitas tramas secundárias, por sua vez, é a garantia da possibilidade de extensão e complicação da história. Tendo em vista que, por ocasião de sua criação, a novela vai ao ar enquanto está sendo escrita, conclui-se que é indispensável para o autor a possibilidade de escolher entre vários fios narrativos e desenvolver os que se comprovem mais férteis, ou que tenham maior aceitação junto ao público.

A existência dessas subtramas conduz à criação de novos personagens, que serão os responsáveis por conduzir as ações correspondentes à trama da qual participam. Na telenovela, o conjunto de personagens e histórias – os núcleos, os *sets*, as famílias – são utilizados paralelamente, concomitantemente. Na telenovela, as



tramas não se sucedem umas às outras, como, por exemplo, nos seriados, aqui elas são lançadas ao mesmo tempo ou quase ao mesmo tempo.

As tramas paralelas costumam ser de variados tipos e naturezas. Já se tornou lugar-comum destacar a insistência dos autores em contrabalançar núcleos de personagens ricos com os núcleos de pobres. Por outro lado, é comum introduzir-se na história tramas paralelas de tons mais leves, feitas para amenizar o teor dramático de certos enredos. Essas tramas servirão, no momento oportuno, para que se criem cenas de alívio, cenas que forneçam ao espectador modos de fugir ao ambiente excessivamente pesado que porventura aconteça na história principal.

Alternam-se cenas de finos apartamentos com cenas de pequenas casas de bairro ou de subúrbio; momentos de violenta emoção com momentos de sorrisos simpáticos; os amores dos jovens e a cupidez dos maduros. Tudo isso é permitido porque existem as subtramas. A telenovela precisa e se vale da multiplicidade de enredos.

### **3. Origem dos contos de fada**

Depois de nos termos familiarizado com a estrutura da telenovela, passemos agora à história dos contos de fada, um dos gêneros textuais em foco neste estudo.

As contadoras de história dedicadas estão sempre longe, aos pés de algum morro, afundados até os joelhos na poeira das histórias, retirando séculos de sujeira, escavando camadas de culturas e de conquistas, classificando cada friso e cada afresco de história que possam encontrar. Às vezes a história foi

reduzida a pó, às vezes porções e detalhes estão faltando ou foram perdidos; com freqüência, a forma está intacta, mas o espírito está destruído. Mesmo assim, toda escavação traz em si a esperança de se encontrar uma história inteira, intacta. (Pinkola, 1994:99).

Os contos de fadas, ao contrário do que a maioria pode pensar, não foram escritos para crianças. Originalmente concebidos como entretenimento para adultos, os contos de fada eram narrados em reuniões sociais, nas salas de fiar, nos campos e em outros ambientes onde os adultos se reuniam.

Isso explica por que muitos dos primeiros contos de fada incluíam referências a exibicionismo, estupro e "voyeurismo", chegando até a certos extremos. Sheldon Cashdan, em seu livro *Os 7 pecados capitais nos contos de fadas* (2000), afirma que em uma das versões de *Chapeuzinho Vermelho*, a heroína faz um "strip-tease" para o lobo, antes de entregar-se a ele. Numa das primeiras interpretações de *A Bela Adormecida*, o príncipe abusa da princesa em seu sono e depois parte, deixando-a grávida. E no conto *A Princesa que Não Conseguia Rir*, a heroína é condenada a uma vida de solidão porque, inadvertidamente, viu determinadas partes do corpo de uma bruxa.

Até o século XVIII, os contos de fada eram dramatizados em exclusivos salões parisienses, onde eram considerados "divertissements" para a elite mais culta. Só no início do século XIX é que os contos de fada se transformaram em literatura infantil. Isso aconteceu, em parte, em função das atividades de vendedores ambulantes, conhecidos como "mascates", que viajavam de povoado em povoado vendendo artigos domésticos, partituras e pequenos volumes, chamados de "chapbooks". Os *chapbooks* – corruptela de "cheap books", ou livros baratos em inglês – custavam apenas alguns

centavos e continham histórias folclóricas drasticamente cortadas e contos de fada simplificados, de modo a atrair público menos culto. Embora pessimamente escritos e mal ilustrados, eles despertavam a imaginação dos jovens leitores que, em sua busca de magia e aventura, acreditavam neles.

Essas histórias, por sua vez, nada tinham de inocentes. Elementos como bárbaros assassinatos, adultério, incesto e até pactos com demônios, que não seriam particularmente indicados para ouvidos infantis, eram usados repetidamente nos contos de fada.

Uma grande contribuição para o mundo das fadas veio do escritor francês Jean de La Fontaine. Nascido em 1621 e falecido em 1695, La Fontaine é tido como um dos maiores fabulistas do mundo ocidental. Sua obra-prima, *Fábulas*, foi escrita em três partes, entre 1668-94, e, a exemplo do mestre Esopo, sua fonte de inspiração, mostrava as falhas de caráter, vícios e maldades humanas, que eram transportados para personagens do reino animal.

Aliás, muitas das fábulas de La Fontaine foram inspiradas no trabalho de Esopo, um escravo nascido na Frigia, em 620 A.C., célebre pelos contos bem-humorados, sobre valores como honestidade, trabalho e lealdade, de narrativa simples e que sempre coligiam uma moral. Entre os contos mais famosos dele estão *A Raposa e as Uvas*, *A Lebre e a Tartaruga* e *A Cigarra e a Formiga*.

Uma das maiores coletâneas de contos é, sem dúvida, *As Noites Árabes*, mais conhecidas como *As Mil e Uma Noites*. De origem árabe, persa, egípcia e hindu, as histórias, cuja primeira versão registrada aparece em 800 A.C, teriam sido contadas pela rainha Sherazade para salvá-la da morte. O sultão Shariar, enraivecido pela traição de sua primeira esposa, decretou que todas as suas esposas dali em diante seriam mortas na madrugada seguinte ao casamento para evitar que o traíssem.

Para evitar a morte certa, ela começou a contar histórias cujo fim ela sempre deixava para o dia seguinte, entrelaçando uma história na outra, prendendo, desse modo, o interesse do sultão que, depois de mil e uma noites, resolveu abolir a desgraçada lei. Entre as histórias contadas por Sherazade estão *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*, *Simbad, o marinheiro* e *Ali Babá e os quarenta ladrões*.

O soldado e poeta Giambattista Basile (1575-1632) foi o responsável por outra das maiores coletâneas de contos de fadas: *O conto dos contos*, de 1634, uma coleção de 50 histórias, baseadas em contos transmitidos pela tradição oral, que serviu de fonte para os contistas Charles Perrault e os conhecidos folcloristas, os irmãos Grimm.

Outro escritor igualmente conhecido e admirado é o dinamarquês Hans Christian Andersen. Nascido em Odessa, a 2 de abril de 1805. Filho de um sapateiro e de uma mãe analfabeta, Andersen parece ter-se inspirado em sua própria infância pobre em contos como *O Patinho Feio*. Seu primeiro trabalho de aceitação por parte da crítica foi um romance autobiográfico publicado em 1835, ano em que também publicou o seu mais famoso trabalho: *Contos para crianças*. Esse primeiro livro trazia quatro contos: *O Isqueiro Mágico*, *Pequeno Claus e Grande Claus*, *A Princesa e a Ervilha* (ou *Uma Verdadeira Princesa*) e *As Flores da Pequena Ida*.

Ao longo de sua vida, Andersen escreveu 168 contos de fadas, muitos traduzidos para vários idiomas e que acabaram fazendo parte da vida de crianças em todo o mundo, como *As Roupas Novas do Imperador*, *A Sereiazinha*, *A Rainha da Neve*, *O Rouxinol*, *Sapatinhos Vermelhos*, *O Soldadinho de Chumbo* e *A Pequena Vendedora de Fósforos*.

A tradição dos contos narrados por babás, mães ou avozinhas, no entanto, só surgiu em 1697 com a publicação dos *Contos dos Tempos Passados*, do francês Charles Perrault, cujo subtítulo, *Contos*

*da Mamãe Gansa*, se tornou mais conhecido entre nós. Esse era uma coletânea de oito contos que ganhou mais três numa edição posterior. Os contos que faziam parte dessa obra, considerado o primeiro livro de contos de fadas, foram: *A Bela Adormecida no Bosque*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Gato de Botas*, *O Barba-Azul*, *As Fadas*, *A Gata Borralheira (Cinderela)*, *Rique, o topetudo*, *O Pequeno Polegar*.

No início do século XVII, Wilhelm e Jacob Grimm publicaram sua famosa coletânea de contos de fada em dois volumes, *Histórias de Crianças e da Casa*<sup>4</sup> - *Kinder und Hausmärchen*. A intenção deles era criar um livro definitivo, que fosse fonte das histórias e lendas alemãs existentes e que refletisse as origens do folclore do povo alemão. O resultado foi uma antologia que muitos consideram a mais abrangente coletânea de contos de fada de todos os tempos. Mas, Wilhelm e Jacob jamais escreveram qualquer dos contos incluídos em seus dois volumes. Eles meramente os compilaram, com base nos relatos de amigos e parentes sobre histórias que circulavam por toda a Europa Central há séculos.

Com o aparecimento dos Contos de Grimm (...) e depois com a publicação da *Mitologia Alemã* (Deutsche Mythologie), em 1835, surgiu a corrente de pensamento que procurou ver no material recolhido pelos dois irmãos, nas fontes populares de seu país, sobrevivências dos antigos mitos germânicos, com as alterações que a sua transmissão oral havia acarretado. Assim surgiu a escola mitológica, que procurou ligar a persistência dos motivos dos contos populares aos mitos – primeiramente aos germânicos, depois aos mitos arianos, dos quais seriam aqueles originários e,

---

<sup>4</sup> A publicação dos contos, antes transmitidos de forma oral, foi um dos grandes responsáveis pelo declínio dessa arte. Todos podiam lê-los, de modo que o interesse em contá-los e em ouvi-los foi pouco a pouco diminuindo.

finalmente, recuando mais no tempo, aos mitos dos povos primitivos (Oswaldo R. Cabral, 1954:129).

Embora os irmãos não tenham, tecnicamente falando, escrito nenhuma das histórias, eles as alteraram, adequando-as aos jovens leitores. As alterações foram motivadas, principalmente, por razões comerciais, já que os editores estavam mais dispostos a investir em livros que os pais considerassem apropriados para suas crianças.

Essa literatura nos veio, evidentemente, com os colonizadores ibéricos. São as pequenas e tradicionais novelas da *Donzela Teodora*, de Roberto do Diabo, *de João de Calais*, *da Princesa Magalona: as Histórias do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França*, e os *Invencíveis Cavaleiros Roldão, Oliveiros, Bernardo Del Carpio etc.*

Para Câmara Cascudo, que as estudou nas novelísticas francesa, espanhola, portuguesa e italiana, esses contos tiveram origem erudita,

Vieram dos séculos XV ao XVIII; com formação diversa, fazendo as delícias do povo e o encanto dos pesquisadores que farejam rastro no rumo da Índia ou da Pérsia, apontando o que desapareceu e discutindo o imponderável (Cascudo, 1958:36).

É inegável, portanto, que as obras dos irmãos Grimm foram responsáveis pela construção social e entretenimento de muitas famílias. Isso acontece a partir da primeira metade do século XIX, quando o Brasil se torna independente e busca inaugurar uma literatura própria, sob as influências do Romantismo. Cabe ressaltar que a primeira edição dos Contos de Grimm é de 1812 (incompleta), à qual se seguiu um segundo volume, em 1814 e, em 1819, uma terceira, completa, em três volumes, da qual saiu a edição francesa de 1820. Foram amplamente difundidas no Brasil, justamente através da

sociedade aristocrática. Assim, nos serões da Corte, como nos muitos serões familiares das províncias, não seria improvável o preenchimento das horas de lazer com a leitura dos *Kinder-und Hausmärchen*, fosse no original, fosse em traduções ou adaptações.

É ainda no século XIX que começa, no Brasil, o primeiro movimento editorial de importância, com vistas ao leitor infantil, com a iniciativa do escritor e jornalista Alberto Figueiredo Pimentel, autor, entre outras obras, *dos Contos da Carochinha, Histórias da Avozinha, História da Baratinha*, cujas primeiras edições surgem em 1894 e 1896 (com reedições até hoje), nos quais se divulgaram muito das páginas dos Grimm.

Só depois que o cinema norte-americano se apropriou das versões das histórias de fadas é que o público brasileiro passou a esquecer-se dos nomes de Perrault e de Grimm e das origens anônimas e coletivas desses contos. Muita gente letrada, hoje, no Brasil, acredita que o autor de *Branca de Neve e os Sete Anões*, de *O Alfaiatezinho Valente (Das tapfere Schneiderlein)*, o nosso *João Mata-sete*, de *A Gata Borralheira*, etc, é Walt Disney, por força da penetração dos desenhos animados de longa-metragem criados por ele, e da propaganda das revistas de histórias em quadrinhos.

#### **4. Estrutura narrativa dos contos de fada**

Na época em que foram adaptados para crianças, os contos de fada eram freqüentemente utilizados como cartilhas de bons costumes. Alguns folcloristas acreditavam que os contos de fada transmitiam "lições" sobre o comportamento correto e, assim, ensinavam aos jovens a se comportarem, por meio de conselhos. Costumava-se pensar que *Chapeuzinho Vermelho*, por exemplo, alertasse as crianças sobre a necessidade de escutar suas mães e de evitarem falar com estranhos. *A Bela Adormecida* supostamente alertaria as crianças para

que não se aventurassem por lugares desconhecidos. A heroína aprende essa lição rapidamente, quando entra num quarto proibido e fere seu dedo num fuso envenenado.

Os contos de fada são os psicodramas da infância. Por trás dessas divertidas incursões pelo reino da fantasia, existem dramas reais, que espelham lutas reais. A rivalidade entre Cinderela e suas irmãs não está tão distante da rivalidade entre irmãos nas famílias reais. É por isso que os contos de fada são tão cativantes. Eles não apenas entretêm, mas tocam em sentimentos poderosos que, de outra forma, talvez permanecessem escondidos. Embora os personagens desses dramas em miniatura não sejam "reais", a intensidade de suas aventuras cria uma realidade emocional tão poderosa quanto qualquer situação na vida de uma criança.

Assim, nos exemplos de *A Bela Adormecida*; *Chapeuzinho Vermelho*, cujo final entre nós, não segue o modelo de Perrault (o lobo, neste caso, devora Chapeuzinho; nos Grimm, o final é menos trágico: o lobo não consegue escapar, e o caçador salva a avó e a netinha). A agressividade latente ou patente na versão clássica francesa cede lugar ao novo humanismo dos românticos<sup>5</sup>. O Humanismo de Grimm se mescla com o maravilhoso e com um novo sentido da vida, pelos valores que apresenta, como esperança, solidariedade humana, confiança num ideal, sem perder a noção da realidade concreta deste mundo, marcado pelo pavor do abandono e pela necessidade vital de superá-lo.

---

<sup>5</sup> O século XIX empreenderia a grande viagem para a descoberta da origem dos mitos e sua interpretação, enquanto a pesquisa da literatura oral florescia com desusado interesse. Além dos Grimm é possível citar os trabalhos dos poetas Amin e Brentano, que publicam *Des Knaben Wunderhorn*, 1806-1808; Ritson, *Select Collection of English Songs*, 1813; Feldvorg, *Danish and Norwegian Melodies*, 1815; Ziski e Schottky, *Österreiche Colkslieder*, 1819; Duran, o *Romancero General*, 1828/1831; Topelius, os cinco livros de canções do Kalevala. (Renato Almeida, *Inteligência do Folclore, O Folclore e o Romantismo*, p. 275).



Tais valores podem ser observados em *Hänsel e Gretel*, por exemplo, onde os conflitos entre mãe e filha fazem delas rivais. Em *Branca de Neve*, a inocência e a bondade triunfam, ao final, sobre a rainha, destruída por seu próprio narcisismo, ante o espelho mágico. O respeito às tradições consagradas no culto aos mortos e no direito ao luto, na história da *Gata Borralheira*, que vai chorar e orar junto à sepultura materna. A paciência e tenacidade da jovem heroína, em *A Guardadora de Gansos*, que apesar de despojada de todos os haveres que a mãe lhe deixou, foi capaz de vencer todas as adversidades.

#### **4.1. A grande jornada**

Os eventos que formam um conto de fada, em geral, acontecem como uma jornada em quatro etapas, sendo cada etapa da jornada uma estação no caminho da autodescoberta. A primeira parte da jornada – a *travessia* – leva o herói ou heroína a uma terra diferente, marcada por acontecimentos mágicos e criaturas estranhas. Essa etapa é seguida por um *encontro* com uma presença diabólica – uma madrasta malévola, um ogro assassino, um mago ameaçador ou outra figura com características de feiticeiro. Na terceira parte da jornada, a *conquista*, o herói ou heroína mergulha numa luta de vida ou morte com a bruxa, que leva, inevitavelmente, à morte desta última. A viagem se encerra com uma *celebração*: um casamento de gala ou uma reunião de família, em que a vitória sobre a bruxa é enaltecida e todos vivem felizes para sempre.

Toda essa narrativa é permeada pela luta entre o bem e o mal. O aspecto funcional dessas narrativas, de que vamos falar adiante, explica por que elas acabam sendo responsáveis por finais tão brutais. O horripilante fecho dessas narrativas é típico dos finais de histórias de fadas, nas quais a protagonista é incapaz de completar um esforço de transformação e precisa, então, ser salva, o que acontece com a morte do representante do núcleo mau da história.

Em termos psicológicos, o episódio brutal comunica uma verdade psíquica imperiosa. Essa verdade é tão urgente e, no entanto, tão fácil de ser descartada que é improvável que prestemos atenção ao aviso, se ele for expresso em termos mais leves.

O fato de os contos de fadas acabarem ao final de dez páginas, não faz com que nossas vidas acabem junto. Eles foram construídos, exatamente, para que, desde criança, pudéssemos tomá-los como exemplo e consertar o que estava errado em nossas vidas. Eles trazem lições sobre modelos deteriorantes para podermos prosseguir com a força de quem sabe pressentir as armadilhas, arapucas e iscas antes de nos defrontarmos com elas ou de com elas nos envolvermos.

#### **4.2. A função social das narrativas infantis**

No caso das crianças, a psicologia já identificou que elas possuem uma percepção fragmentada do mundo. A linguagem literária da narrativa contribui para que possam observar e sistematizar as experiências humanas. Esse sistema também é uma organização lúdica, pois o jogo é ordem, conforme afirma Huizinga (1993:12). Assim, a narrativa é o jogo dramático proposto em linguagem.

Ao relato de uma história, imediatamente, o ouvinte ou leitor se afasta do mundo que o cerca. Ele faz aquele distanciamento necessário para penetrar no universo da ficção, do faz-de-conta.

O jogo que o texto proporciona é de natureza dramática. Ao entrar na trama de uma narrativa, o ouvinte ou leitor penetra no teatro. Mas, do lado do palco, também, ele não só assiste ao desenrolar do enredo como pode encarnar um personagem, vestir sua máscara e viver suas emoções, seus dilemas. Dessa forma, ele se projeta no outro e, através desse jogo de

espelho ganha autonomia e ensaia atitudes e esquemas práticos, necessários à vida adulta (Tuttle, Paquete, 1993:23).

Portanto, a narrativa, através desse jogo dramático, proporciona modelos antecipatórios de situações que o leitor poderá vir a vivenciar como criança ou como adulto.

A literatura possibilita esse treinamento no simbólico em dois níveis: no nível da palavra e no da identificação. No primeiro nível, a palavra chama atenção sobre si mesma, pois a literatura é produto de linguagem. Na literatura, a palavra é o elemento mais importante, é ela que desencadeia o universo imaginado. Então, para entender uma história, nós temos que prestar atenção aos seus códigos.

A identificação com as personagens da narrativa é o outro nível em que atua. É essa identificação que dá ao leitor ou ao ouvinte a possibilidade de suspender, temporariamente, a relação com o cotidiano e viver outras vidas. Ele experimenta ser personagem sem deixar de ser leitor.

