

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

YUKA FUCHIGAMI

QUEM CONTA A HISTÓRIA?
PARÂMETROS CONTEMPORÂNEOS DO DIMENSIONAMENTO E DA
CARACTERIZAÇÃO DE ELENÇOS NAS TELENÓVELAS DA REDE GLOBO

NITERÓI
2015

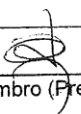
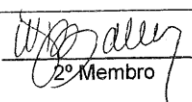
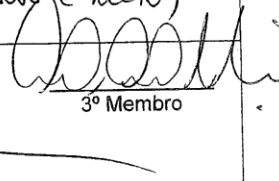


SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DA GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL - GGR

ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO	
Nome do Candidato: YUKA FUCHIGAMI	Matrícula: 21033083
Título do Trabalho: QUEM CONTA A HISTÓRIA? - PARÂMETROS CONTEMPORÂNEOS DO DIMENSIONAMENTO E DA CARACTERIZAÇÃO DE ELENÇOS NAS TELENÓVELAS DA REDE GLOBO	
Orientador: Me. Alexandre Negreiros	
Categoria: Monográfica	Data da Apresentação: 04/03/2015

BANCA EXAMINADORA
1º Membro (Presidente): Me. Alexandre Negreiros
2º Membro: Dr. Wallace de Deus
3º Membro: Me. Luiz Mendonça

AValiação:
Análise / Comentário Um trabalho bem elaborado, com pesquisa aprofundada e bem estruturada a respeito de seu objeto de estudo. Aproximadamente relacionados à proximidade com os dilemas da produção cultural e com os temas controversos sobre mesmo objeto são apontados pela banca como posteriormente contemporâneos em nível de pós-graduação, que recomendamos à aluna.
Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora): 9,5 (Nove e meio)
ASSINATURAS 1º Membro (Presidente)  2º Membro  3º Membro 

YUKA FUCHIGAMI

QUEM CONTA A HISTÓRIA?
PARÂMETROS CONTEMPORÂNEOS DO DIMENSIONAMENTO E DA
CARACTERIZAÇÃO DE ELENÇOS NAS TELENOVELAS DA REDE GLOBO

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel.

Orientador: Prof. MSc. Alexandre Hees de Negreiros

NITERÓI
2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

F949 Fuchigami, Yuka.

Quem conta a história? Parâmetros contemporâneos do dimensionamento e da caracterização de elencos nas telenovelas da Rede Globo / Yuka Fuchigami. – 2015.

57 f.

Orientador: Alexandre Hees de Negreiros.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural) Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2015.

Bibliografia: f. 41-42.

1. Telenovela. 2. Personagem fictício. 3. Rede Globo de Televisão. I. Negreiros, Alexandre Hees de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 791.456

YUKA FUCHIGAMI

QUEM CONTA A HISTÓRIA?
PARÂMETROS CONTEMPORÂNEOS DO DIMENSIONAMENTO E DA
CARACTERIZAÇÃO DE ELENÇOS NAS TELENOVELAS DA REDE GLOBO

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel.

Aprovada em Março de 2015.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. MSc. Alexandre Hees de Negreiros (Orientador)

Prof. Dr. Wallace de Deus Barbosa

Prof. Dra. Ana Lúcia Enne

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Luzia, pelo apoio e confiança incondicionais, por todos os esforços e sacrifícios diários, que foram absolutamente essenciais para que esta jornada fosse realizada da maneira que foi e, hoje, concretizada.

Ao meu pai, Koji, que mesmo à distância, proporcionou um grande suporte e carinho em todo e qualquer momento.

À minha avó, Chifusa, pela presença constante, da forma mais pura e verdadeira.

Aos meus irmãos, Shogo e Daigo, pela paciência em diversos momentos, cada um a sua maneira.

Aos amigos, com os quais a UFF me presenteou, por todos os momentos que vivemos juntos, que ficarão para sempre guardados na memória. Amizades que ultrapassaram os limites da Universidade, e que, sem dúvida, serão eternos. Sem vocês, esses anos não teriam sido tão incríveis e inesquecíveis.

