

## No total, menos: a simplicidade como opção narrativa

**Elizabeth Duarte Bastos**

Doutora; Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil  
bebethb@terra.com.br

### Resumo

O presente trabalho propõe-se a desenvolver uma reflexão sobre a alternância que vem sendo adotada pela Rede Globo de Televisão quanto ao modo de estruturação narrativa/conformação expressiva de suas telenovelas, bastante complexo e denso na maioria desses textos, mas que, em momentos de queda significativa de audiência, recorre a um modelo estrutural mais tradicional semelhante ao dos contos populares. Tomando como referência a telenovela *Totalmente demais*, examina, na sequência, as principais características das tramas, cuja narrativa adota uma forma de organização mais simples e linear e verifica que espaços dispõe para o exercício da criatividade e inovação, contrapondo-as ao atual modelo dominante.

### Palavras-chave

Ficção televisual. Telenovelas. Contos maravilhosos.

### 1 Considerações iniciais

A humanidade sempre gostou de contar e ouvir histórias, possivelmente na tentativa de organização de um mundo que lhe parecia caótico e inexplicável. E, hoje, as coisas não estão menos organizadas que antes. Ora, com o desenvolvimento das mídias, da televisão em particular, elas, de certa forma, arrogaram para si a tarefa de dar continuidade a hábito tão antigo: na tentativa de pôr ordem na casa, procuraram conferir uma estrutura a esse caos, projetando sobre ele relações lógicas – causa versus consequência; meio versus finalidade; ação versus reação, etc. Essa projeção incidiu, assim, sobre a forma de contar suas narrativas.

Aproveitando-se da ficção, a televisão brasileira, ao longo desses quase 70 anos de atuação no País, conferiu a esse contar uma estrutura específica, a das telenovelas, transformando-as em um dos carros-chefe da programação das emissoras; e, se inicialmente

as importava, logo se tornou uma grande contadora de histórias, ou seja, uma das principais realizadoras e exportadoras desses produtos televisuais para o resto do mundo.

E, dentre as emissoras nacionais, a Rede Globo de Televisão (RGT), atualmente o segundo maior grupo de televisão comercial do mundo, foi, é preciso reconhecer, quem nelas apostou, se não todas, muitas de suas fichas: possui hoje um sofisticado complexo de realização desses programas, uma espécie de cidade cenográfica, o Projac, em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, onde se localizam seus principais estúdios; dispõe de diversos núcleos de produção com equipes de realizadores de primeira linha – escritores, roteiristas, diretores, cenógrafos, figurinistas, maquiadores, técnicos de filmagem, montagem, edição –; mantém um elenco permanente de atores altamente qualificados; investe pesado na excelência de sua técnica de difusão e na disponibilização de tecnologias de ponta.

Com tanta aplicação, sua produção logo se tornou referência, passando a definir os padrões de qualidade a serem perseguidos pelas demais emissoras nacionais. Trata-se de uma indústria de discursos, exibidos nacional e internacionalmente, que, aproveitando-se de algumas normas gerais da gramática do televisual, projeta em suas narrativas um modelo genérico de estruturação discursiva serializada que, importado do folhetim e do rádio, fundase: na fragmentação dos relatos em capítulos; na fragmentação dos capítulos em blocos, para comportar os espaços comerciais (afinal, as emissoras por aqui são empresas privadas que visam ao lucro); e na adequação do conteúdo das narrativas ao público disponível no horário previsto para sua exibição (uma vez que o valor da venda dos espaços comerciais depende da audiência). A esse modelo somam-se ainda diferentes procedimentos de transposição de sentidos de uma mídia para outra, decorrentes das apropriações de conteúdo com os quais a televisão desde sempre tem operado, recuperando textos veiculados por outras mídias – impressa, cinematográfica, radiofônica –, principalmente através da adaptação de histórias, da referência, explícita ou não, a outros relatos, inclusive àqueles por ela própria produzidos.

As telenovelas são, assim, narrativas diferenciadas, pois a exigência de uma excessiva fragmentação, inerente ao modo de funcionamento do televisual, impõe o emprego de estratégias que reiterem o já exibido, que criem miniclímax e suspenses ao final de cada capítulo ou intervalo comercial, de forma a manter os telespectadores cativos, dia após dia, até o final da apresentação das tramas. Uma outra estratégia que, aos poucos, foi-se agregando ao modo de estruturação das telenovelas, foi a adoção do princípio da obra aberta, o que significa não se iniciarem os relatos com o encaminhamento das tramas total e previamente definido, deixando sempre espaço para alterações ou correções de percurso. Esse

procedimento, que obviamente tem por objetivo responder às expectativas do público telespectador, chega, por vezes, ao extremo de modificar o tempo de duração previsto para a exibição de uma telenovela, encurtando ou estendendo o número de capítulos; de reencaminhar a forma de abordagem dos temas; de alterar a configuração dos personagens; de acrescentar ou de retirar atores de cena, entre outros. Tais ajustamentos se dão, dessa forma, na medida, gosto e preferência dos telespectadores, manifestos tanto pelos índices de audiência obtidos, como por meio de pesquisas promovidas pelas próprias emissoras, realizadas via entrevistas presenciais ou redes sociais.