A narrativa dos contos de fada proporciona, portanto, a possibilidade de sucesso em duas dimensões. Numa, que é a subjetiva, o leitor pode viver no livro aquilo que mais o atrai sem, para isso, ter que deixar de lado a consciência de ser leitor. Essa duplicidade de atividade intelectual familiariza o leitor com o simbólico, dando-lhe identidade psicológica e social. Psicológica porque lida com seu mundo interior, social porque exercita suas habilidades de leitura.

O trânsito entre o real e o ficcional se constitui numa das dificuldades para o leitor estabelecer com a linguagem escrita, uma relação significativa que parta do real, penetre no imaginário e retorne ao real de forma crítica. Para constituir o universo simbólico da

narrativa, é necessário que os acontecimentos e personagens sejam submetidos a um processo de seleção dentro do mundo factual. As representações que se apresentam nos contos são momentos, recortes, escolhidos da realidade humana, que representam unidade, mas, de forma alguma, abrangem a totalidade da vivência real.

Embora os leitores destas narrativas tratem cotidianamente com a linguagem escrita, mostram, muitas vezes, não dominar um princípio elementar da experiência literária – onde a linguagem é um "sistema" que propõe relações tanto da vida para o texto, quanto do texto para a vida. Não reconhecem que o texto é pretexto simbólico da organização, seleção e discussão de problemáticas humanas e não sua reprodução fiel. Essas relações provam que as narrativas não são uma transcrição da realidade. Suprir lacunas de informação na ficção com a lógica do real pode ser pitoresco e criativo e, até necessário, mas não é o suficiente no desenvolvimento e aprendizado da abstração simbólica.

Quando o indivíduo distancia o objeto do sentido imediato que ele denota, então, entra-se no circuito da linguagem abstrata que constitui o simbolismo: é esse um passo fundamental na aquisição da linguagem verbal-escrita. Assim, a literatura desencadeia o processo de lidar com o simbólico e é sua maior beneficiária, na medida em que tem leitores capazes de lidar com as fronteiras entre o real e o imaginário. (Amarilha, Marly, 1997:67).

Para Jung (1988), os contos são produtos da fantasia e expressão "espontânea" do inconsciente, da mesma forma que os sonhos, pois os contos e os sonhos possuem estrutura dramática, com personagens, conflitos e solução. Segundo Jung, os contos de fada são o resultado do relato de sonhos individuais nas sociedades primitivas.

Esse sonho, uma vez narrado para o grupo social, organiza-se em conto, sendo ampliado ou simplificado. Dessa forma, mantêm-se os eventos psicológicos em narrativas. Daí Jung considerar a importância dos contos de fada tanto quanto a dos sonhos, pois seriam momentos diferentes de um mesmo evento interior.

Podemos, então, considerar que as histórias são escritas com uma grande bagagem da experiência de quem as viveu. A formação de *cuentistas* é muito semelhante. Na tradição da *cuentista*, as histórias possuem pais, avós e, às vezes, padrinhos, que seriam a pessoa que lhe ensinou a história ou que a deu de presente para você (a mãe ou o pai da história), e a pessoa que ensinou a história a essa pessoa que a passou para você (o avô da história).

Ao sofrer as alterações do tempo, da migração de um local para outro, os contos acabam reduzindo-se a uma estrutura esquemática, mas preservam, na simplicidade, as estruturas arquetípicas básicas da experiência humana. Os arquétipos, na linguagem de Jung, são modelos de atitudes ou de situações que o ser humano preserva através do inconsciente. Assim sendo, os contos de fada são relatos simbólicos de situações cruciais. Os contos estariam, portanto, relacionados mais com um conflito do indivíduo consigo mesmo do que com o seu ambiente, pois, da mesma forma que os sonhos, os contos são expressão de acontecimentos interiores. Nesse sentido, em *O Príncipe encantado*, ocorre uma situação arquetípica de iniciação, em que o sapo não representa apenas um aspecto inconsciente, mas o próprio inconsciente profundo que está cheio de valores escondidos, mas assustadores em sua aparência inicial, uma vez que o desconhecido é sempre amedrontador. A iniciação faz parte da condição humana, que é um contínuo teste de morte e ressurreição. No caso do *Príncipe encantado*, morre o sapo para nascer o príncipe.

Os contos de fada, com seu rico referencial simbólico, ressaltam o papel que a literatura deve ter para o leitor: a função de tornar acessíveis as experiências imaginárias que sejam catalisadoras dos problemas do desenvolvimento humano e assim proporcionar autoconfiança sobre o seu próprio crescimento.

Essa relação entre ficção e realidade é o pressuposto de boa parte da teoria que envolve a narrativa, desde que ela começa a constituir-se de forma sistemática, datada a partir dos prefácios do escritor Henry James, aos seus próprios livros, no final do século XIX, início do século XX.

Para James, a defesa de um ponto de vista único, a antipatia pelas interferências que comentam e julgam, pelas digressões que desviam o leitor da história é tudo em nome da verossimilhança. A partir de James, o que é ideal para ele, e que passa a ser o ideal para muitos teóricos, é a presença discreta de um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, dê a impressão de que a história se conta a si própria.

Essa idéia de o autor ter um representante que lhe dê voz dentro da narrativa é visível nas telenovelas. Em *Estrela-Guia*, o narrador fala mais fortemente através de Cristal. É ela quem dita os valores e o padrão de comportamento a ser seguido, e, em *Laços de Família*, essa voz é pulverizada, passa a ser de vários, é polifônica, ora é Helena, a responsável por conduzir as atitudes dos outros personagens, ora essa função é dada a Camila. Isso é possível porque ambas as personagens fazem parte de uma mesma corrente e possuem funções semelhantes na narrativa: a de fazer o bem e manter o equilíbrio.

Essa sensação deve chegar ao leitor por meio de uma personagem, na qual estão inseridas as idéias do narrador e que serve

como um refletor de suas idéias, o que funcionaria na telenovela como sendo o protagonista da obra, uma espécie de centro estratégico - de onde partem as diretrizes - que tenha uma rica sensibilidade, uma inteligência perspicaz. Para que tudo isso venha à tona de modo a não despertar a desconfiança do receptor, todos esses elementos devem ser trabalhados harmonicamente junto com os outros elementos da narrativa: da linguagem ao ambiente em que se movimentam as personagens.

Nas novelas de Manoel Carlos, os personagens são mostrados indo à padaria, abrindo uma conta no banco ou dirigindo o carro para ir ao trabalho, ao contrário da maior parte das tramas onde se tem a impressão de que todo mundo vive num ócio permanente. A obsessão do autor pelo realismo é tanta que, certa vez, o ator Paulo Figueiredo, que interpretava o Rodrigo de *Laços de Família*, pediu licença das gravações para fazer uma cirurgia de próstata. Manoel Carlos concedeu, mas pediu autorização para fazer com que o personagem tivesse o mesmo problema médico.

Um exemplo interessante dessa confusão estabelecida entre ficção e realidade aconteceu em meados de 1980, quando as boutiques mais sofisticadas do Rio de Janeiro se congregaram num documento dirigido à Rede Globo de Televisão, em que pediam maior cuidado com as palavras no vídeo, diante da força do impacto de suas mensagens. Acontecera, simplesmente, o seguinte: a Globo exibia a novela *Água Viva*, em que uma personagem, empregada da boutique, dizia não gostar da cor roxa. Ora, naquele ano, as lojas cariocas haviam decretado a moda do roxo, e, em consequência, feito os seus estoques com base naquela cor. Depois da frase "fatídica" na novela, entretanto, os produtos ficaram encalhados nas prateleiras. (Sodré, 1988:61).

Esse exemplo vem para mostrar a força que a telenovela - gênero narrativo de maior consumo na sociedade brasileira - exerce

sobre o imaginário de sua audiência, fazendo com que imaginário e real se interpenetrem com grande força. A televisão vai além do que a simples materialização do sonho romanesco feita pelo cinema. A televisão ficcionaliza o real, seja dramatizando o cotidiano, seja incorporando ao drama os acontecimentos do dia-a-dia. Dizia o documento das butiques a propósito de *Água Viva*: "As falas e modismos de seus intérpretes se repetem nas pessoas, que assim realizam seus sonhos de sucesso, amor, felicidade".

Essa interpenetração do real e imaginário é característica do folhetim. O público, por sua vez, também tem poder de interferir na produção da obra. A obra *Ressurreição*, de Sherlock Holmes, foi provocada pelo clamor popular. Na modernidade, essa interpenetração foi aprofundada pelo folhetim radiofônico e, mais ainda, pelo "eletrônico" – a telenovela.

Para o grande público, o ator não é somente aquele que representa, mas o próprio personagem. O personagem se confunde com o intérprete, tomando-lhe corpo e vida por meio da sua presença. Muitas vezes, o ator é cobrado pelas atitudes malévolas ou antipáticas do seu personagem.

A indústria cultural – teatro, rádio, cinema, disco, televisão, literatura *best-seller*, histórias em quadrinhos, fotonovelas, fascículos – vem trazendo à tona, outra vez, neste século, toda a temática heróica do passado. A imagem do herói tradicional – valente e sedutor – passa novamente a dominar os textos voltados para o mercado.

A tentativa de aproximar a narrativa de ficção do real como uma forma de ancoragem se dá a todo instante. Nas telenovelas, isso fica claro com a caracterização dos personagens, os cenários e o comportamento dos arquétipos. Nos contos de fadas, a necessidade de



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS

manter o elo entre real e ficcional é mais forte, já que são muitos os ícones inexplicáveis que neles aparecem.

Com esse distanciamento do tempo da narrativa, os autores aproximam o leitor do mundo da fantasia. Mas, ao mesmo tempo, deixa clara a existência de dois mundos: um ficcional, onde os encantamentos são possíveis, e outro real, onde a magia não tem lugar.

## **CAPÍTULO 3º**

### **A novela brasileira**

A seguir contaremos um pouco da história da telenovela brasileira. Sua evolução desde a primeira telenovela exibida até os dias de hoje. Para melhor situar as obras no contexto histórico, subdividimos este capítulo em quatro. Em cada um deles abordaremos um determinado período histórico, que agrega as tramas de acordo com a temática enfocada. No primeiro período, trataremos do surgimento do gênero no país, em 1963, tendo como pano de fundo o conturbado período da Ditadura Militar. Já no segundo período, de 1965 a 1967, com o sucesso de *O Direito de Nascer*, a telenovela se consolida como um sucesso de audiência, assumindo características de produto de massa. O terceiro período, de 1967 a 1970, é marcado pela libertação, tanto no que se refere à temática – que deixa de ter um apelo essencialmente dramático – como no que diz respeito à estrutura narrativa – os ganchos forçados foram eliminados e a direção tem as funções limitadas, dando mais liberdade aos atores. O quarto período marca de vez o lugar da telenovela na sociedade brasileira. As tramas passam a ter uma temática de estilo característico: as novelas das 18 horas trazem, em geral, histórias leves, de época ou reproduções de obras literárias; as das 19 horas têm uma tendência para a comédia e as das 20 horas trazem tramas mais complexas que reproduzem os dramas da vida real - a partir de uma grade horária pré-estabelecida pelas emissoras. As tramas passam a, cada vez mais, se parecerem com as histórias de vida da população brasileira, permitindo sua identificação ao mesmo tempo em que atende aos seus desejos com uma porção de fantasia. Além disso, destacaremos as principais características da telenovela brasileira e o seu processo de nacionalização. A partir desse panorama, ficará mais fácil situar as obras em estudo no contexto histórico em que foram veiculadas.

## **1. Características nacionais**

Os veículos audiovisuais foram os maiores impulsionadores da narrativa folhetinesca, sobretudo no que se refere à sua difusão em termos quantitativos. Esses veículos serviram ainda para realimentar estruturas editoriais já existentes e reconfirmar, em som e imagens, velhas mitologias. No cinema, os filmes iam buscar seus roteiros em fórmulas preexistentes. No rádio, novelas e seriados sempre se aproveitaram do filão folhetinesco escrito.

A televisão sintetizou, em suas diversas formas de teledrama (seriados, telenovelas, etc.), toda a experiência do livro, do cinema, do teatro, do rádio, intensificando a fascinação dos efeitos visuais. A despeito das características transacionais da literatura de massa (universalismo das fabulações míticas, atualidades infortimativo-jornalísticas e repetição de recurso consagrados noutros campos), algumas televisões nacionais obtêm uma dose razoável de originalidade na produção de seus teledramas, por chegarem a um certo equilíbrio entre a universalidade da estrutura folhetinesca e a peculiaridade cultural dos conteúdos locais acionados. (Sodré, 1988:65).

No Brasil, a telenovela foi rapidamente adaptada aos assuntos de interesse nacionais. Essa adaptação se deu a partir do momento em que os roteiristas estrangeiros perderam espaço nos núcleos brasileiros e foram substituídos por autores nacionais, como Janete Clair. Outro dado que acelerou o processo de adaptação foi a necessidade reclamada pelo público de se ver na tela, ou seja, ver sua vida retratada, renegando os lugares comuns tradicionais nos folhetins estrangeiros. As fórmulas da telenovela nacional – uma mistura folhetinesca temperada pelo imaginário da família patriarcal em

mutação – é tipicamente brasileira. A abertura do folhetim para o real-histórico, ou seja, para a ideologia, permite a difusão de valores (liberação sexual, novas formas de relacionamento amoroso, novos regimes de casamento), que são lançados às famílias (grupos receptores naturais da telenovela) com a intenção de que sejam absorvidos e cumpridos.

Mas esta fórmula telenovelística de sucesso disseminada hoje não foi sempre utilizada. No início, quando a fórmula básica era aquela de *O Direito de Nascer*<sup>6</sup>, predominavam os conteúdos melodramáticos, ou seja, suicídios, adultérios, paixões, duelos, etc. Essa diferenciação acontecia porque as diretrizes partiam de Cuba, uma espécie de imperador do folhetim, que exportava seus radiogramas para inúmeros países. Depois que Fidel Castro chegou ao poder, a fórmula cubana perdeu força, já que os produtores e roteiristas se deslocaram para a Argentina, o México e, finalmente, para o Brasil.

Por isso, no começo, a telenovela brasileira era um resultado tanto evidente da combinação de conteúdos cubano-argentinos, como de elementos do “*soap-opera*” (dramalhão) norte-americano. O enredo girava em torno de um triângulo amoroso, de um herói, de um vilão (eventualmente, de um crime), e as ações costumavam transcorrer

---

<sup>6</sup> O Direito de Nascer, novela de Félix Caignet, adaptada para a televisão por Talma de Oliveira e Teixeira Filho. Maria Helena é mãe solteira na sociedade moralista de Cuba do início do século. Seu filho é ameaçado pelo pai tirano – Dom Rafael, que não aceita o neto bastardo. A negra Dolores, a empregada da família, foge levando a criança. Com outro nome e em outra cidade, cria e educa Albertinho, que se forma em medicina. Os anos e a ironia da vida mostrarão que Dom Rafael, o avô poderoso, estava errado. O neto bastardo o salva da morte e acaba se casando com sua neta Isabel Cristina. Antes da apresentação na tevê, O Direito de Nascer já havia sido sucesso no rádio. Em São Paulo, através da Rádio Tupi, com Walter Forster interpretando Albertinho Limonta. No Rio de Janeiro, através da Rádio Nacional, com a voz do protagonista interpretada por Paulo Gracindo. Ambas as apresentações são da década de 50.

longe da realidade brasileira. *Rosa Rebelde*<sup>7</sup>, por exemplo, escrita pela brasileira Janete Clair, tinha a sua ação desenvolvida no interior da Espanha, porque constava das diretrizes cubanas a presunção de que "o brasileiro não era romântico".

A diferença das novelas brasileiras para as "soap-opera" americanas está, sobretudo, nos temas tratados. Enquanto as "soap-operas" tratam de questões universais, as telenovelas brasileiras estão voltadas para os problemas nacionais. Outra característica é a quantidade de capítulos. A média brasileira fica em torno de 140 capítulos, a americana é bem mais longa, podendo durar anos.

## **2. Fases da Telenovela**

### **2.1. Primeiro período – O surgimento da telenovela**

"Alô?!"

"2-5499. Bom dia".

"Perdoe-me, foi engano!".

Começou assim a primeira história de amor da telenovela diária da televisão brasileira. Era a novela *2-5499 Ocupado*<sup>8</sup>, que, em julho de 1963, às 19h, lançou a telenovela diária como uma opção despretensiosa para os telespectadores. Estava lançado o que viria a ser o maior fenômeno de massa depois do futebol. Nem o idealizador da telenovela em questão, Edson Leite, tinha noção de que estava

---

<sup>7</sup> Novela de autoria de Janete Clair, veiculada pela TV Globo, no horário das 20 horas, no período de 10 de março a 08 de novembro de 1969.

<sup>8</sup> Novela de Dulce Santucci, veiculada pela TV Excelsior, baseada em original de Alberto Migré. Elenco: Glória Menezes, Tarcísio Meira, Lolita Rodrigues, Neuza Amaral, Célia Coutinho, Maria Aparecida Alves, Lídia Costa, Dinah Ribeiro. – Glória é uma presidiária que trabalha como telefonista do presídio. Tarcísio (Larry) apaixona-se por ela através do único contato: a voz, sem saber sua real condição. – Primeira novela diária da televisão brasileira. O texto e o diretor (Tito Di Míglio) eram argentinos, e a adaptação seguiu as normas do que fora apresentado no país de origem.

lançando a maior produção de arte popular da nossa televisão. Além disso, acabava de encontrar um grande produto televisivo.

A afirmação da telenovela como principal gênero televisivo da história brasileira aconteceu por volta do ano de 1964, quando o país vivia um momento político bastante conturbado. Em 31 de março, os telespectadores brasileiros assistiam a duas histórias importadas, com enredos recheados de lugares-comuns. Às 19h, acompanhavam, na TV Excelsior, *A Moça que Veio de Longe*<sup>9</sup> (original argentino) e, na TV Tupi, *Alma Cigana*<sup>10</sup> (de origem cubana). Na primeira, contou-se uma fantasia de gata borralheira, em que a fiel empregada da casa se envolve amorosamente com o filho do patrão. Na segunda, um drama de dupla personalidade dificultava um caso de amor. Ou seja, temas já tratados antes por diversas vezes em outras narrativas, ou seja, velhos clichês folhetinescos, exemplos típicos de "já ditos", de interdiscurso reformulados para adequação à televisão. Nossa realidade, entretanto, pouco contava nas histórias que iam ao ar, exibindo cultura e tradição de outros povos.

O sucesso de *O Direito de Nascer* fez com que as produções seguintes fossem muito mais ousadas e profissionais. Também estabeleceu com precisão que a telenovela, além de ser uma arte popular bem ao gosto dos brasileiros, é uma forma eficaz de entretenimento. A grande novidade, a partir daí, foi a industrialização do gênero. Essa industrialização foi auxiliada pelo golpe de 64, que acabou por excluir, num primeiro momento, a telenovela dos rigores da censura, sendo a única produção artística a escapar dos vetos. A falta de atenção se deu ao fato de que a telenovela marginalizou os problemas políticos e econômicos do país. E, assim, os censores não

---

<sup>9</sup> Novela de Ivani Ribeiro, exibida pela TV Excelsior, no horário das 19 horas, no período de maio a julho de 1964.

<sup>10</sup> Novela de Ivani Ribeiro, exibida pela TV Tupi, no horário das 20 horas, no período de 2 de março a 8 de maio de 1964.

lhes deram importância. No entanto, essa “falta de atenção” da telenovela brasileira com os acontecimentos da sociedade não durou muito tempo. A população começou a querer ver sua história retratada na tela, o que levou os autores a modificar os roteiros. Conseqüentemente, a censura também começou a prestar mais atenção às histórias, chegando, inclusive, a vetar uma obra como *Roque Santeiro*, que só pôde ser exibida anos depois.

Esses primeiros anos do gênero representaram o período de sua implantação e consolidação. Logo, a inquietação do público, ávido por se ver representado nas telenovelas, iria transformar a telenovela de simples arte popular em arte genuinamente nacional.

## **2.2. Segundo período - Vai começar mais um campeão de audiência**

O sucesso de *O Direito de Nascer* transformou a televisão brasileira. Foi o resultado positivo dessa produção que inaugurou a programação horizontal nas emissoras do país, ou seja, as redes passaram a transmitir o mesmo produto de segunda-feira a sábado, no mesmo horário. As emissoras passaram a investir decisivamente no gênero. Assim, a segunda metade dos anos 60 assistiu ao maior turbilhão de emoções que a nossa televisão tem para contar. Tupi, Excelsior, Record e Globo travaram uma grande luta pela audiência dos telespectadores ávidos pelos encontros e desencontros das telenovelas.