Aos amigos da infância e da adolescência, por estarem ao meu lado em incontáveis momentos da minha vida, com todo o apoio e lealdade e, assim permanecem.

Ao professor e orientador, Alexandre Negreiros, por toda paciência, dedicação e confiança depositadas em mim.

Aos diversos profissionais da área que colaboraram de maneira imprescindível para a realização desta pesquisa, tanto na questão bibliográfica, quanto no lado inspirador.

A todos, muito obrigada.

RESUMO

FUCHIGAMI, Yuka. **Quem Conta a História?** Parâmetros contemporâneos do dimensionamento e da caracterização de elencos nas telenovelas da Rede Globo. Niterói, 2015. Monografia (Bacharelado em Produção Cultural) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. 2015.

A televisão, um dos maiores meios de comunicação da atualidade, compõe uma programação fortemente marcada pela ficção televisiva. Dentro disso, a telenovela da Rede Globo, emissora de grande influência no país, é uma poderosa produção audiovisual que conquista uma vasta audiência. A partir da coleta de dados bibliográficos e entrevistas realizadas com profissionais da área, esta pesquisa estudou o processo criativo do autor ao determinar o seu elenco, e a posterior produção de sua criação, analisando a sua relação com a emissora e seus componentes: o quão sujeita a imposições externas é a sua obra?

Palavras-chave: Telenovela. Personagem. Rede Globo. Produção.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 A TELEDRAMATURGIA, SEUS GÊNEROS E AS NOVELAS	10
2.1 A DRAMATURGIA, O DRAMATURGO E SEU OFÍCIO	10
2.2 TELEDRAMATURGIA – FICÇÃO TELEVISIVA	10
2.2.1 O programa unitário, a minissérie e o seriado	11
2.2.2 A telenovela	12
3 DO IMAGINÁRIO PARA O PAPEL – COMO NASCE O PERSONAGEM?	17
3.1 A SINOPSE	17
3.2 O PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS PERSONAGENS	18
3.2.1 A caracterização física	19
3.2.2 A caracterização psicológica	20
3.2.3 A caracterização através da ação	20
3.2.3.1 O Pensar e o Sentir	21
3.2.4 A caracterização através da câmera e do som	21
3.3 O PERSONAGEM	22
3.3.1 Classificação dos Personagens	23
3.3.2 Tipologia: Personagem-sujeito e Personagem-objeto	24
3.3.3 Vontade e Ação	26
3.3.4 Verossimilhança, Coerência e Variação	26
3.4 A AÇÃO DRAMÁTICA	28
3.4.1 O conflito	29
3.4.1.1 O conflito interno	30

3.4.1.2 O conflito externo	30
3.5 A fórmula do personagem	30
4 PRODUZINDO O “PADRÃO REDE GLOBO”	32
4.1 O “PADRÃO GLOBO DE QUALIDADE”	32
4.2 SINOPSE APROVADA – O PROCESSO DE PRODUÇÃO	34
4.2.1 “O Pessoal Que a Gente Não Vê, Mas Que Faz a TV Que a Gente Vê”	34
4.2.2 O Processo de Produção	35
5 CONCLUSÃO	39
REFERÊNCIAS	41
ANEXOS	43
ANEXO A – ENTREVISTA COM GLÓRIA PEREZ	44
ANEXO B – ENTREVISTA COM CAMILLO PELLEGRINO	47
ANEXO C – ENTREVISTA COM LUIZE NASCIMENTO	51
ANEXO D – COMUNICAÇÃO PESSOAL DE CECÍLIA RANGEL	55
ANEXO E – DOCUMENTO PARA AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA	57

1 INTRODUÇÃO

Em 2015, é inegável a afirmação de que a televisão mantém-se como um dos principais meios de comunicação utilizados pela sociedade brasileira, estando presente em quase todos os lares do país¹.