Mas, como já se tem ressaltado em trabalhos anteriores (DUARTE, 2012, 2013, 2014, 2015a, 2015b), o modelo estrutural adotado pela RGT na realização de suas telenovelas vem, ao longo dos últimos dez anos, se complexificando devido, entre outras razões, à decisão estratégica de ocupar também parte do espaço interno das telenovelas para responder a outros interesses da emissora. Essa deliberação sobrecarrega o interior desses textos com *merchandisings* sociais e publicitários de toda ordem que, por vezes, interferem grosseiramente na construção das tramas narrativas; com autorreferenciações descaradas às produções da própria emissora, à qualidade e aceitação dos produtos veiculados; à competência de seu elenco permanente. A isso se acresce o esforço, atualmente empreendido pela RGT, para agregar à sua imagem aspectos ligados à responsabilidade social, ao compromisso com a democracia e com o pluralismo cultural.

Ora, esse conjunto de deliberações levadas ao extremo, bastante visível no texto das telenovelas, tem como forma de expressão o excesso, que se manifesta através da recorrência a múltiplos núcleos temáticos, e, conseqüentemente, a um elenco bastante numeroso de atores, a espaços e tempos diferenciados, com vistas a dar conta desses *merchandisings* de toda ordem – publicitário, autopromocional, social e até mesmo político. Além disso, os limites dessas narrativas vêm sendo não só arrombados pelas possibilidades, advindas do desenvolvimento tecnológico, de interação com o telespectador/usuário, como, em contrapartida, sofrendo restrições decorrentes do fato de esses produtos televisuais terem hoje a pretensão de serem exibidos e consumidos em diferentes plataformas.

Esse permanente ajustamento das narrativas ao gosto tanto do freguês, como ao da própria RGT vem provocando fortes interferências na sua estruturação, nas escolhas dos procedimentos discursivos a serem adotados, no próprio ritmo e tom dos relatos produzidos. Na circularidade desse movimento, muitas delas perdem o foco centralizador,

comprometendo, por vezes, até mesmo a coerência interna dos relatos. Tanto isso é verdade que a audiência das telenovelas vem, de modo geral, registrando baixas significativas.

Tudo leva a crer, não obstante – esta é a hipótese que motiva a presente reflexão –, que, quando a coisa aperta, quando as baixas de audiência são consideráveis, a RGT retoma de pronto o esquema mais tradicional, bem menos complexo do ponto de vista estrutural, mas responsável por seu sucesso e domínio do mercado televisual: uma organização mais simples que, embora atualizada, é bastante próxima dos contos populares – ao invés de acirrar, compartilha, emociona e tranquiliza as inquietudes dos telespectadores. Basta pensar, entre outros, nos primorosos *Cordel encantado*, de 2011, e *Meu pedacinho de chão*, de 2014. No ano de 2016, a RGT veiculou, de modo quase simultâneo, duas telenovelas inspiradas nessas narrativas populares, *Totalmente demais*, exibida de 9 de novembro de 2015 a 30 de maio de 2016, no horário das 19 horas, e *Eta mundo bom*, no ar de 18 de janeiro a 26 de agosto de 2016, no horário das 18 horas.

## 2 Apropriações midiáticas

Ao longo dos anos, centenas de produções midiáticas – impressas, radiofônicas, fílmicas, televisivas – têm buscado inspiração nos contos populares ou maravilhosos, dito de outra forma, em narrativas que vêm sendo contadas e recontadas no correr do tempo. São adaptações, por vezes diretas, da *Branca de neve*, da *Cinderela*, da *Bela adormecida*, cujos enredos, fundados nesses relatos que a humanidade vem repetindo ao longo dos séculos, continuam alimentando as realizações midiáticas contemporâneas.

A verdade é que há nesses contos muito mais do que uma simples trama romântica. Eles se configuram como a atualização de mitos, cuja origem atemporal e o fato de terem surgido em diferentes civilizações, fazem da trajetória dos protagonistas, espécies de arquétipos, a tradução de anseios naturais e permanentes da psiquê humana: aspiração por justiça, desejo de amor, ânsia por reconhecimento e individuação, dever de preservação da família e de entes amados, busca por transformações, vontade de ascensão social. *Cinderela*, um dos mais populares, possui remotas e diferentes versões: a mais antiga, originária da China, data de 860 a.C.; as mais conhecidas, a do escritor francês Charles Perrault, de 1697, e a dos Irmãos Grimm, de 1812, são baseadas em um conto italiano popular chamado *La gatta cenerentola* (*A gata borralheira*).