A TV Tupi manteve três novelas no ar, chegando a quatro. A Rede Globo, com produção predominantemente carioca, concorreu em três horários. Na TV Excelsior, quatro histórias eram contadas diariamente. A TV Record, mesmo bem-sucedida nos musicais, acabou cedendo às exigências do público.

Entretanto, a telenovela brasileira, mesmo dominando a programação, não se libertou das origens radiofônicas e do estilo herdado dos mexicanos e argentinos. A linguagem refletia exatamente o universo folhetinesco em que o drama e as inverossimilhanças conduziam os conflitos dos personagens. É o momento máximo das "soap-operas".

Para o espírito humano, as "soap-operas" vendiam ilusões e esperanças em arrebatados dramalhões. E não havia qualquer comprometimento com nossa realidade e até mesmo com nosso jeito de falar. Por exemplo, a "mocinha" jamais diria "Eu te amo!", simplesmente. A declaração saía mais ou menos assim: "Eu te amo do fundo de minha alma!". Ou mesmo: "Eu te amo com todas as forças do meu coração!". (Sodré, 1988:67).

É nesse cenário que ganha força a figura de Glória Magadan, uma senhora cubana que viveu nos Estados Unidos e ganhou notoriedade como grande conhecedora dos mistérios que transformavam uma telenovela em sucesso absoluto. Sua especialização, no entanto, estava intimamente ligada aos folhetins. Portanto, não trouxe nenhuma contribuição prática aos nossos autores.

Muitos escritores de novelas, no entanto, cobravam de Magadan um posicionamento mais coerente com o Brasil e sua gente. Ela respondia que o brasileiro não era povo para lhe sugerir dramas e novelas. A cada nova crítica, a profissional erguia sua tabela de códigos primordiais a uma boa telenovela.

A primeira a conseguir fugir do estilo proposto, quase imposto, por Magadan foram as novelas exibidas no horário das 19h30, na Excelsior, sob a responsabilidade de Ivani Ribeiro. Com Ivani, a emissora, que operava em São Paulo (Canal 9) e no Rio de Janeiro



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS

(Canal 2), conheceu bons e importantes momentos para a telenovela. A autora, que já havia atuado em diversos horários tanto na Tupi como na Excelsior, estreou às 19h30, em janeiro de 1965, com *Onde Nasce a Ilusão*<sup>11</sup> – uma história que tinha o circo como o principal pólo de ação.

Seguiram a *Onde Nasce a Ilusão*, *A Indomável*<sup>12</sup>, adaptando *A Megera Domada*, de Shakespeare (que mais tarde serviria de ponto de partida para *O Machão*<sup>13</sup>); *Vidas Cruzadas*<sup>14</sup>; *A Deusa Vencida*<sup>15</sup> (direção de Walter Avancini, que marcou o lançamento de Regina Duarte como atriz); *A Grande Viagem*<sup>16</sup>, que tinha sua ação centrada num luxuoso transatlântico (feito em estúdio); *Almas de Pedra*<sup>17</sup> (adaptação de um romance de Xavier Montepin); *Anjo marcado*<sup>18</sup>; *As Minas de Prata*<sup>19</sup> (produção grandiosa inspirada em José de Alencar); *Os Fantoques*<sup>20</sup>; *O Terceiro Pecado*<sup>21</sup>; *A Muralha*<sup>22</sup>, que representou o

---

<sup>11</sup> Novela de Ivani Ribeiro, exibida pela TV Excelsior, no horário das 19h30, no período de janeiro a fevereiro de 1965.

<sup>12</sup> Novela de Ivani Ribeiro, exibida pela TV Excelsior, no horário das 19h30, no período de março a abril de 1965.

<sup>13</sup> Novela de Sérgio Jockyman, exibida pela TV Tupi, no horário das 20h30, no período de 5 de fevereiro de 1974 a 15 de abril de 1975.

<sup>14</sup> Novela de Ivani Ribeiro, exibida pela TV Excelsior, no horário das 19h30, entre os meses de maio e junho 1965.

<sup>15</sup> Novela de Ivani Ribeiro, exibida pela TV Excelsior no horário das 19h30, no período 1 de julho a 31 de outubro de 1965.

<sup>16</sup> Novela de Ivani Ribeiro, exibida pela TV Excelsior, no horário das 19h30, no período de novembro de 1965 a fevereiro de 1966.

<sup>17</sup> Novela de Ivani Ribeiro, exibida pela TV Excelsior, no horário das 19h30, no período de março a junho de 1966.

<sup>18</sup> Novela de Ivani Ribeiro, exibida pela TV Excelsior, no horário das 19h30, no período de julho a novembro de 1966.

<sup>19</sup> Novela de Ivani Ribeiro, exibida pela TV Excelsior, no horário das 19h30, no período novembro de 1966 a julho de 1967.

<sup>20</sup> Novela de Ivani Ribeiro, exibida pela TV Excelsior, no horário das 19h30, no período de julho de 1967 a janeiro de 1968.

<sup>21</sup> Novela de Ivani Ribeiro, exibida pela TV Excelsior, no horário das 19h30, no período de janeiro a julho de 1968.

<sup>22</sup> Novela de Geraldo Vietri, exibida pela TV Excelsior, no período de julho de 1968 a março de 1969.

grande momento da telenovela nessa fase; *Os Estranhos*<sup>23</sup> e *Dez Vidas*<sup>24</sup> encerram o ciclo.

### 2.3. Terceiro período - Surge o anti-herói

A exibição de *Beto Rockfeller*<sup>25</sup> foi um divisor de águas na televisão brasileira. A história abandonava a linha de atitudes dramáticas e artificiais que acompanhavam as novelas desde que o gênero havia chegado ao gosto dos brasileiros. Em 1966, Lauro César Muniz já tinha feito uma tentativa com *Ninguém Crê em Mim*<sup>26</sup>, marcada pelo tom coloquial nos diálogos que rompia com os padrões estabelecidos até então. Mas a forma abasileirada de fazer novela só se consolidou com a atitude de mudar o enredo das telenovelas, aproximando-o cada vez mais da realidade do país. Tudo passou por uma renovação: dos diálogos à, principalmente, estrutura da história.

O maniqueísmo vigente passa a ser constitutivo do próprio protagonista. O anti-herói assume os postos até então ocupados por personagens de caráter firme, sensatos, absolutamente honestos e capazes de qualquer proeza para salvar a heroína das adversidades. Ao contrário dos personagens politicamente corretos, Beto Rockfeller

---

<sup>23</sup> Novela de Ivani Ribeiro, exibida pela TV Excelsior, no horário das 19h30, no período de março a julho de 1969.

<sup>24</sup> Novela de Ivani Ribeiro, exibida pela TV Excelsior, no horários das 20h30, no período de agosto de 1969 a janeiro de 1970.

<sup>25</sup> Novela de Bráulio Pedroso. Exibida na TV Tupi, às 20h, de 4 de novembro de 1968 a 30 de novembro de 1969. Beto (Luiz Gustavo) é um charmoso representante da classe média que trabalha numa casa de calçados. Com sua intuição e perspicácia, consegue manter relacionamentos na alta sociedade, através de sua namorada Lu (Débora), sempre passando por milionário. Quem Beto preferirá afinal? Lu, a garota sofisticada e rodeada de gente importante, ou Cida (Ana Rosa), a humilde namoradinha do bairro onde mora? A contradição será explicada através de seu nome: Beto, humilde trabalhador, da rua Teodoro Sampaio; Rockfeller, sofisticado e badalado, da rua Augusta. Enquanto vacila entre os dois extremos, a grã-finagem dobra-se ante seu maniqueísmo, e ele tem que fazer toda a ordem de trapaça para que sua origem – que já não é segredo para Renata (Bete), uma jovem grã-fina decadente – não seja descoberta.

<sup>26</sup> Novela de Lauro César Muniz, exibida pela TV Excelsior, no horário das 20 horas, no período de julho a outubro de 1966.

procurava aproximar-se das pessoas comuns, isto é, ter atitudes boas e más conforme se apresenta à vida.

A estrutura da telenovela também sofre alterações. A principal delas foi a eliminação dos "ganchos" forçados, no final dos capítulos. E a direção passou a não mais se restringir a marcar os atores em função das câmeras. Essa liberdade provocou a libertação dos atores, no sentido de fazer um trabalho artístico também na televisão.

O sucesso de Beto Rockfeller, no entanto, revelou a face mais dura da cultura de massa. O prolongamento da história fez com que o autor abandonasse sua obra, esgotado, depois de muito escrever, sendo substituído por três autores liderados por Eloy Araújo. Os atores também sofrendo de estafa ausentaram-se para tirar férias. Muitos capítulos tiveram que ser preenchidos com qualquer "criação" de emergência: um grupo de jovens dançando numa festinha, um personagem caminhando indeciso ou, então, uma determinada ação, sem diálogos, era acompanhada por músicas de sucesso.

#### **2.4. Quarto período - A vida na tela**

A Globo colocou a telenovela no seleto grupo das grandes produções artísticas brasileiras. Para que isso fosse possível, a emissora aliou às inovações, em meados dos anos 60 para 70, um superaparato de produção e um moderno arsenal de equipamentos técnicos. O resultado pode ser visto por milhões de telespectadores em milhares de lares brasileiros. Além de oferecer uma imagem perfeita, a telenovela global mostrava exatamente o que o telespectador gostaria de ver. Para isso, os autores contavam com um eficiente núcleo de pesquisa, que funcionava como um verdadeiro radar ficcional dos anseios do povo brasileiro. Assim, o desejo da população era captado e exibido através da dramaturgia televisiva.

A Globo passou então a sustentar quatro novelas em horários distintos e temáticas bem definidas.

### **3. Abrasileiramento do gênero**

O gênero de telenovelas tipicamente brasileiro que conhecemos hoje deve-se, em grande parte, a uma das mais importantes autoras de telenovelas do país, Janete Clair<sup>27</sup>. Foi ela a responsável pela combinação de elementos antigos (tanto do folhetim à maneira de Eugène Sue, quanto da fase cubana da telenovela) com novos, dando início ao abasileiramento do gênero. Na opinião de profissionais do gênero, Janete, além de ter sido uma pioneira, conseguiu recuperar a linguagem da literatura folhetinesca do século passado para a televisão.

Seu primeiro grande sucesso foi *Irmãos Coragem*<sup>28</sup> (1970). Mas, já em *Véu de Noiva*<sup>29</sup>, marco de sua associação com o diretor Daniel Filho, Janete evidenciava sua capacidade de adaptação aos novos tempos, instaurando uma linha definida por uma visão atenta da classe média, do sujeito urbano que enfrenta a voragem do progresso ou do lucro. A ideologia do Sudeste brasileiro penetrava, assim, na trama folhetinesca. Tanto que a publicidade de *Véu de Noiva* anunciava uma novela "onde tudo acontece como na vida real".

A própria Janete explicava seu êxito:

Escrevo sobre aquilo que conheço bem – a classe

---

<sup>27</sup> Janete Clair, que faleceu em 1983, teve grande apoio de Daniel Filho na criação de um gênero tipicamente brasileiro de se escrever telenovela.

<sup>28</sup> Novela de Janete Clair, exibida pela TV Globo, no horário das 20 horas, no período de junho de 1970 a 15 de julho de 1971.

<sup>29</sup> Novela de Janete Clair, exibida pela TV Globo, no horário das 20 horas, no período de 10 de novembro de 1969 a 27 de junho de 1970.

média. E faço acompanhando o gosto popular, dando vida aos conflitos do dia-a-dia, não apenas conversando sobre eles. (In. Sodré, 1988:68).

De fato, ela jamais parava para falar sobre sentimentos como amor ou ódio. Simplesmente colocava-os em plena ação – através de diálogos escritos com a objetividade do texto jornalístico, com os personagens vivendo ou experimentando as situações.

Como nos grandes folhetins do século passado, a coerência podia ser tranqüilamente sacrificada em favor da ação. O exemplo mais pitoresco é o de *Anastácia uma Mulher sem Destino*<sup>30</sup>, de Emiliano Queiroz. Janete, ainda no início de sua carreira na Rede Globo, foi chamada a melhorar essa telenovela de quase cem personagens e nenhum sucesso de público. Solução: um terremoto matava todos os supérfluos. O problema é que a produção se esqueceu de deixar viva a personagem que mantinha o grande segredo da história.

Apesar desta e de outras inverossimilhanças, Janete conseguia monopolizar as atenções dos telespectadores. *Selva de Pedra*<sup>31</sup> deu-lhe o recorde de audiência: 100% no Ibope carioca. A trilogia *Pecado Capital*<sup>32</sup>, *Duas Vidas*<sup>33</sup> e *O Astro*<sup>34</sup> trouxeram o reconhecimento geral de que ela era a maior autora de "folhetins eletrônicos" do País.

---

<sup>30</sup> Novela de Janete Clair e Emiliano Queiroz, exibida pela TV Globo, em 1967.

<sup>31</sup> Novela de Janete Clair, exibida pela TV Globo, no horário das 20 horas, no período de 12 de abril de 1972 a 23 de janeiro de 1973. Em 1986, a trama foi refilmada e novamente exibida pela Rede Globo, às 20 horas.

<sup>32</sup> Novela de Janete Clair, exibida pela TV Globo, no horário das 20 horas, no período de 24 de novembro de 1975 a 5 de julho de 1976.

<sup>33</sup> Novela de Janete Clair, exibida pela TV Globo, no horário das 20 horas, no período de 13 de dezembro 1976 a 13 de julho de 1977.

<sup>34</sup> Novela de Janete Clair, exibida pela TV Globo, no horário das 20 horas, no período de 6 de dezembro 1977 a 8 de julho de 1978.

Todas essas narrativas televisuais sempre giraram direta ou indiretamente em torno de uma temática familiar. Pode-se mesmo acompanhar a evolução dos enredos através do deslocamento dos espaços da casa imaginária em que transcorre a ação telenovelesca. Assim, em sua primeira fase, a telenovela concentrava-se no quarto de dormir: dramas de alcova (nascimento, adultério, etc.), que davam ao espectador a sensação de estar olhando pelo buraco da fechadura. A referência formal desta primeira fase foi *O Direito de Nascer*.

Depois, a ação foi-se deslocando para outros cômodos da casa, como a copa-cozinha (por exemplo, *Antonio Maria*<sup>35</sup>, história que tinha um mordomo português como herói), a sala de visitas (*Beto Rockfeller*), até se chegar à rua, mas sempre sob o ângulo das relações familiares. Esse ângulo tem garantido a continuidade folhetinesca, oferecendo o pano de fundo próprio para que as vidas dos personagens se entrelacem sob o signo do trágico ou, mais recentemente, da farsa.

Por seu poder inventivo e pela capacidade de criar tipos e situações cativantes, Janete Clair forneceu a base para todas as inovações e desdobramentos do gênero (mesmo para as minisséries, que rompem os cânones rígidos da telenovela). Autores como Benedito Ruy Barbosa, Gilberto Braga, Cassiano Gabus Mendes, Manoel Carlos e Sílvio de Abreu, mesmo sem mergulharem na torrente emotivo-romântica de Janete, são por ela influenciados. Para ela, o inverossímil era algo de muito sedutor. Às vezes, o melodramático lhe ocorria a partir de relatos pessoais escutados ou lidos. Intuíva também o "ethos", algo incestuoso, estilo *Casa Grande & Senzala*, da família patriarcal. "A vida real é um folhetim", dizia a autora.

---

<sup>35</sup> Novela de Geraldo Vietri e Walter Negrão, exibida pela TV Tupi, no horário das 18h30, no período de 1 de julho a 23 de novembro 1985.

Mas, além das preferências dos autores, as narrativas tinham suas histórias definidas também pela grade de programação.

No horário das 18h, a Globo investia nas adaptações de romances da literatura brasileira. Obras como *Senhora, A Moreninha, Escrava Isaura* eram recontadas agora com imagem. Uma nova façanha global acontece com *O Feijão e o Sonho*<sup>36</sup>. Ao ser transportado para o vídeo, o livro foi relançado, após 37 anos, tornando-se campeão de vendagem. Ao transformar o romance Maria Dusá, de Lindolfo Rocha, na novela *Maria, Maria*<sup>37</sup>, o autor Manoel Carlos retirou-o do ostracismo em que se encontrava desde o início do século. Em 1982, com *Paraíso*<sup>38</sup>, a Globo abandona a idéia das adaptações literárias, preferindo administrar o horário com uma linha jovem, água-com-açúcar, quando temas como a descoberta do amor, beleza, pitadas de humor eram características que consagraram as novelas das 19h.

*O Primeiro Amor*<sup>39</sup>, de Walter Negrão, era uma verdadeira apologia à juventude. *Uma Rosa com Amor*<sup>40</sup>, de Vicente Sesso, contrastava o submundo de um cortiço com a elegância e a classe do mundo dos negócios. *Locomotivas*<sup>41</sup> exhibe o estilo refinado, quando mostra a alta sociedade, de Cassiano Gabus Mendes, que passa a dominar o horário. Bráulio Pedroso reaproveita o tema das velhas

---

<sup>36</sup> Novela de Benedito Ruy Barbosa, adaptação da obra de Orígenes Lessa, exibida pela TV Globo, no horário das 18 horas, no período de 28 de junho a 9 de outubro de 1976.

<sup>37</sup> Novela de Manoel Carlos, exibida pela TV Globo, no horário das 18 horas, no período de 30 de janeiro a 24 de junho de 1978.

<sup>38</sup> Novela de Benedito Ruy Barbosa, exibida pela TV Globo, no horário das 18 horas, no período de 23 de agosto 1982 a 25 de março de 1983.

<sup>39</sup> Novela de Walter Negrão, exibida pela TV Globo, no horário das 19 horas, no período de 24 de janeiro a 17 de outubro de 1972.

<sup>40</sup> Novela de Vicente Sesso, exibida pela TV Globo, no horário das 20 horas, no período de 18 de outubro de 1972 a 3 de julho de 1973.

<sup>41</sup> Novela de Cassiano Gabus Mendes, exibida pela TV Globo, no horário das 19 horas, no período de 1 de março a 12 de setembro de 1977.

chanchadas do cinema nacional da década de 50 em *Feijão Maravilha*<sup>42</sup>. Sílvio de Abreu opta pelos caminhos cinematográficos, característicos das chanchadas, e conquista o auge do pastelão novelístico em *Guerra dos Sexos*<sup>43</sup>.

Mas é no horário das 20h que o telespectador se vê mais claramente. É com os problemas ali apresentados que o espectador vai encontrar maior identificação. Lá estão seus problemas debatidos e contados junto aos enlances e desenlaces dos heróis da noite.

Os maiores sucessos da história da televisão brasileira foram apresentados no horário "nobre". *Selva de Pedra*, em sua primeira versão, arrebatou o Brasil. *Pecado Capital* exhibe um cidadão corrompido pelo poder do dinheiro, e um viúvo solitário que reencontra o amor. O Brasil ficou atento ao desenrolar dos fatos da vida desses homens comuns. Lauro César Muniz encontra a platéia ideal para prosseguir seu ciclo sobre a história de São Paulo, através de *Escalada*<sup>44</sup> e *O Casarão*<sup>45</sup>. O ritmo frenético da discoteca chega com Gilberto Braga em *Dancin'Days*<sup>46</sup>, sem perder os lados dramático e romântico. Em 1985, a censurada *Roque Santeiro*<sup>47</sup>, de Dias Gomes, transforma-se em mania nacional.

---

<sup>42</sup> Novela de Bráulio Pedroso, exibida pela TV Globo, no horário das 19 horas, no período de 19 de março a 4 de agosto de 1979.

<sup>43</sup> Novela de Sílvio de Abreu, exibida pela TV Globo, no horário das 19 horas, no período de 6 de junho de 1983 a 6 de janeiro de 1984.

<sup>44</sup> Novela de Lauro César Muniz, exibida pela TV Globo, no horário das 20 horas, no período de 6 de janeiro a 26 de agosto de 1975.