Trazida para o Brasil na década de 50, e depois de passar por inúmeras transformações, ter sua técnica fortemente desenvolvida e sofisticada, hoje a ficção televisiva – a teledramaturgia – ocupa parte significativa de sua programação, atraindo cada vez mais a atenção do público e, com ele, dos patrocinadores. Segundo a dramaturga Renata Pallottiini (1998, p.25), este é um dos quatro gêneros sob os quais são classificadas as produções televisivas brasileiras de ficção, cada um com características que lhes são próprias: programa unitário; seriado; minissérie; e telenovela.

Este trabalho de conclusão de curso busca estudar de maneira mais aprofundada o gênero telenovela e, nele, especificamente a definição dos personagens da obra, observando-a desde o processo criativo – realizado pelo dramaturgo – até o processo da produção da obra audiovisual dentro da emissora – Rede Globo. Além disso, este trabalho visa contribuir com os estudos desta específica área de conhecimento com informações atualizadas, visto que esse é um tema relativamente recente, que não permitiu ainda o surgimento de grande gama de fontes nas quais realizar pesquisas.

Para cumprimento de tal objetivo, foram explorados livros de autores – também profissionais da área – como Doc Comparato, Renata Pallottini, Mauro Alencar e José Marques de Melo. Além disso, para abordagens teóricas, foram utilizados o filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel e seu conceito da “lógica dialética” e o dramaturgo, poeta e encenador Eugen Berthold Friedrich Brecht e suas relações entre a sociedade e o indivíduo. Levando em consideração a grande escassez do acervo dedicado a este tema e outros acerca, para a realização deste estudo, além de assistir a aulas e palestras como a da atriz, roteirista e dramaturga Cecília Rangel e de considerável pesquisa bibliográfica,

¹ <http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,tv-esta-presente-em-97-1-dos-lares-brasileiros-pcs-em-25,20070418p21122> (Acesso em 20/11/2014)

foram realizadas entrevistas com os autores de telenovelas Glória Perez e Camillo Pellegrino e com a produtora de telenovelas Luíze Nascimento.

Este presente estudo está organizado em três capítulos. O primeiro aborda o conceito de dramaturgia, o dramaturgo e seu ofício. De maneira mais específica, esta parte inicial trata da teledramaturgia e seus gêneros fictícios, com maior enfoque no gênero da telenovela, como dito anteriormente.

O segundo capítulo apresenta a maneira como funciona o processo criativo do autor ao realizar a criação e definição dos personagens de sua obra, mostrando que, de uma maneira geral, existe uma determinada forma de trabalho pela qual o dramaturgo costuma se orientar. Ainda a partir deste contexto, é feita a análise dos conceitos teóricos de Hegel e Brecht que se relacionam com esse processo.

Na terceira e última parte, este trabalho detalha a etapa que precede a ação criativa: o da aprovação e produção do que foi vislumbrado pelo autor. A partir das entrevistas realizadas com os profissionais da área anteriormente mencionados, foi possível investigar o papel exercido por parte da emissora, o que finalmente nos mostra a pertinência deste debate para o campo de estudos da Produção Cultural.

Ao concluir esta pesquisa, após a análise de todas as fontes utilizadas, foi possível constatar que a hipótese central deste trabalho – a de que o autor subordina-se à emissora ao criar sua obra e personagens – na verdade, não se demonstra. O processo criativo do dramaturgo dentro da Rede Globo de Televisão é próprio e, de certa forma, com grande autonomia e independência da emissora.

2 A TELEDRAMATURGIA, SEUS GÊNEROS E AS NOVELAS

2.1 A DRAMATURGIA, O DRAMATURGO E SEU OFÍCIO

A dramaturgia, onde *drama* provém do idioma grego e possui o sentido de “ação”, é a arte de criar textos em que a ação esteja prevista para as artes cênicas de maneira geral ou para a tela, que terão suas ideias representadas diante de um público através do ofício dos atores. Assim, quem exerce o ofício da criação do texto do que virá a ser representado pela ação é o dramaturgo. Com origem no grego *dramatourgós*, que significa “autor de textos dramáticos”, este profissional, quando envolvido em uma produção televisiva, se encontra hoje, também, atribuído a diversas outras atividades, tais como: adaptar o texto à produção, juntamente com o diretor e outros participantes da equipe; traduzir textos; realizar pesquisas que dizem respeito à obra; além de colaborar com o trabalho cênico como observador, indicando melhores formas de conduzir a expressão do resultado do seu trabalho com coerência.