Ora, a mídia, ao longo do tempo, foi-se apropriando e alimentando-se desses arcos dramáticos para o desenvolvimento de inúmeras obras de apelo popular. Para além das animações de Walt Disney, que sempre recuperaram os contos de fadas, inúmeros filmes, novelas de rádio e de televisão têm seguido essa trilha. Basta pensar em duas comédias fílmicas românticas: *Sabrina*, de 1954, protagonizada por Audrey Hepburn e que já tem um *remake*, de 1995, e *Uma linda mulher*, de 1990, protagonizada por Julia Roberts, ambas sucessos de bilheteria; na telenovela brasileira *Cinderela 77*, de 1977, originalmente exibida pela extinta TV Tupi e estrelada por Vanusa (Cinderela) e Ronnie Von (Príncipe), cantores famosos à época, na mexicana *Maria do Bairro*, veiculada entre 1995 e 1996, ou na argentina *Floricienta*, 2004-2005, que vendeu rapidamente o formato a países como Colômbia, Portugal, Chile, México e Brasil (*Floribela*, 2005-2006), em todos os casos estourando em termos de audiência.

Outras telenovelas brasileiras, a exemplo de *Cordel encantado*, da Rede Globo de Televisão, 2011, ou de *Cheias de charme*, veiculada em 2012, têm abusado dessas referências ao conto popular. É só pensar em personagens como a Cida (Isabelle Drummond) – empregada doméstica em uma mansão de classe alta do Rio de Janeiro, na qual a bela e sonhadora menina órfã sempre foi muito humilhada pela patroa e suas filhas, sem saber que era, na verdade, fruto do relacionamento de seu patrão com uma falecida empregada da família, sua mãe – que são o protótipo dessas apropriações.

### 3 Questões teóricas

As telenovelas caracterizam-se por seu caráter eminentemente discursivo: são narrativas que se manifestam sob a forma de textos, frutos da relação contraída entre conteúdo e expressão, recorrendo à articulação de diferentes linguagens, ou seja, utilizando-se de diversas substâncias para sua expressão: de um lado, elementos visuais – os atores com seus modos de interpretação, gestos, expressão facial e corporal; a plástica da imagem – estilos de cenário, vestuário, maquiagem, iluminação; de outro, os elementos sonoros – o verbal, o musical, os variados ruídos; e finalmente os decorrentes das tecnologias – enquadramentos, planos, cortes de cenas e/ou justaposição de cenas em movimento, montagens, decorrentes do processo de edição. Mais ainda, nesse contexto, os meios técnicos de produção, circulação e consumo acabam por funcionar como linguagens que sobredeterminam as sonoras e visuais. Ora, todos esses elementos se estruturam em função

do modo de contar a narrativa, respeitadas as lógicas, interesses, possibilidades e restrições do meio, a partir do que são selecionadas as estratégias discursivas e mecanismos expressivos a serem empregados.

Inúmeros semioticistas, voltados ao estudo do texto e à sua estruturação narrativa, vêm se interessando pela análise dos produtos televisuais, em particular das telenovelas, devido ao seu poder de difusão de ideias, de mobilização social: os altos índices de audiência obtidos por esses relatos, assistidos por grande parte da população, demonstram *de per si* sua relevância.

E pensar nessas narrativas tão populares faz lembrar a obra de Vladimir Propp, *Morfologia do conto* (1983), dedicada ao exame dos contos maravilhosos, que vem despertando, ao longo dos últimos setenta anos, o interesse de estudiosos não só de literatura popular, como de semioticistas, antropólogos e sociólogos, que, por razões diversas, buscam desvelar a estrutura da narrativa desses relatos.

Fundado na distinção hjelmsleviana entre forma e substância, Propp (1983) procura definir a forma que se projeta sobre a substância do conteúdo, responsável pela estruturação do conteúdo dos contos populares russos. Acredita tratar-se de uma forma de conteúdo autônoma, responsável pela organização da trama ou intriga, independentemente da (s) linguagem (ns) convocada (s) para sua manifestação e, por isso, busca nelas o que existe de permanente, independentemente da variedade e diversidade desses relatos. Propp (1983) observa estarem presentes nos contos maravilhosos todos os elementos que se encontram em outras narrativas, mas localiza neles uma particularidade: suas partes constitutivas podem ser transpostas sem nenhuma mudança de um conto para outro, razão pela qual se propõe a descrever sua morfologia, ou seja, a seguir o encaminhamento de “[...] suas partes constitutivas e as relações destas partes entre si e com o conjunto.” (PROPP, 1983, p. 58).

Preocupado com a identificação dos valores constantes e dos valores variáveis, Propp (1983) verifica que, nesses relatos, embora se alterem os nomes e os atributos dos personagens, suas ações, ou seja, suas *funções* não se alteram: os contos emprestam muitas vezes as mesmas ações a diferentes personagens, podendo, por isso, ser estudados “[...] a partir das funções das personagens.” (PROPP, 1983, p. 58).