<sup>45</sup> Novela de Lauro César Muniz, exibida pela TV Globo, no horário das 20 horas, no período de 7 de junho a 11 de dezembro de 1976.

<sup>46</sup> Novela de Gilberto Braga, exibida pela TV Globo, no horário das 20 horas, no período de 10 de julho de 1978 a 27 de janeiro de 1979.

<sup>47</sup> Novela de Dias Gomes, exibida pela TV Globo, no horário das 20 horas, no período de 24 de junho 1985 a 21 de fevereiro de 1986.



No horário das 22h, o cotidiano dava lugar às críticas e reflexões sociais, abrindo um espaço para a experimentação. Bráulio Pedroso não poupou esforços para ironizar a alta sociedade em *O Cafona*<sup>48</sup>. A sensual *Gabriela*<sup>49</sup>, de Jorge Amado, em superprodução, é lançada com adaptação de Walter George Durst para comemorar os 10 anos da Rede Globo. Dias Gomes constrói obras primas como *Bandeira 2*<sup>50</sup>, *O Espigão*<sup>51</sup>, que trazia a especulação imobiliária como subtema. Em *O Bem-Amado*<sup>52</sup> e *Saramandaia*<sup>53</sup>, Dias pôde mostrar uma vasta galeria de tipos bizarros.

Com *O Bem-Amado*, a Globo produziu a primeira novela brasileira em cores, e a primeira a tornar-se produto de exportação. Iniciou, assim, um novo mercado para as telenovelas que já haviam conquistado o Brasil, impondo suas marcas características. Do corte de cabelo usado por Tônia Carrero, em *Pigmalião 70*<sup>54</sup>, ao colar de Mário Gomes, em *Duas Vidas*, assistimos a uma avalanche promocional. Tudo vira moda quando passa pelo folhetim eletrônico da Rede Globo.

Essa grade de programação, tão bem recortada, condiciona não só os telespectadores, mas, sobretudo, os autores aos tipos de narrativas próprias de cada horário. Para identificar essas marcas de

---

<sup>48</sup> Novela de Bráulio Pedroso, exibida pela TV Globo, no horário das 22 horas, no período de 24 de março a 29 de outubro de 1971.

<sup>49</sup> Novela de Walter Geoge Drust, exibida pela TV Globo, no horário das 22 horas, no período de 14 de abril a 24 de outubro de 1975.

<sup>50</sup> Novela de Dias Gomes, exibida pela TV Globo, no horário das 22 horas, no período de 1 de novembro de 1971 a 18 de julho de 1972.

<sup>51</sup> Novela de Dias Gomes, exibida pela TV Globo, no horário das 22 horas, no período de 3 de abril a 1 de novembro de 1974.

<sup>52</sup> Novela de Dias Gomes, exibida pela TV Globo, no horário das 22 horas, no período de 24 de janeiro a 9 de outubro de 1973.

<sup>53</sup> Novela de Dias Gomes, exibida pela TV Globo, no horário das 22 horas, no período de 3 de maio a 31 de dezembro de 1976.

<sup>54</sup> Novela de Vicente Sesso, exibida pela TV Globo, no horário das 19 horas, no período de 2 de março a 24 de outubro de 1970.

audiência é necessário observar não só o horário em que está inserida a história, mas, em muitos casos, só é possível identificar o público quando se observa o processo de produção no qual se deu a obra.

Em *Laços de Família*, a audiência reúne uma série de requisitos que tornam a construção narrativa mais complexa que *Estrela-Guia*. Isso pode ser visto em um primeiro momento por meio da quantidade de personagens envolvidos na trama. Outro ponto é a complexidade desses personagens e os conflitos em que estão envolvidos.

Nesse caso, temos uma situação na qual o princípio da audiência envolveu autor, produtores e atores de uma maneira bastante íntima e particular. De acordo com Manoel Carlos, a narrativa foi baseada nas histórias de vida pessoal dos atores que iriam trabalhar na novela. Os atores foram previamente escolhidos por ele, valendo-se ressaltar que a maioria deles já havia trabalhado com o autor em muitas das suas novelas anteriores, mantendo com ele uma relação de amizade. A partir daí, os depoimentos começaram a ser coletados. Desse material nasceu a telenovela. A autoria, aqui condicionada pelo discurso do outro, revela-se na organização das histórias e na criação de subtramas as quais não foram citadas pelos atores: entra aí o lado ficcional da trama.

O êxito de *Laços de Família* é o triunfo, sobretudo, do estilo do autor Manoel Carlos. O gênero utilizado por ele é a da folhetinização desbragada, permeada por temas como os parentescos desconhecidos que só se revelam no limiar do final da trama, pelas paixões em cadeia do tipo Pedro-que-amava-Helena-que-amava-Edu-que-amava-Camila.

#### **4. Ficção e realidade**

O problema da relação entre ficção e realidade em detrimento à verossimilhança é inerente às obras de ficção. Os contos de fadas e as telenovelas não fogem à regra, deixando sempre uma lacuna entre o real e o que é puramente ficcional.

Nesse ponto se encontra a necessidade de distinguir de maneira clara os termos verdade e verossimilhança. Foi Aristóteles quem primeiro chamou atenção para que essa diferenciação fosse feita, minimizando o conflito entre ficção e realidade. Verossímil não é necessariamente o verdadeiro, mas o que parece sê-lo, graças à coerência da representação-apresentação fictícia. Nem sempre o verdadeiro, na ficção, é verossímil. Pode ser verdade, mas não convence o leitor, exatamente porque desrespeitou as convenções necessárias ao conjunto autônomo da obra.

Dessa forma, a "narrativa objetiva" seria um mito. Mesmo quando o narrador não se interpõe diretamente entre nós e os seres ficcionais, isso é feito por meio de palavras, escolhidas e arranjadas num conjunto estruturado por alguém – um autor implícito, segundo W. Booth (1980), sempre, ao mesmo tempo, oculto e revelado pelo e no que narra.

No caso da estratégia utilizada pelo autor Manoel Carlos, na construção de *Laços de Família*, isso fica bastante evidente já que ele deixa claro para o telespectador que sua obra está baseada em fatos reais. Essa estratégia foi tornada explícita com a exibição dos depoimentos dados pelos atores ao escritor. Esses depoimentos em que os atores falavam das suas experiências de vida, foram transformados em chamadas, que anunciavam a estréia da novela.

O realismo das telenovelas de Manoel Carlos tem como grande protagonista a classe média. Em suas novelas, não há grandes disparidades entre ricos e pobres. Todos guardam semelhanças com a maioria dos telespectadores da Rede Globo. "O sujeito que acompanha as minhas tramas gosta de reconhecer ali situações parecidas com as que ele vive e personagens semelhantes aos seus próprios parentes. Eu me empenho para que ele não se decepcione", diz Manoel Carlos<sup>55</sup>.

A partir dessa comoção, logo se sentiu a identificação projetiva do público através da confusão entre ator e personagem, já que o gostar ou não do ator acabava por se refletir no personagem. Assim, um "vilão" (o ator que vivia tal personagem na novela) foi surrado na rua, um "médico" (igualmente, o intérprete radiofônico) era procurado por clientes verdadeiros, e assim por diante. Esse fenômeno chegou a proporções inauditas com *O Direito de Nascer*, na década de 50.

Recorremos aqui à telenovela *Laços de Família* para demonstrar como esse recurso pode ser providencial para o autor.

A obra colocada em análise teve grande aceitação perante o público<sup>56</sup>, o que reforça os méritos do autor, Manoel Carlos, que soube orientar o espectador-modelo<sup>57</sup>. Essa orientação se dá através da ficcionalização do real, já que o autor constrói a narrativa a partir de fragmentos da vida real dos próprios atores. Essa estratégia discursiva, ao mesmo tempo que pode funcionar muito bem, pode ser ambígua.

---

<sup>55</sup> Citação de Manoel Carlo em entrevista à revista *Veja*. Ed. Abril, edição 1682, ano 34, nº 34, janeiro de 2001, p 86-93.

<sup>56</sup> *Laços de Família* chegou a atingir audiência média de 46 pontos no IBOPE, de acordo com pesquisa encomendada pela Rede Globo.

<sup>57</sup> De acordo com uma pesquisa qualitativa sobre *Laços de Família*, encomendada pelo Globo, Manoel Carlos acerta em cheio ao aproximar a novela do cotidiano mais comum possível. Segundo o levantamento, uma das maiores razões para o sucesso do folhetim é o fato do telespectador achar a trama verossímil e os personagens críveis.

Na telenovela, exatamente por não haver a presença do narrador, os sinais de que aquela obra é definitivamente ficcional tornam-se mais difíceis de serem percebidos. Os recursos, então, passam a diversificar-se.

A partir daí, a narrativa se transforma em um jogo de escolhas baseadas, espera-se, no bom senso. A primeira contradição entre telenovela e conto de fada estaria exatamente nesse ponto. No que conhecemos por bom senso. Em *Chapeuzinho Vermelho*, por exemplo, o bom senso nos levaria a rejeitar a idéia de que o bosque abriga um lobo que fala. Isso se explica porque, ao assinarmos um acordo ficcional com o autor, estamos dispostos a aceitar algumas hipóteses como lobo falar, princesas serem envolvidas por maldições terríveis, príncipes prestativos e ressuscitadores. Imaginamos aquilo como se fosse real, simplesmente, porque há elementos mais fortes na narrativa que nos levam a acreditar que ela é possível. Esses elementos, no caso de *Chapeuzinho Vermelho*, se revelam no comportamento desobediente da menina e na preocupação da mãe. São elementos do mundo real.

No caso de *Laços de Família*, Camila se apaixona pelo namorado da mãe a ponto de separá-los e casar com ele. Achamos esse um comportamento inesperado, mas sabemos que é uma situação possível.

Parte-se aí de um princípio pelo qual se percebe que o que está em questão em ambas as obras não é o lobo mal falante ou a filha traidora, mas o ato em si. A transgressão é a mesma nos dois casos: a desobediência. A grande diferença é que, no segundo caso, a proximidade do real é muito maior.

## CAPÍTULO 4º

### **Intertextualidade e conceitos afins**

Observamos aqui a necessidade de definir alguns termos que serão fundamentais, daqui para frente, para garantir o entendimento deste trabalho. O dialogismo e a polifonia, definidas por Bakhtin, a intertextualidade, de Kristeva, a interdiscursividade, definida por Maingueneau merecem aqui destaque especial. É fundamental ter em mente ainda que, neste trabalho, todos esses termos estão sendo utilizados em referência a um único fenômeno.

De acordo com Bakhtin, o discurso não se constrói sobre si mesmo, mas se elabora em vista do outro. Com isso ele quer dizer que o outro influencia, condiciona e atravessa o discurso do eu. *Em outros termos, concebe-se o dialogismo como o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto. Explicam-se as freqüentes referências que faz Bakhtin ao papel do "outro" na construção do sentido ou sua insistência em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz.*

Na perspectiva da concepção bakhtiniana de interação e interlocução verbal, o sujeito deixa de ser o centro da interlocução, que passa a estar não mais no eu nem no tu, mas no espaço criado entre ambos, ou seja, no texto. Descentrado, o sujeito divide-se, cinde-se, torna-se um efeito de linguagem, e sua dualidade encaminha a investigação para uma teoria dialógica da enunciação.

Voltamos aqui à noção de intertextualidade. Quando Bakhtin afirma que nenhuma palavra é nossa, ele nos remete à idéia de que estamos, o tempo inteiro, utilizando-nos do discurso do outro. E é, exatamente, desse discurso do outro, no caso dos contos de fada, de que as telenovelas se apropriam.

Mais adiante iremos comprovar como temas relacionados à inveja, vingança, morte de pai e mãe são recorrentes nas telenovelas. Esses temas, no entanto, apresentam-se marcadamente nos contos de fadas. Verificamos aí, portanto, que esse constitui mais um ponto de apropriação do discurso base dos contos de fada, assim como a construção dos arquétipos.

Nada daquilo que vemos é novo, além da imagem. No entanto, apesar de termos sempre a sensação de que já conhecemos aquela história de algum lugar vem sempre revestida de uma nova roupagem, de um enredo mais ou menos complexo, de personagens diferentes. E, assim, temos a sensação de que estamos diante de algo novo.

O que muda, na verdade, são as vozes que dão vida ao texto, enquanto que o enredo, a linha mestra, os temas, se repetem a todo momento.

Quando falamos de vozes que dão vida ao texto, referimo-nos aos personagens que fazem a trama ser sucesso. Bakhtin, através do conceito de Polifonia, aponta justamente para o fato de o texto ser visto como um "tecido de muitas vozes", ou de muitos textos ou discursos, que se entrecruzam, se completam, se respondem uns aos outros ou polemizam entre si. Daí insistir, em diversos momentos de seus escritos, na definição de enunciado como "um elo na cadeia da comunicação verbal", inseparável dos elos que o determinam interna e externamente e que nele provocam reações-respostas imediatas, numa "ressonância dialógica".

Um enunciado vivo, significativamente surgido em um momento histórico e em um meio social determinado, não pode deixar de tocar em milhares de fios dialógicos vivos, tecidos pela consciência sócio-ideológica em torno do objeto de tal enunciado e de participar

ativamente do diálogo social. De resto, é dele que o enunciado saiu: ele é como sua continuação, sua réplica. (Bakhtin. 1979:100).

Esses "fios dialógicos vivos" são os "outros discursos" ou o discurso do outro, que, colocados como constitutivos do tecido de todo discurso, têm lugar não ao lado, mas no interior do discurso.

É isso que ocorre nas telenovelas. O narrador original, assim como se apresenta nos próprios contos de fada, perde seu lugar, diluindo-se em diversas vozes. O narrador fala através dos seus personagens. São eles os responsáveis por expor o que pensa o autor.

## **1. Intertextualidade e os temas recorrentes**

A intertextualidade, por sua vez, é o processo de associação de um texto com outro, seja para refletir o sentido primeiro, seja para modificá-lo<sup>58</sup>. A intertextualidade ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou do domínio estendido de referência (cf Garrod, 1985) dos interlocutores.

Essa intertextualidade pode ser explícita: quando é feita menção à fonte do discurso dentro do próprio texto; ou implícita: quando se introduz, no texto, intertexto alheio sem qualquer menção da fonte, com objetivo quer de seguir-lhe a orientação argumentativa, quer de colocá-lo em questão, para ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário. (Koch, Ingedore, 2000).

---

<sup>58</sup> Os processos de intertextualidade são três: a citação, a alusão e a estilização.



A intertextualidade de que fala Maingueneau (1989:27), se refere às relações estabelecidas entre um discurso fonte e aquele que mais tarde se mostra condicionado a ele. É comum ouvirmos dizer que não há novidade no que se diz, porque todo discurso, por mais inédito que pareça, estará incutido de um discurso outro. Ou seja, a medida que um discurso segundo, no sentido que vem cronologicamente depois, se constitui a partir de um discurso primeiro, conclui-se que esse discurso primeiro é o outro de um discurso segundo.

Podemos dizer aqui que encontramos vários discursos primeiros que podem estar inseridos nos nossos objetos de estudo - *Estrela-Guia e Laços de Família* - que observaremos mais detalhadamente adiante. São aquilo que chamamos de discursos fundadores. Essa conclusão se dá após analisar, cuidadosamente, as duas novelas e constatar os temas recorrentes como a orfandade, o sofrimento, a busca pelo par perfeito e o final feliz.

No espaço discursivo que recortamos para analisar, vimos estabelecidas relações intertextuais entre os temas tratados pelas telenovelas e aqueles já apresentados nos contos de fadas. A intertextualidade não se caracteriza, entretanto, só pela temática de que se trata, mas também em relação aos seus personagens, ou seja, os arquétipos.

Em geral, temos o nascimento, a morte, a vingança, a perda dos pais, a separação de quem se ama, ascensão social (através de heranças ou casamento) e o sofrimento, como temas básicos em que os contos de fadas se baseiam. Observando agora as telenovelas, a temática se repete, muitas vezes com ambiente, personagens, concepções e desfecho bastante semelhantes ao texto dos contos.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENVELAS BRASILEIRAS

Mesmo sem a intenção de imitar ou copiar, a ação de incorporar, no seu, o discurso do outro se torna cada vez mais presente dentro das narrativas. Essa atitude é o que Maingueneau chamou de intertextualidade. A intertextualidade na narrativa estaria, exatamente, relacionada com a ligação daquele discurso estudado com o seu outro. No nosso objeto de estudo, a telenovela, o que observamos é uma relação intertextual, onde textos telenovélistico se intercambiam com os contos de fadas, reestruturando ou redizendo o já dito.

O que deve ser considerado, no entanto, é que, à medida que esses fragmentos são inseridos em outro texto, passam por uma transformação, ganhando nova configuração semântica. O escritor mostra aí sua característica autoral, encontrando uma nova maneira de dizer o que já foi dito, o que já se sabe.

O que se dá na relação entre telenovelas e contos de fada é o que Maingueneau (1989) definiu como intertextualidade interna. Ela se dá quando a relação discursiva acontece entre discursos do mesmo campo, podendo divergir ou apresentar enunciados semanticamente vizinhos aos que autorizam sua formação discursiva. Entendemos aqui que a formação discursiva é a responsável pelas questões ideológicas apresentadas, mesmo que tenham sido incorporadas de um outro, no discurso. É a ideologia como forma de delinear os discursos, cuja formação ideológica é capaz de determinar a formação discursiva.

As narrativas das telenovelas e dos contos de fadas são bastante semelhantes no modo pelo qual são constituídas estruturalmente e também no que diz respeito aos temas abordados. Apresentam começo, meio e fim e seguem uma determinada ordem temporal que conduz o leitor-espectador ao longo da trama.

Essa relação estabelecida entre as narrativas pode ser vista também como uma estratégia discursiva bastante eficaz. Se o autor remete seu discurso à outra obra, elaborada anteriormente e provavelmente de domínio do seu público, ele cria um efeito de evidência. Esse fenômeno é gerado pela familiaridade do telespectador com a estrutura narrativa das novelas, que pode ou não acabar - a depender da empatia do espectador com uma série de requisitos como horário, tema, atores - por gerar a solidariedade do espectador. É justamente nesse deslocamento de discursos, na adequação para agradar o público, que o autor pode tornar o interdiscurso criativo.

Quando estabelece um vínculo entre uma obra primeira e a atual, o autor remete a memória do telespectador-leitor a um passado discursivo no qual ele vai buscar subsídios para ancorar aquilo que está sendo apresentado. Familiarizado anteriormente com os contos de fada, o público ao qual a novela se destina - crianças e adolescentes - não precisa fazer muito esforço para estabelecer a ancoragem. É importante ressaltar que, na maioria das vezes, essa vinculação entre discurso primeiro e segundo não se dá conscientemente, ou seja, o leitor-telespectador pode não ser capaz de identificar que aquele conto está presente naquela novela, mas acaba por reconhecê-la como pertencente a uma estrutura conhecida.

## **2. Estudos de caso**

A recorrência de temas sobre a qual falamos se refere, justamente, àqueles assuntos que se repetem tanto nos contos de fada como nas telenovelas. Mesmo que não haja um vínculo previamente estabelecido pelo autor entre a sua obra e uma outra, essa sensação de "*déjà vu*" está sempre presente, interligando as narrativas, como uma verdadeira receita de sucesso.

Essa sensação de familiaridade com temas e personagens é o que os autores de telenovelas costumam chamar de plots. Os plots, de que já falamos anteriormente (ver pg. 46), definidos como fórmula de sucesso entre os autores de telenovelas, tiveram origem em uma narrativa bem mais antiga, cujo sucesso já havia sido comprovado entre os leitores, as radionovelas.

Traçamos a seguir um paralelo, baseado nos temas recorrentes, entre as novelas *Estrela-Guia* e *Laços de Família* e alguns dos mais populares contos de fada. A partir dessa análise, verificamos as semelhanças entre as obras.

Após análise do quadro, explicaremos como cada recorrência se dá e as semelhanças discursivas entre as duas narrativas. Essa relação verificada é um caminho para garantir o sucesso de uma telenovela, já que atua, primeiro como um facilitador, no que se refere ao entendimento imediato da trama, através do processo de ancoragem a que já nos referimos anteriormente, e depois porque traz temas consolidados e aceitos pela audiência.