2.2 TELEDRAMATURGIA – FICÇÃO TELEVISIVA

Desde sua invenção, ocorrida na década de 20, até a atualidade, a televisão sofreu inúmeras modificações, tanto em seu conteúdo quanto em sua aparência física. Nos dias de hoje, a comunicação televisiva é um fenômeno fortemente introduzido na sociedade contemporânea, estabilizado como um dos principais meios de informação e entretenimento, tendo seu aparelho se tornado um objeto indispensável a todo tipo de ambiente; assisti-la tornou-se, verdadeiramente, parte do cotidiano da humanidade. De acordo com os dados² do Programa Nacional de Conservação de Energia Elétrica (Procel), a televisão está presente em 97,1% dos lares brasileiros; e de acordo com uma pesquisa³ feita pela Federação Nacional das Agências de Propaganda (FENAPRO) em Março de 2010, 96,6% da população consideram a televisão como o seu prin-

² <http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,tv-esta-presente-em-97-1-dos-lares-brasileiros-pcs-em-25,20070418p21122> (Acesso em 20/11/2014)

³ <http://www.fenapro.org.br/relatoriodepesquisa.pdf> (Acesso em 20/11/2014)

principal meio de comunicação; 93,9% assistem à rede de canais abertos; e 68,8% passam em média de duas a quatro horas em frente ao aparelho. Sendo assim, não obstante a popularização da internet, parece ser um consentimento que, este sistema, em geral acessível, ainda é um grande difusor de conteúdos culturais, educativos e informativos.

Apesar de apresentar uma grade de programação bastante diversificada, que pode ser acessada através de canais abertos e por sistemas de TV por assinatura, a televisão é, como atenta a dramaturga Renata Pallottini (1998, p. 23), em grande medida composta por gêneros de *ficção televisiva* – a teledramaturgia –, surgida, no Brasil, na década de 1950.

Segundo Ana Maria Balogh (2002), os formatos ficcionais são herdeiros de uma gama de formas narrativas: a narrativa oral, a radiofônica, a teatral, a literária, entre outras. O programa televisivo de ficção, surgido no país no final da década de 50 com os teleteatros e telenovelas, sendo assim influenciado pelo teatro e pelo cinema, é a produção de obra audiovisual de certo tipo de história derivada da criação do dramaturgo, erguida para ser transmitida através da linguagem e recursos televisivos e da representação de atores. Com o passar do tempo, a arte de contar essas histórias foi se desenvolvendo cada vez mais, no sentido de que as técnicas utilizadas para que estas pudessem ser exibidas foram passando por constante sofisticação, objetivando torná-las mais atrativas para o público.

Ainda a partir de Renata Pallottini (1998, p. 25), é possível afirmarmos que no Brasil as produções televisivas de ficção são classificadas por gênero, por possuírem características no campo da linguagem e formato que, de uma forma geral, lhes são específicas. Segundo a autora, algumas das propriedades que caracterizam os gêneros são: a duração dos episódios; o tempo de permanência na grade; o tipo de argumento; e a criação e o desenvolvimento dos personagens, dentre outras subcategorias. Esta classificação, que veremos a seguir, se dá da seguinte forma: programa unitário; seriado; minissérie e telenovela.

2.2.1 O programa unitário, a minissérie e o seriado

O programa unitário surgiu no Brasil como uma peça de teatro transmitida, ao vivo, pela televisão. Sendo assim, este tipo de produção pode ser descrito como derivado de uma obra inicialmente escrita para o teatro, para depois ser adaptada para a tela e levada ao ar somente uma vez, de maneira completa, com aproximadamente uma hora de duração, tendo começo, meio e fim, bastando-se e encerrando-se em si mesma.