Os elementos constantes, permanentes do conto são as funções das personagens, quaisquer que sejam estas personagens e qualquer que seja o modo como são preenchidas estas funções. As funções são as partes constitutivas fundamentais do conto. (PROPP, 1983, p. 60).

De acordo com Propp (1983), não só o número dessas funções é limitado, como sua presença obedece a uma forma de ordenação idêntica, o que o leva a pensar que todos os contos maravilhosos partilhem uma mesma e única estrutura. E, ainda que muitos não manifestem necessariamente todas as funções, sua ordem de manifestação não sofre alterações, possibilitando que se prevejam até mesmo dois modelos dominantes de articulação das funções manifestadas no decurso das intrigas.

A semiótica francesa de pronto interessou-se pela obra de Propp (1983), pois, embora reconhecesse um tratamento um tanto superficial e pouco rigoroso das questões propostas, viu nela a inspiração para a construção de um modelo capaz de permitir uma melhor compreensão dos princípios de organização dos discursos narrativos em seu conjunto. Assim, Greimas (1979), instigado pelas proposições proppinianas, toma-as como ponto de partida para uma investigação mais ampla e rigorosa sobre a hipótese de existência de formas universais de organização extensivas a tudo aquilo que os homens dizem em qualquer linguagem. Na esteira de Propp, Lévi-Strauss, Dumezil, procura integrar a informação paradigmática ao encadeamento sintagmático da estrutura narrativa.

No interior do esquema sintagmático, estas unidades paradigmáticas desempenham o papel organizador da narrativa e constituem, por assim dizer, a armação desta. Mais ainda: não sendo a simples 'sucessão' de enunciados narrativos suficiente para dar conta da organização da narrativa, é somente o reconhecimento das projeções paradigmáticas que permite falar da existência das estruturas narrativas. (GREIMAS, 1979, p. 11).

A narratividade é, assim, concebida por Greimas (1979) como a organização responsável pela geração da significação e dos sentidos, cuja existência virtual é pressuposta em qualquer manifestação discursiva, organização essa que, em termos hjelmslevianos, pode ser traduzida como a projeção de uma forma estruturadora sobre a substância de conteúdo, responsável pela produção dos sentidos de conteúdo.

O conceito greimasiano de narratividade tem um caráter lógico-sintático-semântico, comportando três níveis ou instâncias de profundidade diversa. Pressupõe, assim, a presença de uma instância imanente, em nível mais abstrato e profundo do sistema semiótico, a estrutura fundamental, comportando formas universais organizadoras das narrativas, responsáveis pela significação e determinantes na produção e leitura dos textos.

Uma segunda instância, a da estrutura narrativa, recupera e atualiza esse nível mais profundo e anterior, organizando-o a partir de um esquema narrativo composto por três percursos que mantêm entre si relações de pressuposição e implicatura: o da qualificação do



sujeito, configurado pela ação de um destinador manipulador que dota o sujeito do fazer de competência para a ação; o da realização do sujeito, representado pelo conjunto de ações empreendidas pelo sujeito do fazer (herói) em busca do objeto de valor pretendido; e o da sanção do sujeito, representado pela atuação de um destinador julgador que avalia as ações empreendidas pelo sujeito do fazer (herói), tendo em vista sua prévia qualificação. Há uma relação de coerência lógica entre qualificação, ação, sanção, da ordem da causa/consequência; do meio/fim; do antes/depois, o que pressupõe, em primeiro lugar, o desenrolar do tempo, a história. Mas, nesse contexto, a historicidade não é a representação do passado ou do futuro, e, sim, a percepção do presente como história, como a operação de transformações espaço-temporais. Assim, ao percurso de ação do sujeito, ficam subjacentes dois outros que o transcendem, de um lado, manipulando-o, e, de outro, sancionando-o. A relação de pressuposição entre esses percursos não implica, em termos concretos, a necessidade de coexistência e manifestação de todos eles em um único texto.

É interessante ainda sublinhar que, na perspectiva greimasiana, toda narrativa possui o seu esquema duplicado posto que, às ações desempenhadas pelo sujeito da ação, o protagonista, o herói, correspondem aquelas realizadas por um antissujeito, o antagonista, o vilão. Há, portanto, um confronto entre os protagonistas, cujo resultado são as transferências de objetos de valor de um sujeito para outro, motivo pelo qual a narrativa é concebida como uma manifestação entre estados sucessivos. Tal compreensão da narrativa passa, portanto, do universal (estrutura fundamental) a uma apreensão dos sentidos instrumentalizada pela cultura à qual se pertence: esse uso coletivo dá origem a estereótipos culturais que passam a fazer parte de um repertório virtual, ficando disponíveis para novas convocações discursivas. Evidentemente, essa é apenas uma versão, dentre outras, da forma como o imaginário humano concebe o sentido da vida, apresentada sob a forma de um esquema de ação. Existem, não obstante, inúmeras variações sobre o tema, apontando todo um leque de ideologias e narratologias.