A escolha de assuntos polêmicos parece ser uma boa alternativa em busca da interação com o público. Em *Laços de Família*, isso fica evidente quando traz à tona assuntos como os valores morais que cercam a família, traição, amor e saúde.

Lançadas as questões fundamentais pelo autor, entra em cena o telespectador, com a sua enciclopédia, a fim de preencher as lacunas deixadas pelo texto original.

Mostraremos aqui alguns exemplos que nos permitirão comprovar a coerência do "já dito" do discurso dos contos de fada nas telenovelas e a repetição na construção dos personagens.

## 2.1. Estudo de caso – Laços de Família

### Quadro 2 – Esquema de análise dos temas recorrentes em *Laços de Família*

<b>Laços de Família</b>	
<b>Tema</b>	<b>Fonte de referência</b>
Promessas	- O Príncipe-rã
Transgressão	- Chapeuzinho Vermelho - Branca de Neve - Cinderela - Rapunzel - O Príncipe-rã - A Bela Adormecida
Vingança	- O Príncipe-rã - A Bela Adormecida - Branca de Neve - Rapunzel
Resignação/arrependimento	- Chapeuzinho Vermelho
Segredos	- Rapunzel - A Bela Adormecida
Órfã/experiência com a morte	- Branca de Neve - A Bela Adormecida - Cinderela

Em *Laços de Família* encontraremos mais de um exemplo de discursos que se cruzam e ainda personagens que obedecem à condição arquetípica daqueles personagens já consolidados pelos contos de fadas.

O autor, Manoel Carlos, usa constantemente o recurso da recorrência temática. A personagem boa sempre traz as características

de uma mãe dedicada, capaz de levar suas decisões às últimas conseqüências para preservar os filhos e garantir sua felicidade.

As **promessas** também são temas recorrentes entre as narrativas de ficção. É natural os personagens fazerem promessas uns aos outros, em geral, para garantir sua satisfação pessoal.

Em o *Príncipe-rã*, a mais bela princesa do reino perde seu brinquedo favorito, uma bola de ouro, enquanto brinca nas águas de um riacho perto do seu palácio. A princesa começa a chorar, quando aparece, de dentro do rio, uma rã que lhe oferece ajuda.

- *Fique tranqüila e não chore mais. Eu vou buscá-la. Mas... o que você me dará em troca?*
- *Tudo o que você quiser, rãzinha querida. Meus vestidos, minhas jóias... Até mesmo a coroa de ouro que estou usando.*
- *Vestidos, jóias, coroa de ouro de nada me servem. Mas... Se você quiser gostar de mim, se me deixar ser sua amiga e companheira de brinquedos, se me deixar sentar ao seu lado na mesa, comer no seu prato... Se me prometer tudo isso, mergulho agorinha mesmo e lhe trago a bola.*
- *Claro, se me trouxer a bola prometo tudo isso! – respondeu prontamente a princesa.*

Em *Laços de Família*, Helena promete a todo o momento que vai salvar a filha Camila. A promessa aqui é levada às últimas conseqüências quando ela engravida do pai da menina sem a convivência dele.

Essas promessas levam às **transgressões**, um tema constante nas telenovelas e nos contos de fadas. A promessa vem sempre acompanhada de uma contravenção. Quando a contravenção não se revela pelo próprio não-cumprimento do prometido, ela se revela no

que o personagem é capaz de fazer para que a promessa vire realidade.

No *Príncipe-rã*, a princesa esquece a rã logo depois de ela cumprir sua parte no trato.

- *Feliz por ter recuperado seu brinquedo predileto, a princesa foge sem esperar pela rã... Sem querer saber dela, correu para o palácio, fechou a porta e logo esqueceu a pobre rã.*

Helena, de *Laços de Família*, foi mais longe ainda. A promessa dela necessitou de uma armação que resultou em uma gravidez.

Histórias como a de Helena têm sempre uma consequência natural nessas narrativas: a vingança. Esse tema aparece com frequência nas tramas de ficção.

A **vingança** é outro tema recorrente que surge como uma resposta às promessas não cumpridas. Os personagens que são usados para que os prometedores consigam, enfim, atingir seus objetivos não se resignam e resolvem lutar contra o prejuízo.

Isso acontece com a rãzinha, do *Príncipe-rã*, quando a rã, descontente com o mal feito da princesa, vai até o castelo procurá-la. Obrigada a explicar-se ao rei, seu pai, sobre a rã, é forçada por ele a cumprir o acordo tal como o prometido. A rã, por sua vez, não deixa por menos e obriga a princesa a comer no prato junto com ela, mesmo vendo que a situação lhe causara repugnância.

- *Puxe seu prato mais para perto para que possamos comer juntas – pediu a rã.*

*Assim fez a princesa. Mas todos viram que ela estava morrendo de nojo. A rã comia com grande apetite, mas a princesa a cada bocado parecia sufocar-se.*

Pedro, em *Laços de Família*, vinga-se de Helena, que dele se aproveitou para cumprir a promessa de salvar a filha, quando coloca seus valores em cheque. A humilhação de Helena passa a ser maior porque a discussão acontece dentro de uma igreja permeada por valores de conduta pré-estabelecidos.

- *Você é uma pessoa sem caráter, que não tem o mínimo respeito aos outros. Você não me procurou naquela noite por amor a mim ou pelo desejo de estar comigo, mas só por interesse.*

O discurso do **arrependimento** é um outro exemplo de discurso do outro (contos de fada), constantemente reutilizado pelas telenovelas.

A **resignação** do personagem mau é bastante comum no final desses tipos de narrativa: independente de a personagem ser boa ou má, o arrependimento pode acontecer.

Um exemplo disso é o arrependimento demonstrado por Alma, a personagem má de *Laços de Família*.

- *Você vai sentir todo o amor que eu tenho para eles. Eu sei que eles não são meus, mas a entrada dos gêmeos aqui em casa foi a minha salvação. Com o casamento do Edu, o namoro da Estela, sua saída daqui e pior do que tudo, com a doença da Camila minha vida perdeu o sentido, não tinha mais razão de ser. Com a gravidez da Rita eu vi que ainda tinha a oportunidade de ser útil para alguém, de mostrar que eu não sou egoísta. Eu não queria que a Rita morresse. Eu tinha pensado em ficar com ela para sempre como se ela fosse a minha*



*filha e os gêmeos meus netos. Com a morte da Rita, eu vi que a minha vida estava definitivamente ligada a essas crianças. Se você levar essas crianças eu morro!*

Alma em conversa com Danilo, a respeito de ele levar as crianças para morar com ele.

Em *Chapeuzinho Vermelho*, o arrependimento da personagem fica explícito ao final da história.

- *Chapeuzinho Vermelho deu graças a Deus por estar viva e prometeu a si mesma nunca mais se desviar do caminho nem andar sozinha pela mata, se a mãe dela proibisse.*

O discurso do arrependimento pode vir também para justificar um **segredo** nunca tornado público que, de repente, vem à tona dar novo rumo à vida dos personagens.

Em *Laços de Família*, Helena esconde de Pedro e Camila que eles são pai e filha, deixando a menina pensar que aquele que ela julgava ser seu pai tinha morrido. Ela só revela o segredo quando precisa do pai verdadeiro da sua filha para salvá-la da morte. Alma também esconde dos sobrinhos que a fortuna de que é dona, na verdade, é deles, fruto da herança deixada pelos pais, além de omitir o relacionamento amoroso que manteve com o cunhado.

Em *A Bela Adormecida*, antes mesmo que os pais resolvam contar à filha o segredo que a envolve, ela cai em sono profundo. Vítima de um feitiço, a menina foi condenada à morte por uma fada, furiosa por não ter sido convidada para a festa de nascimento da princesa.

A fada entrou no reino furiosa e gritou bem alto, para que todos ouvissem:

- *Quando completar quinze anos, a princesa vai espetar o dedo no fuso e morrerá!*

Sem poder anular a maldição, uma outra fada abrandou-a, dizendo que a menina não mais morreria e sim dormiria por cem anos. Mais do que depressa, os pais de Bela Adormecida mandaram retirar todos os fusos do reino. Mas nunca contaram o segredo à menina. Até que um dia a menina entrou no quarto da costureira do reino e encontrou o último fuso que restava no palácio, adormecendo profundamente e junto com ela todo o reino. A princesa só acordou com um beijo de um corajoso príncipe que transpôs a barreira de espinhos que havia crescido em torno do reino e beijou-lhe, livrando-a do sono.

Em Rapunzel, o segredo era ela própria. Ela era mantida enclausurada em uma torre por uma feiticeira, que a tirou dos pais em troca de alguns rabanetes. O segredo da feiticeira só é revelado depois que um príncipe que ia passando perto da torre ouve seu canto e quis procurar para ver de onde vinha e acaba presenciando o ritual cumprido pela feiticeira de subir pelas tranças de Rapunzel. O rapaz repete a tradição e, então, revela o segredo.

Camila, de *Laços de Família*, também possui a mesma característica. A menina passa grande parte da trama pensando ser **órfã** de pai. Só depois é que vai descobrir a identidade de seu verdadeiro pai.

Outra recorrência interessante nesse autor, que constatamos durante o processo de análise, é que o nome "Helena", usado para a protagonista, repete-se em pelo menos quatro das suas obras de maior audiência – *Felicidade*, *História de Amor*, *Por Amor* e *Laços de Família*. Essa recorrência, sem dúvida proposital, faz com que o espectador associe as características da "Helena" fundadora a todas as

outras. Essa recorrência seria então uma intratextualidade própria do autor.

É importante observar outra característica ligada ao nome. O nome "Helena" é sempre dado à personagem principal da trama, que, por sua vez, é sofredora e bondosa. Essa repetição é bastante pertinente porque faz com que o telespectador estabeleça uma ligação entre a obra em andamento e as anteriores. Analisaremos, com mais profundidade, os arquétipos em outro capítulo deste trabalho.

## **2.2. Estudo de caso – Estrela-Guia**

A seguir, apresentaremos, de forma esquemática, a análise dos tópicos discursivos comuns aos contos de fadas e à telenovela *Estrela-Guia*. Através do quadro, estabeleceremos um paralelo entre os tópicos discursivos recorrentes em *Estrela-Guia* e os contos de referência.

**Quadro 3 – Esquema de análise dos temas recorrentes em Estrela-Guia**

<b>Estrela-Guia</b>	
<b>Tema</b>	<b>Fonte de referência nos contos de fada</b>
Órfãs/experiência com a morte	- Branca de Neve - A Bela Adormecida - Cinderela
Jovens, sonhadoras e ingênuas	- Branca de Neve - A Bela Adormecida - Cinderela - Rapunzel
Idealização do par romântico	- Branca de Neve - A Bela Adormecida - Cinderela - Rapunzel
Missão	- Branca de Neve - Rapunzel
Separação	- Branca de Neve - Rapunzel
Vida de percalços	- Branca de Neve - Cinderela - Rapunzel
Transgressão	- Branca de Neve - Cinderela - Chapeuzinho Vermelho - A Bela Adormecida - Rapunzel

A **orfandade** é tema recorrente entre os contos de fada, que se repete nas telenovelas. Em *Branca de Neve*, a mãe da protagonista morre logo no início da trama, deixando-a com o pai, que logo se casa com uma mulher que, por inveja de sua beleza, manda matá-la.

Branca de Neve acaba por contar com a benevolência do caçador. Contratado para pôr fim à sua vida, deixa-a fugir.

Em Cinderela, situação parecida acontece, quando, também órfã de mãe, se vê obrigada pela madrasta e suas três filhas a fazer os serviços domésticos e sofrer humilhações. Rapunzel também é tirada dos pais por uma feiticeira, que a mantém encarcerada em uma torre, como pagamento de uma dívida<sup>59</sup>.

Em todas as obras, as protagonistas ficam órfãs logo no início da trama. A perda da mãe ou do pai constitui também a primeira experiência com a morte.

Em *Estrela-Guia*, Cristal perde os pais em um incêndio criminoso. Sem parentes, fica aos cuidados da comunidade "hippie" da qual seus pais eram os fundadores.

Outra característica desse comportamento arquetípico da princesa que se revela novamente de forma recorrente é a **ingenuidade** que as jovens fazem transparecer. A partir da adolescência, as meninas passam a ter uma fixação por encontrar um par perfeito. Talvez isso se explique, em grande parte, pelo fato de estarem passando por situações difíceis, que exigem grande esforço para garantir sua segurança. Esses sonhos passam a ser uma constante na vida dessas meninas, que vêem no "príncipe" um homem por elas idealizado, de acordo com suas preferências físicas, uma pessoa capaz, não só de suprir suas necessidades mas também de garantir estabilidade emocional e ajudá-las a transpor os obstáculos encontrados ao longo da história.

---

<sup>59</sup> A versão dos contos que está sendo utilizada como base para o presente estudo se refere à narrativa dos Irmãos Grimm.

É importante observar que essa ingenuidade que caracteriza a personagem durante quase toda a trama, sofre uma grande guinada no final das narrativas. Nesse ponto da história, as personagens já não trazem consigo aquela pureza característica. Continuam boas, mas os pensamentos não têm mais aquela pureza quase infantil do início da história.

Cristal, por exemplo, ao aproximar-se mais do padrinho, começa a nutrir por ele um amor angelical, projetando nele o homem ideal do início da trama, que, ao longo da novela, começa a ficar cada vez menos pueril e fraterno para transformar-se em desejo, constituindo uma verdadeira relação, envolvendo homem e mulher, e não mais criança.

Com Branca de Neve acontece coisa semelhante quando se vê obrigada a executar tarefas às quais não estava acostumada. Devido à desorganização dos seus sete pequenos amigos, Branca de Neve passa dias às voltas com trabalhos domésticos que dificilmente faria em seu reino, no papel de princesa, mesmo que isso não fosse, para ela, motivo de vergonha ou aborrecimento.

Já Cinderela começa a incomodar-se com a madrasta quando essa a proíbe de realizar um sonho: ir a um baile. Nesse momento, a personagem entra em uma ascensão que culmina no encontro com o príncipe.

Um tema bastante comum nos contos de fada que se repete inúmeras vezes nas narrativas de televisão, facilitando essa ancoragem a que nos referimos, é a **idealização do par romântico**. O par romântico, representado por um "príncipe" imaginário, começa a trama como uma idealização juvenil e acaba como uma pessoa real capaz de solucionar os problemas que a protagonista se julga incapaz de resolver.

Aqui, no entanto, podemos perceber uma diferença marcante entre a telenovela e os contos de fada. Enquanto, nos contos, a personagem só conhece o príncipe, futuro esposo, no momento em que ele a livra do envenenamento articulado pela madrasta/bruxa (*Branca de Neve*), das maldades da madrasta (*Cinderela*) e da clausura da feiticeira (*Rapunzel*), Cristal tem uma ligação bastante próxima com o seu padrinho/príncipe: antes mesmo de desposá-la, já lhe teria salvado a vida por inúmeras vezes. No início da história, teríamos até a impressão de que aquele homem tinha sido escolhido por seus pais para ser seu guardião e quem sabe até seu marido.

Essa observação, por sua vez, remete-nos à antiguidade, épocas dos contos de fada, quando os maridos eram escolhidos pelos pais e nem sempre considerados príncipes pelas esposas. No caso de *Estrela-Guia*, o fato de a personagem ter uma relação estreita com o rapaz, possuindo até uma intenção sexual, antes mesmo do casamento, seria uma adequação aos tempos atuais, cujos espectadores, alvo das telenovelas, são mais do que inocentes crianças. No entanto, essa defesa que fazemos não deixa de caracterizar a transgressão da personagem, quando a mesma se entrega ao seu "príncipe" (Tony) antes do casamento.

Em *Branca de Neve*, o encontro com o príncipe se dá na última passagem da história, quando a garota já caiu em um sono profundo devido à degustação de uma maçã envenenada oferecida pela madrasta, disfarçada de uma velha senhora, que a fez desmaiar. O príncipe, então, livra a menina do sono. Em *Cinderela* e *Rapunzel*, o encontro se dá um pouco antes da última passagem da história. Cinderela vê o príncipe uma única vez, antes do desfecho do conto, durante o baile. Rapunzel tem dois encontros com o nobre antes de viverem felizes para sempre.

Com Cristal, ao contrário, o encontro acontece logo nos primeiros capítulos da história. Após perder os pais, Tony, seu padrinho, é chamado pelos outros integrantes da comunidade onde vive a menina para consolá-la. Tony chega ao local e devolve a esperança a Cristal.

A menina começa aí o seu processo de amadurecimento, de passagem da fase infantil para a adulta. A passagem se consolida, logo em seguida, com o encontro com o príncipe. Na maioria dos casos, o encontro com o "príncipe" marca o encerramento da fase de dificuldades das meninas.

Essas personagens, depois de superarem a dor da perda, vão enfrentar uma série de dificuldades para cumprir uma missão que lhes é dada. Essa missão pode ser individual ou coletiva.

A **missão** deve ser entendida como a função da personagem dentro da narrativa. As garotas passam por todos os percalços e desventuras que a vida lhes reservou porque têm um objetivo, uma missão que lhes foi delegada e que do seu cumprimento dependem os outros personagens da trama.

Branca de Neve precisava, mais do que tudo, garantir a sua sobre-vivência. Era um objetivo individual, de garantir sua integridade física acima de tudo. Precisava viver para, enfim, conseguir ser feliz. Rapunzel quer nada mais do que uma companhia.

Cristal, no entanto, possui uma missão um pouco mais complexa. Precisa lutar pela sobrevivência, não sua, mas do seu povo, da sua comunidade. Precisava dar continuidade ao projeto dos pais. Atingindo esse objetivo, conseguiria, então, ser feliz. Como "estrela-guia" da comunidade, tinha o dever de preservar as tradições e os valores com os quais foi criada. Ela tinha uma missão que reflete a



idéia de coletividade, diferente de Branca de Neve, que tinha uma missão individual.

A missão começa com outro trauma. O tema que trata da **separação** da família e dos amigos é a etapa seguinte das narrativas.

Com a morte dos pais, Cristal tem como única alternativa cumprir o desejo dos pais e ir morar com o padrinho, em São Paulo. Lá ela é apresentada a uma vida completamente distinta da sua realidade e dos seus princípios, já que foi criada dentro de uma comunidade "hippie", totalmente distante dos conceitos capitalistas e de consumo da comunidade urbana. Cristal deixa para trás, ainda, sua melhor amiga, com quem compartilhava todos os segredos. Além dessa separação dos amigos, a menina se afasta também do ambiente com o qual estava acostumada desde que nasceu, sem nunca ter saído daquela esfera e sem ter conceito algum sobre padrões de comportamento da sociedade de consumo, na qual acaba por se inserir.

A separação de Branca de Neve, Cinderela e Rapunzel é igualmente traumática. Expulsa do seu reino por uma madrasta cruel, Branca de Neve se vê levada para uma floresta, onde será morta por um caçador. Sentindo pena da jovem menina, o caçador deixa que ela fuja. Branca de Neve se refugia, então, na casa dos anões, uma pequena morada onde tudo é igualmente pequeno. Branca de Neve sente aí a presença de um novo mundo, diferente do seu. Ela não se adequa aos objetos nem às roupas, tudo parece extremamente pequeno e fora do seu contexto.

Cinderela, acostumada a uma vida de princesa, se vê transformada em uma serviçal, obrigada a satisfazer as vontades da madrasta. Rapunzel, por sua vez, foi tirada da família ainda criança, por uma feiticeira que a criou presa em uma torre sem ter qualquer

contato com o mundo exterior. São casos de inadequação entre uma vida anterior e outra à qual estão submetidas.

Em *Estrela-Guia*, a personagem principal apresenta um comportamento arquetípico bastante semelhante à concepção de princesa nos contos de fada. Esse comportamento, por sua vez, revela mais uma recorrência temática, a vida de percalços.

Essa **vida de percalços**, à qual as personagens estão submetidas, é fundamental para o engrandecimento da protagonista. O sofrimento é o recheio da narrativa, sem o qual o leitor-telespectador não assimila a narrativa como tal.

Esse item resume todos os outros já citados por nós. O primeiro percalço seria a experiência com a morte, depois viria a orfandade, em seguida a separação da família e dos amigos e, para completar, a transição de menina para mulher. Todos esses períodos, no entanto, são envolvidos por uma série de atropelos que diferenciam a vida da personagem, da vida de qualquer outra adolescente do mundo real. No entanto, em sua concretude, muito elas têm de semelhante, e justamente por isso a ancoragem se torna possível.