A minissérie é um outro tipo de produção, que envolve uma obra fechada e seriada em poucos capítulos, com sua história inteiramente definida e escrita antes do início das gravações, ou seja, não consente alterações durante a sua produção, ou ao longo de sua permanência na grade de exibição. Considerada como uma espécie de telenovela encurtada, no Brasil, é gravada, geralmente, em cinco a vinte capítulos, que possuem uma continuidade absoluta, pois sua unidade se completa na totalidade dos capítulos e é alicerçada pelo conjunto do assunto. Em geral, no contexto observado este gênero comporta apenas uma trama principal, desenvolvida ao longo dos capítulos, à qual se acrescentam situações secundárias.

Já o seriado é uma obra ficcional contada em maior número de episódios, que possuem unidade relativa suficiente, fazendo com que possam ser vistos independentemente e, até mesmo, sem cronologia, mas que devem estar inseridas de forma coerente no conjunto da proposta inicial do trabalho. Ou seja, é um tipo de produção que possui uma unidade total intrínseca ao conjunto da obra como um todo, concedida pelo objetivo específico do autor. O seriado é estruturado no que é chamado de “episódio”, e não em “capítulos” como em outros gêneros. Um produto deste gênero pode durar anos, sendo cada ano chamado de “temporada”. Cada temporada possui um número definido de episódios e, com o decorrer do tempo, podem ocorrer alterações no elenco, que tem um tamanho relativamente reduzido se comparado com o de outros gêneros de ficção.

2.2.2 A telenovela

Inicialmente, “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 de *enredado*. Substantivando-se e

adquirindo denotação especial, durante a Idade Média acabou significando enredo, trecho, vindo daí *narrativa enovelada, trançada*” (PALLOTTINI, 1998, p. 33).

Uma característica que diferencia a telenovela dos outros gêneros é o fato de ser uma obra em aberto, ou seja, é escrita ao mesmo tempo em que é produzida e exibida. Esse aspecto possibilita uma interferência do público em sua construção, cria uma relação de diálogo influenciador no desenvolvimento da história; a telenovela, então, está sujeita ao julgamento do público e da crítica – o *feedback*. Sendo assim, as emissoras responsáveis pela produção da obra atribuem grande relevância aos índices de audiência, conseqüentemente, preocupando-se com o interesse do telespectador, estando abertas à possibilidade de realizar modificações somadas à vontade criativa do autor, o que dá um caráter dinâmico e volúvel à telenovela.

No Brasil, a primeira tentativa de realização de uma história sequencial foi feita em 1951, sendo ela uma adaptação de uma obra literária; e em 1963, surge a primeira telenovela, exibida pela extinta TV Excelsior. Atualmente de grande popularidade, com enredos de fácil aceitação pelo público, portanto líderes de audiência em diversas partes do país e segmentos sociais, as telenovelas no modelo brasileiro, – consideradas as rainhas da ficção televisiva – são vistas como um gênero de comunicação de massa e manifestação artística, sendo exportadas para mais de cento e vinte países, segundo Miguel Rodrigues⁴, diretor de novelas da Rede Globo. Segundo dados da pesquisa realizada pela FENAPRO (2010), 27% da grade de programação da televisão brasileira são formados por gêneros ficcionais; a novela é, para os brasileiros, o segundo gênero com maior relevância na grade, representando 16,4%, vindo atrás somente dos programas jornalísticos, com 64,6%. Além disso, segundo Mauro Alencar (2004, p. 98), a teledramaturgia movimenta, em escala mundial, cerca de US\$ 70 milhões por ano e atinge dois bilhões de pessoas, em 32 idiomas. E, tomando como exemplo a principal atração do gênero, a chamada “*novela das oito*”, exibida pela Rede Globo, tem-se que mais de 85% do *share*,

4

<http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC,blog.BlogDataServer.getBlog&uf=1&local=1&template=3948.dwt§ion=Blogs&post=131339&blog=378&colDir=1&topo=3994.dwt> (Acesso em 20/11/2014)

o que corresponde a aproximadamente 70 milhões de telespectadores, pertence à emissora, conforme informa o artigo da professora do curso de Publicidade e Propaganda e Jornalismo da Uninove, Larissa Redondo. Sendo assim, de uma forma geral, é perceptível a grande importância que o meio de comunicação televisivo e, especificamente, a novela, possuem no cotidiano do brasileiro, o que vem despertando a cada dia o interesse na realização de estudos que abordem essa temática, levando ainda em consideração que, como esta é uma área de estudos recente, poucas são as referências disponíveis.