A última instância do percurso de geração de sentido, a estrutura discursiva, pertencente ao domínio da enunciação, é concebida por Greimas (1979) como o modo de contar a narrativa. O nível discursivo comporta uma semântica e uma sintaxe, responsáveis pelas seleções e combinações realizadas pelo enunciador. A discursivização das estruturas narrativas é definida, do ponto de vista semântico, pela ativação dos dispositivos de tematização e figurativização; a do ponto de vista sintático, pela ativação dos dispositivos de actorialização, espacialização, temporalização e tonalização, que possibilitam a seleção e/ou



proposição de estruturas de conteúdo próprias do discurso, distintas de sua expressão textual. Dois procedimentos caracterizam a colocação em discurso da sintaxe discursiva: a embreagem, processo que produz o efeito de retorno à enunciação, empregando estratégias que produzam a sensação de identificação entre o sujeito, o tempo e o espaço do enunciado e os da enunciação; e a debreagem, processo inverso que expulsa do enunciado a instância da enunciação, utilizando as mesmas categorias actancial, temporal e espacial para instaurar no enunciado o não-eu, o não-agora, o não-aqui. Tendo em vista a alternativa escolhida, o enunciador aciona então os dispositivos de actorialização, temporalização e espacialização, com vistas à produção de um elenco de atores e de um quadro espaço-temporal no qual são inscritos os programas provenientes da instância superior.

Naturalmente, o fato de um texto não privilegiar um único tema central, mas recorrer a vários núcleos temáticos que correm em paralelo, superpõem-se, articulam-se, exige também a superposição de esquemas narrativos, e, conseqüentemente, uma colocação em discurso mais cuidadosa devido à complexidade da narrativa.

Ora, considerando a lógica e a forma de organização das narrativas, que brevemente se tentou resumir, é de se perguntar como caracterizar as estruturas adotadas por essas adaptações dos contos populares, que especificidades as distinguem daquelas empregadas por tantos outros textos ficcionais, e, em particular e atualmente, por grande parte das telenovelas que vêm sendo produzidas pela RGT.

#### **4 Apropriações e intertextualidades: totalmente demais**

O gênero ficcional em televisão agrega um conjunto virtual de produtos que partilham umas poucas categorias comuns. Embora tomem como referência o mundo real, constroem, do ponto de vista discursivo, uma suprarrealidade, ou seja, uma realidade discursiva, que não tem compromisso direto com a referência, mas com a coerência interna do discurso produzido propondo, como regime de crença, a verossimilhança.

Dentre os subgêneros televisuais ligados ao gênero ficcional mais exibidos/produzidos pela televisão brasileira, estão as telenovelas, objeto da presente reflexão, que se configuram, como já se referiu, como textos ficcionais serializados, fragmentados em capítulos, exibidos em dias e horários fixos na grade de programação das emissoras. Com duração aproximada entre seis e oito meses, sua narrativa só se completa ao

final desse tempo, o que exige que o telespectador, para compreender a trama, acompanhe o seu desenrolar.

Os textos das telenovelas, para se distinguirem entre si, apresentam diferenças quanto à forma de estruturação de suas narrativas. Como são muitas – somente a RGT exhibe quatro telenovelas diárias –, seus textos adotam distintos formatos, abordam diferentes temáticas, empregam diversas alternativas de estruturação narrativa, ensaiam a utilização de estratégias discursivas e expressivas mais criativas no que concerne à atualização e realização de seus dispositivos de tematização, figurativização, temporalização, espacialização, actorialização, tonalização, etc.

A telenovela que serve de referência à presente reflexão, *Totalmente demais*, veiculada entre 8 de novembro de 2015 e 30 de maio de 2016, adota o formato de comédia romântica, estruturando-se narrativamente de forma muito próxima à dos contos populares. Trata-se de nova aposta da RGT, a primeira telenovela a ter um capítulo zero, lançado na *web* antes da estreia oficial na televisão, como forma de testagem de sua aceitação por parte da audiência. Assinada por Rosane Svartman e Paulo Halm, com direção geral de Luiz Henrique Rios, *Totalmente demais*, que acompanha o desenrolar das histórias de Eliza (Marina Ruy Barbosa), Carolina (Juliana Paes), Arthur (Fábio Assunção) e Jonatas (Felipe Simas), que se entrecruzam no desenrolar da trama<sup>1</sup>, usou e abusou de velhos clichês advindos dos contos populares. Com enredo inspirado no clássico *My fair lady*, de 1964<sup>2</sup>, filme do gênero comédia musical que, por sua vez, é baseado na peça teatral *Pigmalião*, de 1913, de George Bernard Shaw, a telenovela tem como protagonista principal Eliza, aliás, o mesmo nome da mendiga inglesa.