São esses atropelos também os responsáveis por outros pontos de contato entre contos e novelas. É a partir das dificuldades sofridas que acontecem as promessas e, em seguida, as **transgressões**, responsáveis pelo desenrolar da narrativa.

As transgressões, por sua vez, dão-se de diversas formas. Branca de Neve, com a maçã; Cinderela, desobedecendo à madrasta e indo ao baile; Chapeuzinho, deixando de lado os conselhos da mãe e seguindo o caminho da floresta; a Bela Adormecida, mexendo no tear enfeitado; Rapunzel, passando por cima da feiticeira e jogando as

tranças para o príncipe subir na sua torre; Cristal, sucumbindo à paixão pelo padrinho, indo de encontro aos seus valores.

Em *Branca de Neve*, a transgressão se dá no momento em que a garotinha aceita a maçã de uma desconhecida, contrariando as ordens dos anões que já tinham alertado a menina sobre o perigo de aceitar favores de estranhos. Cinderela perde a hora estabelecida pela fada madrinha para voltar para casa e quase perde o encanto na frente do príncipe. Rapunzel desobedece à feiticeira, jogando as tranças para o príncipe subir até o seu quarto. A desobediência da garota provoca a ira da feiticeira que joga o príncipe numa plantação de cactos que lhe furam os olhos, deixando-o cego.

Essas transgressões são decisivas para o final da história, já que é a partir delas que Branca de Neve cai em um sono profundo do qual só é salva pelo príncipe. Sem transgredir, ela, talvez, jamais tivesse conhecido o príncipe. Cinderela sai da festa tão apressada por ter desobedecido às regras de horário, que perde um dos sapatos, deixando uma pista para o príncipe, então, encontrá-la. Rapunzel provoca a ira da feiticeira que não a quer mais em sua casa e por isso a solta, permitindo que ela vá atrás do príncipe. Sendo assim, mais uma vez, as ações não se dão ao bel-prazer do autor, mas seguem a temporalidade da narrativa.

O autor de *Estrela-Guia* também não poupa a personagem da transgressão. Nesse caso, ela está intrinsecamente ligada ao relacionamento de Cristal com o padrinho Tony, por quem, nesse momento, já começa a alimentar um amor contido. Cristal, no início da trama, caracterizada pelo autor como pura em seus pensamentos e possuidora de valores que, em hipótese alguma, a levariam a entregar-se a um homem antes do casamento, passa a ter atitudes que vão de encontro a esses postulados. Com a chegada da maturidade e a efervescência do amor, a menina passa a viver uma

contradição e acaba por transgredir, uma posição inicialmente defendida por ela. A transgressão está em sucumbir à paixão, em não resistir à tentação.

Encontramos na metáfora da maçã um elemento a mais no paralelo entre *Estrela-Guia* e *Branca de Neve*. A fruta representa aqui um elo de ligação entre as transgressões de *Branca de Neve* e *Estrela-Guia* aqui apresentadas. Em uma das tramas é o veículo que condena Branca de Neve à maldição. Em *Estrela-Guia*, a transgressão cometida por Cristal está intimamente vinculada à idéia do pecado original representado pela mesma maçã. Talvez por isso Branca de Neve coma uma maçã e não outra fruta qualquer.

## **CAPÍTULO 5º**

### **Arquétipos**

Entraremos agora no assunto que diz respeito a um outro tipo de semelhança, a dos arquétipos. Faremos uma análise dos personagens recorrentes nas narrativas das telenovelas e dos contos de fada. Levaremos ainda em consideração os vários tipos de personagens e sua função dentro da trama.

#### **1. A presença dos arquétipos**

Dentro da noção de intertextualidade, verificamos uma marca bastante forte quando partimos para a análise dos personagens das narrativas de telenovelas. Os arquétipos se repetem durante as tramas, são retomados como forma de estabelecer uma identificação entre personagem e espectador. Nas telenovelas, isso acontece facilmente porque os protagonistas representam pessoas comuns, com quem o público se identifica facilmente.

O arquétipo existe por toda a parte e, no entanto, não é visível no sentido comum da palavra. O que pode ser visto dele no escuro não é visível à luz do dia (Pinkola, 1994:47).

Encontramos comprovações residuais dos arquétipos nas imagens e símbolos presentes nas histórias, na literatura, na poesia, na pintura e na religião. Seu brilho, sua voz e seu perfume parecem ter a intenção de fazer com que nos alcemos da contemplação de nossas próprias sombras para viagens maiores.

A identificação é a regra básica, mesmo se o herói ou heroína é de origem nobre. A maioria dos leitores alimenta fantasias sobre viver vidas privilegiadas e gozar das liberdades associadas a esse tipo de

vida. E os personagens reais das telenovelas e dos contos não têm poderes extraordinários nem habilidades especiais. São pessoas como as outras, a não ser pelo título de nobreza. Assim sendo, não é difícil para o público envolver-se com as dificuldades emocionais de seus correspondentes reais.

Os dados de verossimilhança da personagem com a figura humana fazem com que os leitores/telespectadores a percebam como uma criatura real em si mesma e não como uma representação do que possa ser uma pessoa. Tanto assim que alguns telespectadores observam que, embora não tivessem tido a oportunidade de se encontrarem com uma bruxa, conheciam pessoas que se pareciam ou se comportavam como tal. O encontro com a bruxa é interpretado como possibilidade plausível que apenas ainda não ocorreu, e os traços de caráter da personagem apenas ainda reforçam o quanto ela é real. Embora o espectador seja capaz de estabelecer uma comparação entre a personagem fictícia e uma criatura real, ele, ao mesmo tempo, desconsidera que a natureza dessas criaturas é diversa e uma delas é apenas símbolo da outra.

Quando a telenovela *Laços de Família* estava sendo exibida, milhões de pessoas odiaram, durante oito meses, as personagens Alma e Íris. Apesar de serem somente um simulacro daquilo que se entende por uma pessoa má, uma bruxa, as atrizes acabaram sofrendo agressões de telespectadores mais exaltados. A atriz Débora Secco, que interpretava Íris, disse que, por várias vezes, foi xingada na rua. "Uma vez tive que sair correndo de um supermercado porque uma senhora me agrediu, dizendo que eu não podia fazer aquilo com a Camila (personagem de Carolina Dieckman que sofria de leucemia) porque ela estava doente", revela a atriz.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Depoimento dado pela atriz em entrevista ao programa Vídeo Show, da Rede Globo.

Dentre as várias figuras que marcam presença em uma narrativa, a bruxa, ou seja, a personificação do mal, parece ser a mais atraente. Ela é a diva, a figura que dimensiona a luta entre o bem e o mal.

A bruxa tem a habilidade de colocar as pessoas em transe mortais e, com a mesma facilidade, trazê-las de volta à vida. Capaz de conjurar encantamentos e preparar poções mortais, ela tem o poder de acelerar a vida das pessoas. Poucas figuras, num conto de fada, são tão poderosas ou cheias de autoridade como as bruxas. (Cashdan, 2000:47).

Com as telenovelas acontece coisa parecida. A personagem Alma, de Manoel Carlos, trazia muitos pontos de contato com a bruxa tradicional. Primeiro, a personagem criava dois filhos que não eram dela – ela pegou as crianças quando sua irmã mais nova morreu junto com o marido em um acidente de avião. O segundo ponto de coesão é a paixão acontecida entre Alma e o marido da irmã. O terceiro é a inveja, que, durante a trama, ela acaba confidenciando sentir pela irmã.

Para que a narrativa tenha sucesso – ou seja, para que ela cumpra seu objetivo psicológico – a bruxa precisa morrer, ou arrepender-se tanto, que acabe por merecer o perdão do telespectador. Isso acontece porque é a bruxa que personifica as partes pecaminosas do eu, que devem ser anuladas. Se uma bruxa é demasiado formidável ou capciosa, uma fada madrinha ou outra figura benévola está sempre por perto, para manter o bem e o mal em equilíbrio.

Da mesma forma, para que uma telenovela cumpra sua missão de entretenimento, é necessário que a vilã da história tenha um castigo à altura dos seus desmandos. Em muitos casos, o castigo pode vir a ser a morte. O desaparecimento da vilã deixa, então, o caminho

livre para que a protagonista – em geral de boníssima índole, acima de qualquer suspeita – seja feliz para sempre.

No final, a heroína da história sai vitoriosa: Alma se arrepende das suas maldades; Íris, em *Laços de Família*, sucumbe ao amor por Pedro, seu grande amor, e passa a conviver bem com todos; Vanessa, em *Estrela-Guia*, apaixona-se e vai viver com seu novo amor; Su-Sukham, responsável pela morte dos pais de Cristal, é desmascarada e morre. Com os contos não é diferente: Branca de Neve derrota a rainha diabólica e Cinderela abandona as maldades da madrasta para viver feliz ao lado do príncipe. Os contos de fada são famosos por seus finais felizes. Não há finais trágicos nessas histórias, nem finais assustadores ou conclusões apocalípticas. São histórias de transcendência. Uma vez anulada a bruxa, todos vivem felizes para sempre.

## 2. Os personagens arquetípicos

### 2.1. Arquétipos – Laços de Família

**Quadro 4 – Análise dos arquétipos**

Arquétipo	Personagem	Personagem do conto de fada de referência
Princesa	Camila	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Branca de Neve</li> <li>- Bela Adormecida</li> <li>- Cinderela</li> </ul>
Fada madrinha	Helena	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fada madrinha de Cinderela</li> <li>- Mãe da Bela Adormecida</li> <li>- Os sete anões</li> </ul>
Bruxa	Alma	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Madrasta de Cinderela</li> <li>- Madrasta de Branca de Neve</li> <li>- A 13ª fada da Bela Adormecida</li> </ul>
Príncipe	Edu	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Príncipe de Branca de Neve</li> <li>- Príncipe de Rapunzel</li> <li>- Príncipe da Bela Adormecida</li> </ul>



## 2.2. Arquétipos – Estrela-Guia

**Quadro 5 – Análise dos arquétipos**

<b>Arquétipo</b>	<b>Personagem</b>	<b>Personagem do conto de fada de referência</b>
Princesa	Cristal	<ul style="list-style-type: none"><li>- Branca de Neve</li><li>- Bela Adormecida</li><li>- Cinderela</li></ul>
Bruxa	Su-Sukham * Vanessa Dafne Carlos Charles	<ul style="list-style-type: none"><li>- Madrasta de Cinderela</li><li>- Madrasta de Branca de Neve</li><li>- A 13ª fada da Bela Adormecida</li></ul>
Príncipe	Tony	<ul style="list-style-type: none"><li>- Príncipe de Branca de Neve</li><li>- Príncipe de Rapunzel</li><li>- Príncipe da Bela Adormecida</li><li>- Fada madrinha de Cinderela</li></ul>

\* Aqui há uma gradação entre os personagens que representam o mal. O primeiro personagem vinculado ao mal é Vanessa, depois a maldade é transferida para Dafne e, em seguida, culmina com Su-Sukham.

### 2.3.A bruxa

A Bruxa é a personificação do mal nas telenovelas, ela é a representante do núcleo mal. É um personagem fundamental nesses dramas. Seja ela uma rainha de coração negro, uma diabólica feiticeira ou uma vingativa madrasta, é facilmente identificada como o carrasco que ameaça a vida do herói ou da heroína da trama.

Para entender a história, é necessário saber onde está o bem e o mal. Como o mal aparece sempre em minoria nas narrativas, é também o mais fácil de ser identificado. Separando o mal, fica fácil,

então, definir a posição dos demais personagens. Em *Estrela-Guia*, o mal é representado por Vanessa cujo objetivo é afastar Tony de Cristal. A partir daí, todos os personagens que se aproximarem dela para ajudar-lhe serão identificados como representantes do mal. Em *Cinderela*, isso fica claro quando falamos da madrasta como a representante do núcleo mal e pensamos, logo a seguir, nas suas filhas preguiçosas e sádicas que humilhavam Cinderela.

Em *Estrela-Guia*, o papel da bruxa está pulverizado entre três personagens. A primeira a ser identificada pelo telespectador é Daphne, que quer expulsar a comunidade "hippie" de Jagath, pois descobre que o local possui uma reserva de diamantes que pode deixá-la milionária. Enquanto Daphne tenta persuadir Cristal para vender as terras, Vanessa cria inúmeras resistências à permanência de Cristal na casa de Tony.

Ao longo da história, no entanto, Vanessa passa a ter outros focos de interesse, deixando Cristal um pouco de lado. A mudança de foco da personagem Vanessa abre caminho para que a verdadeira vilã da história, Su-Sukham, seja desmascarada. Somente neste ponto, as armações de Su-Sukham são descobertas pelos outros personagens, inclusive a culpa pela morte dos pais de Cristal.

Em *Branca de Neve*, o mal vem personificado através da madrasta, que primeiro manda matar a menina por causa da inveja que tinha da sua beleza. Depois, quando descobre que Branca de Neve ainda está viva, tenta acabar com a vida da menina, disfarçando-se de uma bondosa velhinha e oferecendo-lhe uma maçã envenenada. Em *Cinderela*, a madrasta não está sozinha nas suas maldades. Ela tem as três filhas como cúmplices das humilhações que obriga a jovem a passar.

É comum que a bruxa, nessas histórias, assuma a forma de uma madrasta malévola. O livro *Histórias de Crianças e da Casa*, dos irmãos Grimm, contém mais de uma dúzia de histórias – das quais *Branca de Neve* e *Cinderela* são dois exemplos notáveis – em que uma madrasta torna miserável a vida da heroína porque a insulta, não lhe dá comida ou lhe obriga a realizar tarefas impossíveis. A natureza feiticeira da madrasta é denunciada pelo uso da magia para realizar seus propósitos diabólicos. Num conto de fada inglês, a madrasta transforma sua filha adotiva num enorme verme; num conto irlandês, ela transforma os filhos adotivos em lobos.

Usando-se a descrição de Clarissa Pinkola, em sua obra *Mulheres que Correm com os Lobos* (1994:64), como um fragmento de arquétipo, podemos compará-la com o que sabemos de feitiçaria fracassada ou de força espiritual fracassada na história dos mitos. O grego Ícaro voou perto demais do sol e suas asas de cera derreteram, lançando-o de volta à terra. O mito do povo Zuni *O Menino e a Águia* fala de um menino que teria passado a pertencer ao reino das águias, não fosse por ele imaginar que poderia desrespeitar as leis da Morte. Enquanto ganhava altitude pelos céus, seu manto de águia emprestado foi arrancado e ele caiu cumprindo seu triste destino. Na mitologia cristã, Lúcifer reivindicou igualdade com Jeová e foi expulso para o inferno. No folclore, há uma série de aprendizes de feiticeiros que ousaram ingenuamente aventurar-se além do nível real de seus conhecimentos ou que tentaram transgredir a Natureza. Foram punidos com ferimentos ou cataclismos.

Vemos que os predadores neles retratados desejam a superioridade e o poder sobre os outros. Eles sofrem de uma espécie de inflação psicológica pela qual desejam ser mais sublimes do que o Inefável, tão importante quanto ele e iguais a ele. Esse Inefável é aquele que, por tradição, distribui e controla as forças misteriosas da

Natureza, incluindo-se os sistemas da Vida e da Morte e as leis da natureza humana, e assim por diante.

Um exemplo de tanta crueldade vem da bruxa, em *João e Maria*, que não se satisfaz meramente em brigar com João por ter comido um pedaço de sua casa – ela pretende fazer deles uma refeição. Ao mesmo tempo que representa uma ameaça externa para o herói ou para a heroína, a bruxa de *João e Maria* leva a gula ao extremo. E não é apenas insaciável, mas também canibal. Já a rainha má de *Branca de Neve* não descansa até ver Branca de Neve morta.

A Su-Sukham, de *Estrela-Guia*, chega a ser tão cruel quanto qualquer madrasta dos contos de fada. Ela não se contenta em matar os pais de Cristal em um incêndio criminoso, mas faz de tudo para afastar a menina da comunidade de Jagath, com interesse em ganhar dinheiro com a venda das terras onde fica a aldeia.

Em um conto de fada após outro, a bruxa personifica aspectos pouco saudáveis do eu, contra os quais todas as crianças lutam.

Os críticos modernos argumentam que a caracterização negativa da madrasta é parte de um traço misógino presente nessas narrativas. Em *Laços de Família*, Alma – que na trama funciona quase como uma madrasta, pois toma o lugar da mãe, após ter mantido com ela uma relação de inveja – não humilha os "enteados", mas é possessiva a tal ponto que não permite que sejam felizes, fazendo qualquer tipo de crueldade para afastá-los das pessoas as quais escolheram para serem felizes.

Na novela de Manoel Carlos, Alma tem um caráter possessivo e uma relação quase edipiana com o sobrinho Edu, a quem criou como um verdadeiro filho. A personagem vive uma ambigüidade. Ela peca pelo excesso. A maldade está, exatamente, na possessividade que tem

pelo rapaz, que faz com que ela o superproteja, afastando-o de uma relação estável com qualquer mulher. Outra característica fundamental de Alma é a sua oscilação entre a ruindade e a benevolência. Prejudica as pessoas com a desculpa de estar protegendo o sobrinho. Atentando-se sempre para o detalhe de que a benevolência só entra em cena quando isso se torna vantajoso para ela. Isso fica evidente quando ela descobre que a empregada de sua casa, Rita, está grávida de gêmeos de seu marido, Danilo, um boa-vida, a quem ela se orgulha de sustentar. Aqui o discurso do mal fica bastante claro.

*- Se você perder os bebês eu te boto na rua. Porque são eles, os gêmeos, que estão fazendo com que eu tenha toda essa benevolência com você.*

Disse Alma a Rita.

No conto de fada *Cinderela* a presença da madrasta também é decisiva para o desenrolar da história. Depois de cumprir todas as tarefas impostas a ela pela madrasta como condição para que pudesse ir ao baile, Cinderela recebeu a seguinte resposta:

*- Não adianta, Cinderela! Você não vai ao Baile! Não tem vestido, não sabe dançar, e só nos faria passar vergonha! – E dando-lhe as costas, partiu com suas orgulhosas filhas.*

Embora certamente haja instâncias históricas em que as madrastas tenham favorecido seus próprios filhos e sido más para os filhos adotivos, não há evidência de que as madrastas sejam cruéis como aparecem nos contos de fada e nas telenovelas. Na verdade, o prefixo *step*, na palavra inglesa para madrasta *stepmother*, vem do termo *steif*, do inglês medieval, que significa "destituído" – um termo utilizado para descrever uma criança órfã. Em vez de serem cruéis, historicamente, as madrastas eram mães substitutas que confortavam as crianças órfãs.

Nos três séculos decorridos entre a publicação de *Talia, Sol e Lua*<sup>61</sup>, por Giambattista Basile, e *O Mágico de Oz*, de L. Frank Baum, centenas de bruxas de contos de fada e personagens semelhantes – feiticeiras, ogros, rainhas vingativas e diabólicas madrastas – tiveram a mesma sorte. Em *A Árvore do Junípero*, um conto de fada que consta da coletânea dos irmãos Grimm, a diabólica madrasta é esmagada por uma gigantesca pedra de mó. As bruxas de *Branca de Neve* e *João e Maria* não têm melhor sorte. Em todos os contos de fada, a bruxa não apenas morre, mas morre violentamente.

Essa personagem é central não apenas nas outras histórias de belas adormecidas, mas na grande maioria dos contos de fada. A bruxa é uma parte indispensável de *João e Maria*, assim como de *Rapunzel* e de *A Pequena Sereia*. E tem um papel importante também em *O Mágico de Oz*. Sem a bruxa, as histórias seriam reduzidas a pouco mais do que um fantasioso relato de viagem por uma terra cheia de sonhos, mas com muito pouca ação.

O que verificamos nessas histórias é que só existe um destino para as bruxas e ogros: a morte. Qualquer um que tente desrespeitar, dobrar ou alterar o modo de operação do Inefável merece o castigo. Essa punição, por sua vez, pode ser a redução da sua capacidade no universo do mistério e da mágica – como, por exemplo, aprendizes que não têm mais permissão de praticar magia - ou um exílio solitário longe da terra dos deuses, ou alguma perda semelhante de graça e poder através de dificuldades da fala, de mutilações ou da morte.