Atualmente, devido ao crescimento pelo qual o gênero vem passando, cada vez mais produções do gênero vêm se expondo a riscos, ultrapassando barreiras e enfrentado censuras institucionalizadas ao abordar temáticas sociais consideradas polêmicas, ou fortes, despertando o interesse no público ao discutir questões que giram em torno de situações cotidianas do país; questões de utilidade pública que mesclam demandas políticas, culturais e sociais. Dessa forma, constrói-se uma via de mão dupla quando, da mesma forma que esta popularidade possibilita uma discussão ampla de determinados assuntos, estas são, pelo caminho inverso, determinantes do crescimento de sua popularidade. São ambas causa e consequência – a novela mobiliza a opinião pública e por ela é movida. O papel de interventor nos debates públicos que o gênero realiza; sua potencialidade em, com o tempo, mesmo que de maneira lenta, cremar certos preconceitos e deixar marcas no telespectador, são algumas das questões que, segundo dados do Jornal O Rebate (2013)⁵ dão ao Brasil o título de segundo maior exportador de telenovelas do mundo, ficando atrás somente do México. Porém, como considera Artur da Távola (1988, p. 57), “o êxito obtido pelas produções televisuais brasileiras no mercado externo deve-se em grande parte aos valores universais que abrigam, nos focos dramáticos e no comportamento dos personagens”, citando ainda o cineasta chinês Hu Wei que afirma que as novelas brasileiras falam de “sentimentos comuns aos seres humanos” (1988, p. 58).

Devido a esta integração construída entre o público e a telenovela, este gênero adquiriu um forte caráter mercadológico. Muitas vezes, durante os capí-

⁵ <http://www.jornalrebate.com.br/site/canais/colaboradores-do-rebate/9705-mexico-e-brasil-ambos-sao-os-maiores-produtores-e-exportadores-de-telenovelas-no-mundo> (Acesso em 20/11/2014)

tulos, é inserido o chamado *merchandising* – “venda que proporcione informação e melhor visibilidade a produtos, marcas ou serviços, com o propósito de motivar e influenciar as decisões de compra dos consumidores.” (BLESSA, 2001) – que, de acordo com alguns autores, cria uma maior identificação dos telespectadores com os personagens, estabelece uma conexão com a vida real. O *merchandising* aplicado nas telenovelas assinala uma ação publicitária no espaço da narrativa da produção, se utilizando da associação e da inserção de produtos no “cotidiano” representado na ficção, repercutindo nos hábitos de consumo do telespectador, como forma de publicidade de fácil impacto.

De uma forma geral, a telenovela pode ser descrita como uma história formada por uma trama principal, uma multiplicidade de subtramas, conflitos provisórios e conflitos definitivos. A trama principal é a que leva o enredo do começo ao fim, que dá unidade à obra e embasa as subtramas. Já as subtramas são as histórias paralelas à trama principal, que de alguma forma são a ela entrelaçadas. A existência de uma grande variedade de subtramas garante à telenovela a possibilidade de extensão dos conflitos, sendo as que obtiverem maior sucesso entre os telespectadores as mais e melhor desenvolvidas. Os conflitos provisórios vão sendo resolvidos e novos são criados no desenrolar da história; já os conflitos definitivos – os principais – somente são solucionados no final. Dentro desta narrativa, existe a técnica do *gancho*, muito utilizada pelos autores com o objetivo de manter a curiosidade do público aguçada. Esta técnica é

“o corte da narrativa no momento chave, (...), é uma arte, a arte de fazer o que o telespectador esperar. (...) É o gancho que determina o ritmo, o movimento no roteiro de uma novela. É ele que deixa no ar a dúvida, o suspense, a expectativa. À medida que a técnica foi se aprimorando, as cenas começaram a deixar de ser longas, conferindo dinamismo à história. Há ganchos para os intervalos comerciais, menos intensos, e graus de finalização de um capítulo, que são mais fortes, há ganchos para os dias de semana e ganchos para o último capítulo da semana, aos sábados.” (ALENCAR, 2002, p. 62)

Sendo assim, esta técnica é utilizada visando a manutenção do hábito do telespectador voltar a assistir aquele mesmo programa, na mesma hora, todos os dias de sua exibição.