Mas a telenovela, em seu processo de atualização do conto popular, tomou como pano de fundo para o desenvolvimento da trama o mundo da moda, centralizado na redação de uma revista feminina *Totalmente demais*, acrescido do *glamour*, elegância, beleza e festividades que lhe servem de entorno. É, assim, nesse cenário, que transitam as histórias de amor, ciúme, ambição; as disputas e aspirações de reconhecimento, ascensão social e econômica; o desejo e dever de preservação da família.

<sup>1</sup> O primeiro capítulo de *Totalmente demais* registrou média de 25 pontos na Grande São Paulo segundo o Ibope, índice inferior a sua antecessora *I love Paraisópolis*. Mas a trama bateu recorde nos dias 16 e 23 de novembro, alcançando médias de 25,8 e 26,4 pontos, respectivamente. Outro recorde foi estabelecido no dia 30 de novembro, quando a trama registrou 28,3 pontos.

<sup>2</sup> *My fair lady* é um filme estadunidense de 1964, do gênero comédia musical, dirigido por George Cukor e baseado na peça teatral *Pigmalião*, de George Bernard Shaw, sobre uma mendiga que vendia flores pelas ruas de Londres em busca de uns trocados e acaba conhecendo um professor de fonética, Henry Higgins, que, após fazer uma aposta com um amigo, a transforma, em seis meses, em uma dama da sociedade.

Carolina Castillo, editora da revista de moda que dá título à novela, é uma personagem que incorpora características ligadas a tipos famosos no ramo da moda: ambiciosa, arrogante, autoritária, elegante, comanda reuniões de pauta com temas extravagantes, pisa firme, determinada a alçar a publicação que dirige a outro patamar. Configurada à maneira de Miranda Priestly, possui traços visíveis da protagonista de *O Diabo veste Prada*, 2006, uma adaptação cinematográfica do *bestseller* literário de 2003, de Lauren Weisberger, com o mesmo título.

Em contraste com essa realidade sofisticada e sedutora, a telenovela acompanha também a vida de moradores de rua que precisam inventar profissões para garantirem o sustento de cada dia. Esse é o caso de Eliza, a protagonista principal, uma jovem de 18 anos que fugiu de casa, em Campo Claro, cidade fictícia do interior fluminense, após ser assediada pelo padrasto Dino, pai de seus dois irmãos. Seu sonho é encontrar o pai verdadeiro que não conheceu e que, segundo sua mãe, Gilda, é um caminhoneiro que sumiu nas estradas. Na ânsia de tirar a família da situação difícil em que vive, a menina vai para o Rio de Janeiro, hospedando-se em uma pensão, na qual é roubada de todos os seus pertences. Sem opção, passa a morar ao relento, onde conhece o jovem Jonatas (Felipe Simas), o empresário das ruas, que vende balas nos semáforos da Lapa para ajudar aos seus, que vivem na zona oeste da capital fluminense. O garoto passa a protegê-la dos perigos da rua e os dois acabam por se envolver não só afetivamente como em muitas confusões. Para tentar ganhar algum dinheiro, Eliza começa a vender flores em bares e restaurantes, chamando a atenção de Arthur, dono da agência de modelos Excalibur, que por ela se encanta, prometendo transformá-la em uma modelo de sucesso. E, a partir de então, o empresário passa a investir em sua transformação, com vistas a torná-la a vencedora do concurso *Totalmente demais*, promovido pela revista da qual Carolina é diretora. Como se pode ver, Eliza, como protagonista principal, ou seja, como sujeito do desenrolar da ação principal, é duplamente qualificada, tanto pelo dever reagir em relação ao comportamento do padrasto, como pela doação de competência (querer e saber fazer) advinda de Arthur e sua turma. Com os arcos principais da trama já postos, a narrativa, cujo relato não se pretende esgotar, prossegue, articulando jogos que mexem com a paixão, o desejo e a ambição dos protagonistas e as emoções dos telespectadores.

Mas, como se pode constatar, *Totalmente demais* apostou na apropriação de duas frentes bastante revisitadas pela telinha: o conto popular, à maneira da gata borralheira, e o sedutor universo da moda, aos quais agrega tons de leveza, humor, cinismo e romance, uma combinação de ingredientes que costuma dar certo.

Afinal, a realização esplendorosa de Gisele Bündchen, uma guria descendente de modestos imigrantes alemães, nascida em Horizontina/RS, no mundo da moda é o sonho de muitas meninas brasileiras. Com uma carreira iniciada aos 14 anos, que bombou em termos nacionais e, principalmente, internacionais, Bündchen fez anúncios e fotografias para grifes renomadas; apareceu em cerca de quinhentas capas de inúmeras e famosas revistas de moda, havendo ganhado da *Vogue* o prêmio de *Modelo do ano* em 2000 e sido *nomeada a garota mais linda do mundo* pela *Rolling Stone*. Em janeiro de 2007, a revista *Forbes*, ao divulgar a lista das 20 mulheres mais ricas da indústria do entretenimento mundial, incluiu, como única brasileira, Gisele Bündchen em 16º lugar, com uma fortuna, à época, estimada em 70 milhões de dólares (FORBES, 2007). Alguém poderia sonhar com mais?