Mas por que a bruxa tem que morrer? E por que tem que morrer de morte tão horrível? A respostas a essas perguntas não estão na história em si, e sim no leitor. Essas narrativas podem ser aventuras

---

<sup>61</sup> Essa história de uma jovem adormecida encantada foi registrada pela primeira vez pelo contador de histórias napolitano Giambattista Basile, em 1634. É uma das primeiras versões escritas da saga da bela adormecida.

encantadas, mas também tratam de uma luta universal – a batalha entre as forças do bem e do mal dentro do ser. Nascida de uma dinâmica psicológica primitiva chamada "divisão", essa batalha tem suas origens nas primeiras interações entre mãe e filho. Para que possamos apreciar o significado psicológico dos contos de fada e das telenovelas precisamos, portanto, voltar no tempo – até um momento na vida em que as bruxas não eram mais do que meros pontos no horizonte psicológico.

Uma explicação para a ausência da mãe nos contos de fada tem raízes na realidade histórica. Antes do século XIX, o parto era uma das principais causas de morte, e as repetidas gestações constantemente colocavam em risco a vida das mulheres. Infecções comuns e doenças também faziam seus estragos. Dessa forma, não era raro as crianças se verem órfãs de mãe antes de serem capazes de cuidar de si próprias.

A substituição da mãe natural por uma madrasta, um acontecimento comum nos contos de fada que é redito nas telenovelas - em *Laços de Família*, a mãe de verdade é substituída pela tia má e, em *Estrela-Guia*, a falta dos pais é suprida pelo padrinho bom, que, por sua vez, tem uma noiva má - também se baseia em fatos históricos. As demandas da vida agrícola forçavam os homens a substituir rapidamente suas falecidas esposas por mulheres que cuidassem das crianças e da casa. O amor e os longos envolvimentos românticos cederam lugar às considerações de ordem prática. Os contos de fada são documentos históricos únicos, que nos mostram como era a vida em certos períodos da história, época em que cada dia era em si uma batalha pela sobrevivência.

## 2.4. O bem

Grande parte da existência humana consiste em conciliar o bem e o mal presentes em nossas relações com os outros: amável *versus* não-amável, leal *versus* desleal, valioso *versus* não valioso. Essas divisões têm origem ainda na infância, quando a criança começa a dividir seu mundo em sensações boas e más; barriga cheia é bom, fome é ruim; calor é bom e frio é ruim; estar no colo é bom, ser privado de contato é ruim. Muito antes de as crianças serem capazes de dar rótulos verbais ao que é bom ou ruim, uma inteligência sensorial primitiva lhes capacita conhecer que o mundo – ou seja, lá o que for que haja lá fora – é dividido entre bom e ruim.

À medida que a criança amadurece, imagens, sons e sensações desconexas se fundem, geralmente, na figura da mãe com quem tem um contato mais próximo e de quem depende totalmente. Essa dependência faz com que a criança tenha, na figura materna, sua fonte de satisfação, capaz de suprir todas as suas necessidades.

Mas, com as atribulações da vida cotidiana, torna-se impossível para as mães satisfazerem todas as necessidades das crianças nas horas em que por elas são solicitadas. Sendo assim, de certa forma as mães acabam por frustrarem as expectativas dos seus filhos, não sendo exatamente aquilo que eles esperavam que elas fossem. Essa relação acaba por gerar uma "mãe boa" – aquela que satisfaz - e uma "mãe má" – aquela que não atende às necessidades. Esse caráter dialético segundo Cashdan (2000:40) é fundamental para o homem no que se refere à construção do bem e do mal.

A única forma de as crianças pequenas lidarem com esse perturbador estado de coisas é "dividindo" mentalmente a mãe em duas entidades psíquicas distintas: uma gratificante "mãe boa" e uma frustrante "mãe ruim". A criança, então, responde a cada imagem



como se fosse uma entidade distinta e separada, e assim coloca uma espécie de ordem no que, de outra forma, seria para ela um mundo altamente imprevisível. Isso permite que as crianças respondam internamente à figura materna como "boa mamãe" num determinado momento e como "mamãe horrível" no minuto seguinte, sem terem de lidar com a inconsistência inerente a essa divisão. (Cashdan. 2000:44).

Em *Laços de Família*, essa divisão entre mãe boa e mãe má fica bastante clara. Depois de se declarar apaixonada pelo ex-namorado da mãe, Helena, Camila passa a ter constantes discussões com ela, chegando a tornar o clima insuportável a ponto de sair de casa. Nesse ponto, ela vê a mãe como adversária, incompreensiva, ou seja, a personificação da "mãe má". Depois que fica doente, no entanto, a mãe passa a ser sua melhor amiga, companheira de todas as horas. A mãe mais empenhada em buscar a cura da filha, transformando-se, então, em "mãe boa".

Com o tempo, as duas representações maternas – a mãe boa e a mãe ruim – são psicologicamente "metabolizadas" e se transformam nas partes boa e ruim da percepção do "eu", que a própria criança começa a desenvolver dentro de si.

É por isso que há muito mais bruxas do que ogros, e muito mais fadas madrinhas do que "fados padrinhos". Outro fator de destaque observado ao longo deste trabalho foi o de que, na maioria das vezes, os contos de fada são introduzidos às crianças pela figura feminina, seja ela a mãe, avó, babá, madrinha ou tia. Raramente as crianças se aproximam das histórias por meio do pai, padrinho ou avô.

Nesse ponto, em que se torna a "mãe boa", Helena passa a exercer o papel da fada madrinha abnegada e capaz de tudo pelos seus apadrinhados. A primeira ação que nos leva a crer nisso se dá

quando a mãe abre mão primeiro do seu grande amor em função da filha, depois de engravidar de um homem sem que ele saiba, com o objetivo de salvar a vida da filha. Esse arquétipo, apesar de ser decisivo dentro das narrativas dos contos de fadas, raramente aparece neles fisicamente. Na maioria das vezes, constitui uma mera lembrança, já que, em sua maioria, as personagens centrais da trama são órfãs. Aqui a mãe, no papel da fada madrinha, capaz de realizar desejos e proteger das adversidades deixa clara sua função dentro da história.

- *Pelos meus filhos tudo!*

Diz Helena a Edu, referindo-se ao "sacrifício" de engravidar para salvar a filha.

Os contos de fada são, essencialmente, dramas maternos nos quais as bruxas, madrinhas e outras figuras femininas funcionam como derivativos fantasiosos das divisões da primeira infância. Ao transformar as divisões do eu em uma aventura que coloca as forças do bem contra as forças do mal, os contos de fada não apenas ajudam as crianças a lidar com as forças negativas presentes no eu, mas também homenageiam o papel fundamental que as mães têm na gênese do próprio eu (Cashdan. 2000:45).

Na história de *Cinderela*, ao ser deixada em casa pela madrasta, Cinderela se põe a chorar por não ter ido à festa. De repente, aparece-lhe uma mulher vestida de branco que diz ser sua fada madrinha. A mulher, muito parecida com sua mãe, dá-lhe um lindo vestido de ouro e prata e sapatos de seda bordados. Cinderela agora podia ir ao baile. Aqui, mais uma vez, temos a presença da mãe, ou sua representação, funcionando como fada madrinha, protetora onipresente dos filhos.

Essa peculiaridade dos contos, que dá às personagens femininas maior relevância que aos masculinos, foi incorporada pelos autores de

telenovelas, que fazem das mulheres personagens muito mais fortes do que os homens.

Em contraste, as figuras masculinas são relativamente menores. O príncipe tende a ser um personagem de papelão, quase uma reflexão, que se materializa ao final da história para garantir um final feliz. Em muitas instâncias, a intervenção do príncipe é circunstancial para a sobrevivência da heroína. O protagonista masculino de *Laços de Família*, Edu, é conduzido, o tempo inteiro, pelas mulheres que o cercam. A tia, Alma, decide com quem deve ou não casar, o estilo de vida fica a cargo da esposa, enquanto a irmã cumpre o papel de conselheira. Em compensação, o rapaz é fundamental na reta final da trama, no processo de cura da esposa. Na versão de Perreault para *Chapeuzinho Vermelho*, a figura do caçador só aparece no final da história, mas é o responsável pela salvação da menina e da avó.

Em *Estrela-Guia* acontece uma coisa muito peculiar. Aqui temos um caso em que príncipe e fada madrinha (padrinho) são a mesma pessoa. Nos contos, a fada é aquele ser que proporciona encontros e realiza desejos. Em nosso objeto, o padrinho de Cristal executou não só sua tarefa de príncipe, mas também a da fada.

Os pais também não são grande coisa nessas histórias. Ou estão fora caçando, ou são insensíveis ao sofrimento de seus filhos. O pai de Cinderela nunca está presente enquanto a jovem é atormentada pela madrasta. Por alguma razão, ele ignora que sua única filha é forçada a usar roupas imundas e a dormir no chão da cozinha.

## **2.5. A princesa**

Enquanto a bruxa é a representação do mal nas telenovelas e contos de fada, a princesa está, exatamente, em sua oposição. É a

figura boa da história, de quem a bruxa morre de inveja e quer livrar-se a qualquer preço.

A princesa também é a personagem escolhida pelo autor para sofrer. É ela que irá enfrentar as situações mais difíceis da trama. É a partir das suas dificuldades que a narrativa se desenvolve. Todos os envolvidos na história, de uma maneira ou de outra, possuem uma ligação com a princesa.

Em *Laços de Família*, essa personagem é representada por Camila, condenada por uma doença cuja cura parece estar cada dia mais distante.

*- Você acha que vai dar tempo de esperar o bebê nascer? Cada vez que eu venho para esse hospital, para mais uma sessão de quimioterapia me dá um desânimo. Eu estou chegando ao meu limite.*

Camila em conversa com a mãe, Helena.

Condenada por uma maldição a dormir profundamente caso furasse o dedo em um fuso, a Bela Adormecida viveu anos de escuridão.

*O fuso espetou o dedo da princesa e, no mesmo instante, ela caiu profundamente adormecida. Esse sono repentino estendeu-se por todos os recantos do castelo.*

Em geral, a princesa é a heroína da narrativa. Na maioria das vezes, uma menina ingênua que sonha casar com um homem por ela idealizado, o príncipe encantado. Jane Yolen (Yolen, 1996), renomada autora de histórias infantis, destaca que Cinderela é uma figura tridimensional, uma heroína firme e resoluta que cultiva sentimentos

fortes em relação ao modo como é tratada e deseja mudar sua vida para melhor. Ela escreve:

Fazer de *Cinderela* menos do que ela é, portanto, é uma heresia da pior espécie. Banaliza nossos sonhos mais acalentados, e zomba da verdadeira magia dentro de todos nós – a capacidade de transformar nossas próprias vidas e de controlar nosso próprio destino. (in. Cashdan, 2000:118).

Desejo semelhante é o que move Cristal, em *Estrela-Guia*. A menina, depois de viver grande parte da sua vida sonhando em conhecer o padrinho, percebe nele o príncipe idealizado durante todo este tempo e vê aí a oportunidade de transformar sua vida, de concretizar seus sonhos, para que possa, então, ser dona do próprio destino.

No caso de Cristal, o foco principal no qual a felicidade está centrada é, exatamente, a busca pelo par perfeito.

Nas conversas com a amiga Suki, Cristal revela sua necessidade de estar ao lado da pessoa amada como um agente condicionante para que possa ser feliz. No entanto, em virtude das dificuldades, a menina, que carrega consigo a pureza e benevolência das princesas dos contos de fada, abdica da própria felicidade em função da felicidade do outro. No caso de Cristal, seu "príncipe" já tinha uma vida estruturada, que incluía um filho, uma ex-mulher, uma noiva e uma enteada.

Em alguns momentos, no entanto, a boa moça parece cansar de tanta dedicação. O que era bondade e compreensão pode virar revolta e amargura. A versão dos irmãos Grimm apresenta uma Cinderela amarga e ciumenta. Em uma situação após outra, tomamos consciência de seu sofrimento. A explicação para tanta amargura está

na saudade que tem de sua mãe morta. O sofrimento da jovem fica mais latente quando recebe o convite para o baile, mas é impedida pela madrasta – que a escraviza com uma série de tarefas. "Joguei um prato de lentilhas nas cinzas", diz ela a Cinderela, "e você poderá ir conosco somente se conseguir catá-las todas em duas horas".

Cristal também passa por situação semelhante quando é proibida por Vanessa de ir a uma festa com ela e Tony para ficar em casa tomando conta do filho do rapaz.

Mesmo com uma missão aparentemente impossível, Cinderela consegue cumprir todas as tarefas designadas pela madrasta a tempo de comparecer ao baile e ainda encontrar o seu príncipe encantado. Já Cristal não tem a mesma sorte e é obrigada a passar a noite em casa com o menino.

O problema com a decisão de "ser boazinha" está em que essa atitude não resolve a questão sombria subjacente. Ao "ser boazinha", a mulher fecha os olhos a tudo que for deformado ou maléfico à sua volta e simplesmente tenta "conviver" com esses aspectos.

Toda sua trajetória de abnegação, no entanto vai ser mais tarde reconhecida pelo príncipe como sinônimo de amor.

O complexo de "ser tudo para todos" envolve a competência da mulher e a incita a agir como se fosse realmente a "grande curandeira". Só que, para um ser humano desempenhar o papel de um arquétipo é muito parecido com tentar ser Deus. É uma iniciativa impossível de se realizar, e o esforço dedicado a essa tentativa é muito exaustivo e destrutivo para a psique (Pinkola, 1994:45).

As princesas dos contos de fada, com certeza não encontrariam em seu caminho problemas como ex-mulher de príncipe ou enteados,

mas outros empecilhos como uma madrasta malévola, feiticeiras, bruxas, ogros e monstros.

Na *Pequena Sereia*, de Hans Christian Andersen, onde a história da heroína também envolve a busca pelo homem ideal, o agravante é outro: a princesa é uma sereia. Transcender sua natureza animal e envolver-se numa relação de amor é a base de uma das histórias mais queridas da literatura infantil. A princesa do mar é assim descrita por Andersen: "Sua pele era clara e delicada como uma rosa, e seus olhos azuis como o mar. Mas, assim como os outros, ela não tinha pés, apenas uma cauda de peixe" (Cashdan, 2000:190).

Em nosso objeto de análise, encontramos princesas humanas, sem impedimentos físicos, no entanto, os impedimentos aparecem com mais força no que se refere ao equilíbrio emocional. Cristal luta contra seus próprios desejos que vão de encontro aos seus princípios, o que acaba tornando-se um impedimento para a concretização do relacionamento. Camila esbarra no sentimento de culpa por alimentar, a princípio, uma atração física pelo namorado da mãe e, depois, essa atração transformar-se em uma paixão avassaladora.

No conflito em que se encontra a princesa, alguns arquétipos se manifestam para ajudar a personagem a esclarecer e superar a situação. Gostaríamos também de destacar a imagem do rei, que teria, na maioria das narrativas, o papel de um conselheiro, com características do espírito do velho sábio.

O velho sábio sempre aparece quando o herói ou heroína se encontra numa situação difícil que necessite de uma reflexão. A princesa deve pensar sobre o que fazer, que decisão tomar, mas isso é um processo puramente interno. Mas, dada a situação complicada em que se encontra, a ajuda vem na forma de um homem velho e sábio. A função do velho homem e sábio é a de induzir a personagem à

reflexão. Daí as perguntas: "quem é?"; "o que aconteceu?"; "o que ele quer?". Dessa forma, a iniciação ou contato com áreas desconhecidas do inconsciente se torna menos angustiante. Por outro lado, ao obrigar a princesa a obedecer-lhe, o rei a protege de tomar a própria decisão, isto é, protege sua parte consciente que resiste à mudança. A obediência à autoridade facilita a passagem. O rei também introduz conceitos morais na consciência da heroína ao enfatizar o valor da promessa. O rei, assim, introduz na consciência da princesa aspectos do *animus*.

Ele encarna, portanto, um princípio regulador, ele assume essa função facilitando o contato do lado consciente da princesa com o seu inconsciente. Sendo o rei centro da consciência, a atitude da princesa ao tentar desobedecer-lhe significa a sua resistência à mudança, ao desconhecido.

Em *Estrela-Guia*, isso fica muito claro. O papel do rei, encarnando o velho sábio, é exercido pelo guru, o líder da comunidade "hippie", com o qual todos se aconselham. Ele é o responsável por instruir aquela população, propagar valores e definir noções de certo ou errado. É a ele que as pessoas devem obediência.

Em *Laços de Família*, essa função é exercida pelo personagem de Tony Ramos, Miguel, o dono da livraria. Ele é um homem de meia idade, viúvo, que cuida dos filhos sozinho e possui alto nível intelectual e muita experiência de vida. É ele o regulador dos demais personagens da trama. Suas reações funcionam quase que como um termômetro.

Para Jung (1988), os dois princípios presentes no ser humano são: *animus*, masculino e *anima*, feminino. Ao valorizar a contribuição do rei para a solução do conflito da princesa, pode inferir-se a interpretação de Jung para os contos de fada, a de que, na expressão do inconsciente, está a explicação do que falta ao consciente. A atitude



da princesa em ignorar os termos do acordo mostra claramente a ausência do princípio da lógica, que é característica do masculino, *animus*.

## **2.6. O príncipe**

Da mesma forma que nas telenovelas, nos contos de fadas, como em *Branca de Neve, João e Maria* e agora em *Cinderela*, as figuras masculinas tendem a ser retratadas como fracas ou indisponíveis. Isso não significa que os pais são insensíveis; significa apenas que os contos de fada são documentos maternos e, portanto, dão grande ênfase à relação entre mãe e filho, em particular no que se relaciona ao desenvolvimento do eu. Em decorrência, o papel dos pais tende a ser desvalorizado, ou merecer pouca atenção.

Em *Estrela Guia*, o papel de príncipe fica a cargo do padrinho da protagonista, Tony, que a conhece desde pequena, mas há anos não a vê. A menina, então, passa grande parte do seu tempo a escrever cartas que envia ao padrinho e a idealizá-lo a partir das histórias que ouve dos pais.

O encontro, no entanto, só se dá quando os pais de Cristal morrem e ela é entregue aos cuidados do padrinho. É dele a responsabilidade de fazê-la feliz, de assegurar-lhe uma vida digna e saudável.

O amor só é descoberto pelos personagens quando ambos se vêem desimpedidos. É ele que salva a menina dos perigos aos quais é submetida pelo núcleo mal da telenovela.

Tanto em *Laços de Família*, como em *Estrela-Guia*, as personagens masculinas têm pouca expressividade. Em *Laços de Família*, a personagem que faz as vezes de princesa, Camila, é

supostamente órfã de pai e, depois de casada, mesmo que seja com o protagonista masculino da novela, esse continua com pouca expressão dentro da trama. Já em *Estrela-Guia*, o príncipe aparece só para concretizar os desejos de Cristal, que também é órfã. O que se deve observar é que, mesmo com essa expressividade discreta, no final da narrativa, o príncipe surge sempre como herói, tendo participação imprescindível na trama.

Esse príncipe-herói, por sua vez, sintetiza características do herói romântico com as de velhos arquétipos míticos, onde apareciam dualismos do tipo bom/mau, santa/pecadora, forte/fraco, etc., para os quais havia sempre uma solução heróica.

Para definir quem é esse herói podemos recorrer ao dicionário Aurélio:

1. Nome dado, em Homero, aos homens de coragem e mérito superiores, favorito dos deuses; e, em Hesíodo, àqueles considerados filhos de um deus e uma mortal, ou de uma deusa e um mortal.
2. Em sentido figurado: aqueles que se distinguem por um valor extraordinário ou por feitos brilhantes na guerra.
3. O herói de uma coisa, aquele que brilha de uma maneira excelente por bem ou por mal... O herói do dia, o homem que, num certo momento, atrai para si toda a atenção do público.

Destaquemos algumas das palavras usadas nessas definições: *brilhante, elevada virtude, deus*. Tudo isso pertence à terminologia dos mitos, fala de uma indistinção radical entre real e imaginário, exalta a luminosidade ou a solaridade dos seres. Na identificação com o herói, aparece o desejo humano de ser deus, de alçar vôo na direção do sol ou da luz.