Por ser uma produção considerada longa que, segundo Pallottini (1998, p. 35), tem duração média de cento e sessenta capítulos, cada um com aproximadamente quarenta e cinco minutos, a telenovela é construída com base em diversos núcleos de ação e uma gama de grupos que se relacionam através dos seus personagens, sendo a imposição dos protagonistas de grande relevância, elemento de distinção deste gênero em relação a outros. Uma telenovela tem em torno de quarenta personagens sendo que, dentro deles, de seis a dez podem ser considerados protagonistas, com um par recebendo o destaque.

Outro aspecto que destaca Pallottini (1998, p. 37) é a forma como fatos novos são apresentados, o que se dá devido ao seu caráter fragmentado e ao longo período em que é exibida. O autor, ao escrever, não pode simplesmente fazer alusão às novidades de maneira rápida: é necessário que estes fatos sejam apontados algumas vezes para que todo o público tome conhecimento deles, levando em consideração que a audiência não é inteiramente assídua. Sendo assim, para que o público não perca informações determinantes no fluxo da história, este tipo de ficção é – e deve ser – redundante e repetitivo.

3 DO IMAGINÁRIO PARA O PAPEL – COMO NASCE O PERSONAGEM?

3.1 A SINOPSE

“A sinopse é o ponto de partida do trabalho. Ela vai permitir que a produção comece, sem que nenhum capítulo esteja escrito. A função da sinopse é apresentar a história a ser desenvolvida, mostrando que ela é adequada para o horário proposto e capaz de suscitar interesse do público. Ela traz o número de personagens, o perfil psicológico deles – o que permite a escalação de atores –, a relação dos cenários que necessários, a escolha das locações.” (PEREZ, Glória. 2014)

A partir da definição dada pela autora Glória Perez, em entrevista realizada por e-mail, pode-se considerar a sinopse como uma síntese, um resumo de uma obra literária, científica, cinematográfica ou televisiva. Este breve relato tem como objetivo fazer com que o leitor compreenda os pontos principais da obra original em questão, fazendo com que ele crie uma opinião inicial, levando-o, ou não, ao despertar do seu interesse pelo resto da obra.

No contexto cinematográfico e televisivo, a sinopse é o resumo do argumento da obra onde são reunidos os elementos mais importantes e essenciais para a compreensão do enredo, devendo ser claro e explícito; ela é a síntese da história que será vivida pelos personagens, devendo ter início, meio e fim previsto. Uma sinopse possui conteúdos bem definidos: a temporalidade; a localização e locações; o perfil dos personagens e seus respectivos núcleos; e o decurso da ação dramática. De uma forma geral, representa o quando, onde e quem.

O momento em que a sinopse é escrita é quando os personagens nascem e são defendidos; e quanto mais desenvolvidos forem neste instante, o roteiro terá maior leque de possibilidades de progresso, expansão. O texto da sinopse apresenta a maneira como os personagens serão transportados para a tela, como eles serão transformados em imagem.

Neste início da produção da obra, o autor dá uma pequena ideia do personagem, sem a sua totalidade e, conforme a história se desenrola e os fatos vão se desenvolvendo, a ação dramática revela seus detalhes e características adicionais.

Sendo assim, ao desenvolver as ideias e os personagens na escrita da sinopse de uma novela, o autor deve sempre pensar na sua construção considerando o meio audiovisual que será utilizado para a exibição do futuro roteiro.