E a trama da telenovela recorreu a participações especiais como a do ator Stênio Garcia, interpretando o motorista de caminhão Bino da série *Carga pesada*, veiculada entre 2003 e 2007, que ajudou Eliza, levando-a para o Rio de Janeiro; e as das atrizes Carol Castro, interpretando ela mesma e mantendo a figuração, e Giovanna Ewbank, convidada para a festa comemorativa da parceria entre a revista *Bastille* e a *Totalmente demais*.

No processo de atualização dessa narrativa, fundada no conto popular, uma das inovações trazidas pela telenovela foi a inserção de uma espécie de *reality show* no interior da trama, o concurso *Garota Totalmente Demais*, que se arrastou por muitos capítulos, visto que apenas uma candidata era eliminada por etapa, o que possibilitou ao telespectador acompanhar a paulatina transformação de Eliza em uma modelo. Além disso, fez com que o *reality show* da novela preenchesse os requisitos de folhetim necessários para atrair o público.

## 5 Apontamentos finais

A telenovela *Totalmente demais*, como muitas outras com estrutura semelhante à dos contos populares, não reinventa nada: ao contrário, investe, isto sim, no modelo clássico de narrativa, procurando responder ao desafio de, ainda assim, torná-lo criativo. E fez isso com competência. A sacada de inserir a narrativa no universo da moda tem a ver com a habilidade demonstrada pela equipe de realizadores, de, para além dos cenários, falar de valores muito próximos do público telespectador atual, que lida diariamente com a ambição desmedida, com a ânsia por projeção, com o desejo incontornável de sucesso e dinheiro.

Mas, para dar continuidade à reflexão, e tomando como parâmetro o enredo da *Totalmente demais*, volta-se à questão inicial, que vem norteando o trabalho: o que,

exatamente, caracterizaria a narrativa de uma telenovela que adota uma estrutura semelhante à do conto popular?

A resposta a esta questão, embora pareça bastante evidente, não é tão rasa assim, podendo ser sintetizada pelo encadeamento e articulação das indicações apresentadas na sequência:

- a) aplicação mais simples, direta e linear do esquema narrativo descrito por Greimas (1979), com a presença, manifesta no texto, dos três percursos narrativos por ele previstos, em detrimento da recorrência a múltiplos esquemas que se superpõem e entrecruzam, complexificando em demasiado a trama narrativa;
- b) privilégio ao desenvolvimento de uma temática central, claramente articulada com seus desdobramentos, temas secundários e tramas paralelas, em detrimento da abordagem fundada na coexistência de vários núcleos temáticos com igual importância que adensam e tornam pesada a trama, dificultando sua compreensão;
- c) relacionamento evidente da temática central privilegiada com as grandes questões que mobilizam a humanidade desde tempos remotos, tão presentes nos contos populares, independentemente do contexto histórico e das diferenças culturais, em detrimento da abordagem de questões mais pontuais e datadas. As telenovelas equivocam-se quando desistem de seu caráter folhetinesco: as histórias de transformações e superação, tão comuns nos contos populares, são receitas de sucesso, pois continuam, ainda hoje, encantando o mundo inteiro;
- d) utilização de um elenco mais reduzido de atores na configuração da trama, em detrimento da convocação de um número infindável de personagens para dar forma ao embaralhamento e sobreposição de núcleos temáticos, dificultando até mesmo, tantos são os participantes das narrativas, a lembrança de seus nomes por parte do telespectador;
- e) configuração dos atores, protagonistas principais das tramas, com traços bem definidos, em detrimento de conformações tão complexas que dificultem a pronta identificação e distinção entre heróis e vilões. O abandono do tema central facilita o lançamento de personagens que, dependendo de sua aceitação e empatia para com o telespectador, podem ou não galgar do *status* de protagonistas principais. Mas, se todos os personagens têm lados bons e ruins, não podem faltar nas telenovelas as pitadas de fábula prometidas: esses personagens arquetípicos tão