A manifestação do sonho heróico constitui, desde a mais remota Antiguidade, um gênero literário próprio, denominado *epopéia*. Textos completos ou fragmentos épicos do passado informam-nos sobre a genealogia do herói. Ele nasce, em geral, de pais famosos, seja de origem divina ou aristocrática. Hércules, o herói mais popular de toda a mitologia clássica, era filho de Zeus e de Alcmena.

Os feitos do príncipe-herói são sempre destaque nas narrativas. Suas façanhas são um dos requisitos que fazem dele um herói, além, de origem nobre. Dentre todos os feitos de que é capaz, o mais comum é a luta contra o *monstro*. Esse *monstro*, por sua vez, pode dizer respeito a um *monstro* propriamente dito, comum nos contos de fada, como a luta com um dragão ou um terrível ogro, ou a um rival que atormenta a vida da princesa, guarda um segredo ou aterroriza um determinado grupo/família. Vencer, realizar a façanha significa passar pela "prova" necessária à "iniciação" do sujeito como herói. Talvez por isso se explique a teoria de que o príncipe-herói só aparece com intensidade na trama no final da narrativa, exatamente, durante ou mesmo depois de ter passado pela "prova" necessária.

Nas telenovelas, a participação do príncipe é também, em geral, reduzida, mas, ao mesmo tempo, decisiva para o final feliz. Cabe a ele garantir a vitória do bem e o desfecho positivo da história.

Em *Laços de Família*, o papel dessa peça arquetípica se repete. Sua participação na trama é reduzida, constituindo quase que um suporte para as personagens femininas. No caso estudado, nem mesmo o envolvimento amoroso, primeiro com a mãe depois com a filha, consegue envolvê-lo completamente na trama. É um personagem bastante superficial, que participa sem se aprofundar em nenhuma das questões nas quais está envolvido. Muitas vezes chega até a ser influenciável.

Fisicamente o príncipe pode ser reconhecido por algumas características recorrentes nas telenovelas, mas já utilizadas nos contos de fada. A personalidade do herói transparece às vezes em traços físicos do personagem, como olhos claros, beleza do rosto, sinais nobres no perfil. Os olhos de Hércules, conta a lenda, "lançavam chamas"; Aquiles, por sua vez, tinha "olho cintilante". Já o monstro, ou o grande inimigo do herói, tem olhar sombrio, rosto "noturno" (feio, mal barbeado, sujo, etc.), é disforme (Sodré, 1988:20).

Isso é visto com evidência em *Estrela-Guia* cujo príncipe é loiro, tem olhos azuis – é por essa característica que é reconhecido, no primeiro encontro, por Cristal, que lhe chama de padrinho "olho de céu" – cabelos loiros e ar de nobreza, dado, sobretudo, por sua condição social. O personagem Edu, de *Laços de Família*, pertence a uma rica e conhecida família da sociedade carioca, o que, praticamente, lhe concede um título de nobreza. Sua beleza também é característica recorrente entre os príncipes.

De acordo com Muniz Sodré (1988:21-22), as características encontradas no herói são basicamente três:

- a) o herói não peca jamais contra a lealdade, a franqueza, a determinação. Sua coragem costuma ser também inabalável. Opõe-se, assim, a tipos de caráter marcados pela dissimulação, traição e covardia;
- b) o herói costuma associar-se a animais de alguma maneira relacionados ao sol, tais como a águia e o leão. Combate, portanto, bichos "noturnos", como a serpente, a aranha, o dragão;
- c) o herói coloca-se no grupo social como uma individualidade solidária e redentora, isto é, como um salvador ou um justiceiro. Distingue-se daqueles que se integram na sociedade por caminhos escusos ou impuros.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS

Esse último traço reforça a natureza soberana ou demiúrgica do personagem heróico, que é alguém sempre disposto a salvar o mundo ou transformá-lo de algum modo.

Essa última característica se revela novamente nos personagens de ambas as narrativas. Em *Estrela-Guia*, a bondade do príncipe se revela quando ele acolhe Cristal após a morte dos pais dela. Depois ele doa um terreno para que a comunidade "hippie" possa ficar mais perto da sua "estrela-guia" – Cristal – de quem sentem muita falta. Em *Laços de Família*, Edu, além de estar sempre disponível para ajudar a quem precisar, ele se propõe, contra a vontade da tia Alma, a trabalhar em um hospital público ganhando pouco, ao invés de seguir os conselhos da tia de ter seu próprio consultório.

## 6. Conclusão

Ao longo deste trabalho, procuramos destacar as semelhanças entre os contos de fada e as telenovelas. Esses dois gêneros possuem fronteiras bastante próximas, capazes até de, em determinados momentos, se fundirem.

As semelhanças não dizem respeito somente à estrutura narrativa das histórias, que obedecem a uma determinada fórmula de sucesso capaz de conduzir o leitor-telespectador durante todas as fases da trama. As coincidências têm referências também nos personagens arquetípicos e nos temas recorrentes.

O primeiro ponto eleito para comparação entre os gêneros é o suporte. Enquanto os contos de fada foram criados para serem narrativas orais ou impressas, as telenovelas são histórias, essencialmente, audiovisuais. A partir dessa observação, temos que levar em consideração o poder de mobilização dos suportes em questão. A televisão, embora não seja um meio de atenção total, é capaz de atingir ao mesmo tempo milhões de pessoas, assumindo o papel da contadora de histórias. No entanto, mesmo com a televisão exercendo tal papel, a tradição oral dos contos de fada se mantém viva, mesmo que seja na dimensão familiar e não pública como faz a TV.

Já a estrutura narrativa apresenta vários pontos de contato. O primeiro deles é a obediência a uma seqüência lógica, temporal. A história conduz o leitor/espectador através da ficção e, no final, ela o traz de volta para a realidade.

Essa delimitação do espaço entre realidade e ficção é outro dado interessante. Enquanto os contos têm por característica a fuga da realidade, com a utilização, muitas vezes, de elementos fantásticos, as

telenovelas trazem como diferencial ser o retrato da vida real, apesar de, como já dissemos, essa não ser uma condição essencial para o gênero. Fica claro, no entanto, que, mesmo utilizando-se primordialmente do fantástico, os contos trazem situações reais como a briga entre irmãos, em *Cinderela*, a desobediência aos pais, em *Chapéuzinho Vermelho*, ou a quebra de uma promessa em *O Príncipe-rã*.

Outra característica importante que se encontra diretamente ligada à estrutura narrativa é a presença da chamada moral da história. A moral da história, por sua vez, está relacionada com a função da narrativa. No que se refere a essa função, tanto os contos de fada como as telenovelas possuem um papel bastante semelhante: o de disseminador de valores; poderíamos dizer que funcionam quase como uma forma de controle social. Através das histórias veiculadas ditam-se comportamentos, como a moda.

A moral da história vem, então, carregada com lições que envolvem valores que - espera-se - sejam absorvidos pela sociedade. A diferença está no fato de que, enquanto nos contos de fada essa moral vem condensada ao final de cada história, nas telenovelas ela vem diluída ao longo do desenvolvimento da obra.

Já na telenovela, a moral não fica tão clara como nos contos de fadas. O contrato com o leitor se dá de outra maneira, muita menos explícita que a dos contos de fada que a inspira. A troca se dá através do novo significado que a enunciação adquire, a partir de uma fórmula já cristalizada, mas recriado sobre uma nova concepção de mundo. A telenovela não cria, assim, nenhum compromisso com pais para orientar as crianças como fazem os contos de fada. Isso amplifica, de certo modo, o horizonte de sua recepção, convidando a todos a entrar na história.

Ao percorrer todo o caminho proposto pela narrativa, o leitor-espectador chega ao fim da história com a sensação de já ter visto aquela situação antes. Nesse momento, ele já não sabe muito bem onde está. Ele utilizou toda a sua enciclopédia para preencher as lacunas deixadas pelo autor e agora não sabe se as preencheu com as experiências da vida real ou com as apreendidas nos contos de fada. Isso é comum, já que, na ficção, as referências feitas ao mundo real aparecem interligadas de tal forma, que, depois de tanto tempo inserido no mundo ficcional, buscando referências que liguem a realidade à ficção, o leitor-espectador passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais.

Essas referências buscadas pelo leitor-espectador são exatamente as experiências discursivas, o já dito, nas quais para ele é mais fácil ancorar o que lhe é apresentado naquele momento. As referências discursivas pelo espectador da telenovela são aquelas obtidas por ele, anteriormente, através do contato com os contos de fadas e outros gêneros. Essa é a explicação da repetição do dito.

Os arquétipos são outro tipo de intertextualidade que encontramos entre os dois gêneros. Para dar suporte aos temas incorporados pelas telenovelas a partir dos contos, a narrativa de televisão se utiliza também dos personagens. Para entender as narrativas de ficção é necessário primeiro distinguir os personagens bons dos maus. As diferenças entre os personagens dos contos e das novelas são basicamente duas. A primeira é que os daquele geralmente são portadores de algum poder extraordinário, já os das telenovelas são pessoas normais, mais próximas dos telespectadores. A segunda é a quantidade de personagens utilizados na trama. Enquanto nos contos se apresentam em pequena quantidade, geralmente entre quatro e dez, nas telenovelas, esse número pode chegar até a 80.



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS

Diante dessas percepções que nortearam todo este trabalho e que foram aprofundadas ao longo dele, desenvolvemos um quadro esquemático que resume as nossas observações.

Para a formulação desse quadro, estabelecemos como critérios de análise o suporte das histórias – o lugar para o qual as narrativas são desenvolvidas e no qual se tornam públicas – o tipo textual – que faz referência à estrutura narrativa das tramas, levando em consideração a fronteira entre real e ficcional e a ordem temporal – os personagens arquetípicos – analisados a partir da recorrência dentro das estruturas narrativas, utilizando para isso a divisão dos personagens em bons e maus – os temas repetidos – de amor, vingança, orfandade, separação, entre outros – e a função das histórias – que leva em consideração o papel desempenhado pelas narrativas dentro da sociedade.

O quadro está, então, subdividido em categorias teórico-analíticas que permitem traçar um paralelo entre os gêneros e assim identificar suas semelhanças.

**Quadro 6 – Semelhanças entre contos de fada e telenóvelas**

<b>Critérios de análise</b>	<b>Contos de fada</b>	<b>Telenóvela</b>
<b>Suporte</b>	Impresso/oral	Audiovisual
<b>Tipo textual</b>	Os contos de fada possuem uma <b>estrutura narrativa</b> organizada de modo que o leitor siga uma ordem temporal dentro da trama. No final, o leitor/ouvinte é trazido de volta à realidade. Aqui, os limites entre <b>real e ficcional</b> encontram-se melhor delimitados que na telenóvela. Traz sempre uma <b>moral</b> segmentada na última etapa da narrativa.	A <b>estrutura</b> é praticamente a mesma da narrativa dos contos. No entanto, permite algumas ousadias, como, por exemplo, a utilização de diversas subtramas dentro de uma mesma narrativa. A diferenciação entre <b>realidade e ficção</b> é quase nenhuma. Faz questão de se apresentar como um retrato da vida real, apesar de isso não ser uma condição imposta pelo gênero. Aqui, a <b>moral</b> observada nos contos é verificada, não de forma segmentada, mas em ondas diluídas ao longo da trama.
<b>Personagens/ Arquétipos</b>	São sempre em <b>pequena quantidade</b> para não criar confusão na cabeça do leitor/ouvinte. Apresentam-se como arquétipos para facilitar o entendimento e a identificação. Estão sempre divididos em núcleos do bem e do mal.	Muito semelhantes aos dos contos. Aparecem em <b>maior quantidade</b> , pois o recurso da imagem facilita a identificação. Também estão divididos entre bons e maus. Nas telenóvelas, muitas vezes, os personagens estão diretamente vinculados aos atores que os representam.
<b>Temas</b>	Envolvem perda dos pais, traição, inveja, vingança, desobediência, amor, entre outros. Todos carregados de lições de moral.	Os temas tratam dos mesmos assuntos abordados nos contos. A diferença aqui é que a abordagem é adequada, constantemente, ao contexto da sociedade.
<b>Função</b>	Os contos de fada foram escritos para propagar determinados valores entre a sociedade, sobretudo, entre as crianças. Por isso as histórias estão sempre carregadas de <b>lições</b> como a de não desobedecer aos pais, em Chapeuzinho Vermelho, a de não aceitar presentes de estranhos, em Branca de Neve.	Nas telenóvelas, acontece coisa bastante semelhante. Ela funciona como um método de <b>controle social</b>

A importância deste trabalho, portanto, vai além da comprovação das recorrências verificadas. Ele revela a importância das narrativas dos contos de fada na sociedade, desde a antiguidade até os tempos modernos, não só como histórias para crianças, mas como base temática e estrutural para os mais diversos gêneros que a partir deles foram instituídos.

O destaque maior deste trabalho está exatamente neste ponto. Na descoberta dos contos como gênero literário base para a construção das telenovelas. Quando muitas mães e pais fazem questão de ler estas histórias para as suas crianças, elas estão, sem perceber, preparando-as para entender as narrativas com as quais irão deparar-se ao longo da vida, já que são os contos de fada considerados como uma das mais antigas formas de contar fatos inspirados em "histórias reais".

Na sociedade pós-moderna, o legado dos contos de fada foi incorporado pelas telenovelas. São elas as responsáveis por passarem, de maneira sutil, os conceitos antes explicitados pelos contos de fadas.

Por meio deste trabalho, conseguimos traçar um perfil que vai desde a origem do gênero dos contos de fada até a telenovela como hoje se apresenta.

Com tal levantamento, tornamos de conhecimento público alguns dos contos mais utilizados pelos autores de telenovelas como norte de suas histórias, além de trazer à tona sua relação direta com as telenovelas.

As observações aqui levantadas são, sobretudo, instrumentos para que se conheçam os artifícios utilizados nesse gênero televisivo que, com pouco menos de quatro décadas de existência no Brasil, não saiu, um só dia, da liderança na preferência popular.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS

Os interessados em conhecer e pesquisar essa influência poderão, agora, encontrar um trabalho científico que sirva como fonte de estudo. Com este trabalho, esperamos que os observadores da comunicação possam explicar o mundo e a vida, transmitir a experiência e os conhecimentos e fazer a crítica da própria sociedade da época através da narrativa contada pela ficção da realidade.

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor. 2000. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra.
- ALTHUSSER, L. 1970. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Lisboa: Editorial Presença – Martins Fontes.
- ALTHUSSER, L. 1973. "Processo sem sujeito e sem fim(s)". in *Posições*. Rio de Janeiro: Graal, pp. 66-71.
- AUTHIER-REVUZ, J. 1982. "Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours". in *DRLAV-Revue de Linguistique*.
- AMARILHA, Marly. 1997. *Estão mortas as fadas?* Petrópolis, RJ: Vozes.
- BAKHTIN, Michail. 1992[1979]. "Os gêneros do discurso". in *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, pp. 277-326.
- BARROS, Diana Luz pessoa de. 1994. "Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin". in FIORIN, José Luiz (org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. p. 32-42.
- BARTHES, Roland. 1973. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes.
- BAUDRILLARD, Jean. 1981. *Simulacre et simulations*. Paris: Galilée.
- BENVENISTE, E. 1969. "Semiologia da língua". in: *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Pontes, pp. 43-67.
- BETTELHEIM, Bruno. 1980. *A psicanálise dos contos de fada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BIBER, Douglas. 1988. *Variation across speech and writing*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BOOTH. 1980. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS

- BORELLI, Silvia H. S. *Ação, suspense e emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*.
- BOURDIER, Pierre. 1992. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.
- BOURDIER, Pierre. 1997. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BRANDÃO, Adelino. 1996. *A presença dos Irmãos Grimm na literatura e no folclore brasileiro*. São Paulo: IBRASA.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas, SP: Editora da UNICMP.
- CABRAL, Oswaldo R. 1954. *Cultura e folclore*. Florianópolis: Comissão Catarinense de Folclore
- CALZA, Rose. 1996. *O que é telenovela*. São Paulo: Brasiliense.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. 1985. *A Telenovela*. São Paulo: Ática.
- CASCUDO, Luís da Câmara. 1958. *Literatura oral*. Porto Alegre: Itatiaia.
- CASHDAN, Sheldon. 2000. *Os 7 pecados capitais nos contos de fadas: como os contos de fadas influenciam nossas vidas*. Rio de Janeiro: Campus.
- COMPARATO, Doc. 1983. *Roteiro; arte e técnica de escrever, para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica.
- CONNOR, Steven. 1993. *Cultura pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola.
- DIECKMANN, Hans. 1982. *Contos de fadas vividos*. São Paulo: Cultrix.
- DIFRIERI, Cecília Maria. 1999. *Telenovela e contos de fadas*. São Paulo.
- DURKHEIM, Émile. 1999. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Abril.
- ECO, Humberto. 1994. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS

- ETÉS, Clarissa Pinkola. 1994. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco.
- FERNANDES, Ismael. 1997. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- FORSTER, E.M. 1974. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo
- FRANZ, Marie-Louise von. 1995. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- FOUCAULT, M. 1970. *A ordem do discurso*. Petrópolis: São Paulo: Edições Loyola.
- FOUCAULT, M. 1968. *Estruturalismo e teoria da linguagem*. Petrópolis: Vozes.
- FREUD, S. 1905. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago.
- GRIMM, Jacob e Wilhelm. 1989. *Contos de Grimm VI. 1 e 2*. São Paulo: Ática
- GÜLICH, Elizabeth. 1986. "Textsorten in der Kommunikationspraxis". In W. KALLMEYER (org).
- HALL, Stuart. 1997. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A.
- JAMESON, Frederic. 1994. *Pós-modernismo, ou a lógica do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.
- JAMESON, Frederic e ZIZEK, Slavoj. 1998. *Estúdios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires/ Barcelona/México: Raidós.
- JESUALDO. 1982. *A literatura infantil*. São Paulo: Cultrix.
- JUNG, Carl Gustav. 1988. *Aspects of the feminine*. London: The Bodley Head.
- KRISTEVA, J. 1970. "Une poétique ruinée", préface à la trad. fr.de Bakhtin: *La poétique de Dostoievski*. Paris: Le Seuil, pp. 5-21.
- KOCH, I.G.V. *O texto e a (inevitável) presença do outro*. Campinas, 2000 (mimeo).

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS

- LACAN, J. 1955. "Introdução ao grande Outro". in *O seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, pp. 296-311
- MACHADO, Arlindo. 2000. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo.
- MAINGUENEAU, D. 1989. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes – Editora da UNICAMP.
- MAINGUENEAU, D. 1990. "Análise do discurso: a questão dos fundamentos". in *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, 19. Campinas: UNICAMP, pp. 65-74.
- MARCONDES Filho, Ciro. 1990. *Televisão: A vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna.
- MELO, José Marques de. 1973. *Comunicação social*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. 1995. "O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica". in GUARESCHI, Pedrinho (org.). *Textos em representações sociais*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. 2000. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes.
- ORTIZ, Renato. 1989. *A evolução histórica da telenovela*. São Paulo: Brasiliense.
- PALLOTTINI, Renata. 1998. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna.
- Pêcheux, M. 1969. "Análise automática do discurso". in GADET, F. & HAK, T. (orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 1990, pp. 61-161.
- Pêcheux, M. 1983. "Análise do discurso: três épocas". In GADET, F. & HAK, T. (orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 1990.
- Pêcheux, M. 1988. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes.



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O COTIDIANO FABULOSO: OS TEMAS RECORRENTES E O USO DE ARQUÉTIPOS DOS  
CONTOS DE FADA NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS

- RIXA. 2000. *Almanaque da TV*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- SODRÉ, Muniz. 1977. *O monopólio da fala*. Petrópolis: Vozes.
- SODRÉ, Muniz 1988 *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática.
- POSSENTI, Sírio. 2002. *Os limites do discurso*. Curitiba: Criar Edições.
- TODOROV, Tzvetan. 1969. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva
- TOLAN, Michael J. 1998. *Narrative: A critical linguistic introduction*.
- TUTTLE, Cheryl Gerson; PAQUETTE, Penny. 1993. *Invente jogos para brincar com seus filhos*. Tradução por Bárbara Lambert. São Paulo: Loyola.
- WILLIAMS, Raymond. 1992. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.