- presentes nos livros lidos, nos filmes, séries, seriados e telenovelas assistidos não se prestam a demasiados jogos de simulação/dissimulação;
- f) tratamento mais linear do tempo, em detrimento de um incessante ir e vir entre passado e presente, e, por vezes, até mesmo em direção ao futuro. Essa superposição de tempos, por vezes referente até mesmo a diferentes encarnações, dificulta a pronta compreensão da trama;
  - g) atualização, adequada e criativa, desses temas e personagens milenares aos novos contextos e valores que presidem o universo em que se inserem, em detrimento de sua mera repetição. É o estabelecimento criativo do motivo catalisador das ações a serem empreendidas, das disputas a serem enfrentadas que define a qualidade desses textos. Assim, se, a cada nova versão, a trama, de certa forma, se repete, se os telespectadores sobre ela não têm muito o que se questionar, o que está verdadeiramente em questão é o modo de contar essa narrativa sempre reiterada, e, por vezes, também o seu desfecho;
  - h) a conferência de um tom mais leve, com pitadas de humor, em detrimento daquele demasiado denso, pesado mesmo, que anda campeando por aí, tornando muitas das telenovelas produzidas pela RGT enfadonhas e cansativas, pois obrigam o telespectador a acompanhar narrativas que se estendem por meses a fio, enfatizando apenas as mazelas dos seres humanos e, de certa forma, a desesperança.

Curiosamente, a Rede Globo, sempre tão preocupada com a audiência, com as preferências dos consumidores de seus produtos, parece esquecer que assistir televisão é uma atividade lúdica, de entretenimento, e que tanta densidade, complexidade, peso e lentidão atrapalham essa curtição, transformando em tarefa árdua assistir também na ficção, capítulo após capítulo, a tanta desgraça, mau caratismo, falta de ética.

Além disso, essa conformação mais complexa deixa à recepção a difícil tarefa de preencher as lacunas, de precisar intenções e sentidos, dificultando por vezes a percepção do todo e o entendimento dos conteúdos por parte do telespectador. Por outro lado, esse clima de conto de fadas, proposto pelos autores Rosane Svartman e Paulo Halm, cai muito bem principalmente em um momento em que a realidade do telespectador brasileiro anda tão sombria. Por isso, em que pese a obviedade do começo, talvez seja disso que estejam sentindo falta no horário nobre da emissora.

Em realidade, *Totalmente demais* não teve nada de excepcional: sua trama e personagens seguiram à risca a cartilha do folhetim de sucesso, aliando um bom ritmo ao modo de condução das cenas, o que auxilia na configuração dos personagens principais, criando, de pronto, uma identificação do público para com eles. Mais ainda, a atualização da trama possibilitou, para satisfação da emissora, a inserção de inúmeros *merchandisings* comerciais, sem causar quebras na lógica narrativa. Pode-se desejar mais?

Vale ressaltar que *Totalmente demais* configurou-se como um verdadeiro *hit* de crítica e audiência: segundo dados consolidados do Ibope, a telenovela obteve uma média de audiência de 28 pontos e 31 de pico. Em seu horário de exibição, a Record obteve uma média de 9 pontos com o *Cidade alerta*, o SBT, 6, exibindo o *SBT Brasil* e a Band marcou cerca de 4 pontos com o *Jornal da Band*.

## Referências

DUARTE, Elizabeth Bastos. Como caracterizar qualidade em relação à produção da Rede Globo de Televisão? **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 326-339, jul./dez. 2013.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Doce de mãe: as aventuras de Dona Picucha. **Significação**, São Paulo, v. 41, n. 42, p. 87-103, 2015a.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Ficção televisual: a produção 2012 da Rede Globo de Televisão. **Interin**, Curitiba, v. 17, n. 1, p. 67-80, jan./jun. 2014.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Reflexões: os sentidos sociais da programação. **Intexto**, Porto Alegre, n. 33, p. 28-45, maio/ago. 2015b.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Televisão: novas modalidades de contar as narrativas. **Contemporânea**, Salvador, v. 10, n. 2, p. 324-339, 2012.

FORBES. **The world's billionaires**. 2007. Disponível em: <[http://www.forbes.com/2007/03/07/billionaires-worlds-richest\\_07billionaires\\_cz\\_lk\\_af\\_0308billie\\_land.html](http://www.forbes.com/2007/03/07/billionaires-worlds-richest_07billionaires_cz_lk_af_0308billie_land.html)>. Acesso em: 14 out. 2016.

GREIMAS, A. J. As aquisições e os projetos: prefácio. In: COURTÉS, J. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Almedina, 1979. p. 7-34.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto**. Lisboa: Vega, 1983.



## In total, less: the simplicity as a narrative choice

### Abstract

This paper presents reflexions about the interchange, made by Rede Globo de Televisão, in concern of the narrative organization of its “telenovelas”, that is complex and dense in most of these texts, therefore, in times of falling in the audience rates, appeals to a more traditional constructional template, which relates the “wondrous tales”. Taking the “telenovela” *Totalmente demais* as a reference, this paper examines the main features of the stories, which narrative embraces a simpler and lineal organization and checks which spaces dispose to the exercise of the creativity and innovation, opposing to the current prevailing standard.

### Keywords

Televisual fiction. “Telenovelas”. Marvelous short-stories.

Recebido em 10/08/2016

Aceito em 16/09/2016

Copyright (c) 2016 Elizabeth Bastos Duarte. Creative Commons License. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.