3.20 PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS PERSONAGENS

O processo de caracterização de personagens é a esquematização das características organizadas pelo autor com o intuito de concretizar um desenho de um ser humano. Pode-se considerar que, como diz Hubert C. Heffner, professor do Departamento de Teatro e diretor de teatro da Universidade de Indiana (EUA), que a caracterização é o que permite a identificação de um personagem e a diferenciação entre ele e outro. Para o autor, os traços de caracterização podem se classificar da seguinte forma: “a) traços biológicos; b) traços físicos; c) inclinações, disposições, atitudes – o caráter; d) traços sentimentais; e) traços ou características de pensamento; f) decisões – as consequências geradas pelo pensamento juntamente com o sentimento” (HEFFNER⁶ apud PALLOTTINI, 1989, p. 75).

Heffner afirma, ainda, que

“numa caracterização bem feita, na qual aparecem traços de todos os níveis, uns conduzem aos outros e ajudam a determinar-se mutuamente. (...) A verdadeira deliberação representa o mais alto nível da caracterização. (...) A deliberação conduz à escolha. A escolha feita por uma determinada razão é a mais clara forma de diferenciação de caráter”. (HEFFNER⁶ apud PALLOTTINI, 1989, p. 76)

Ou seja, os diferentes tipos de traços contidos em um personagem possuem uma relação direta entre si, uns sofrendo influências dos outros e complementando-se; e somente através das ações praticadas pelo personagem, baseadas em sua vontade própria, é que de fato pode-se conhecê-lo.

Na televisão em geral e mais especificamente na novela, a caracterização dos personagens é realizada de maneira bastante própria. Este processo é

⁶ HEFFNER, Hubert C. SELDEN, Samuel. SELLMAN, Hunton D. *Técnica Teatral Moderna*. Buenos Aires: Eudeba, 1968.

iniciado pela apresentação física do personagem e a forma que lhe é dada através do ator; o nome que lhe é atribuído; suas ações – o que faz e o que diz; e o que se diz a respeito de suas atitudes e caráter. Nesse contexto, nasce um personagem baseado no papel que lhe foi concedido, pelo autor, no momento de sua criação.

Portanto, para que o personagem seja construído e apresentado da melhor forma possível, é indispensável que o autor conheça profundamente o seu produto.

“Depois de ter desenhado a personagem, você deve agora, por meio de sua imaginação criativa, fazê-la verdadeiramente sua. Pense nela, concentre-se nela, entre na pele dela; tome consciência daquilo que a motiva, se sente medo, ou ama, ou deseja, ou qualquer outra coisa. Conheça-lhe as fraquezas: primeiro, as óbvias – bebida, mulheres, jogo –, mas preste especial atenção às menos óbvias, como o orgulho, a má consciência, o complexo de inferioridade... se é uma presunçosa empedernida ou se sente uma imprudente agressividade competitiva que sobe à superfície apenas quando dirige seu automóvel.” (COMPARATO, 1995, p. 123)

3.2.1 A caracterização física

Inicialmente, o autor deve apresentar os aspectos físicos de seu personagem, pois esta é a primeira impressão que o telespectador irá obter; o contato visual, através do ator, é a maneira inicial de atingir o público. Neste primeiro contato com o personagem a audiência passa a conhecer sua aparência física completa, sua forma de se vestir, alguma característica especial ou gesto específico, e a voz com sua maneira de falar e gesticular. A apresentação concreta é essencial para que seja possível a compreensão de certas ações que serão praticadas pelo indivíduo criado pois, muitas vezes, determinados acontecimentos são consequência de algum aspecto físico.

Não sendo, porém, evidentemente um componente físico, o batismo do personagem é uma parte fundamental do processo de caracterização. Muitas vezes, somente o nome pode indicar a tipologia do personagem, pode determi-

nar a sua classe, caráter e origem, dependente e sempre de acordo com a história: o roteiro da obra.

3.2.2 A caracterização psicológica

De acordo com Pallottini (1989, p. 17), pode-se dizer que os bons personagens, os personagens realistas e bem construídos, são aqueles que possuem certa complexidade, são ricos de conteúdo e contraditórios; porém, verossímeis e humanos. Os “maus personagens” não são aqueles que são maus na obra em si, mas sim aqueles incoerentes, que inicialmente são apresentados de determinada forma e, no decorrer da história, se modificam completamente por inúmeros motivos, mas sem que haja algum coerente e plausível.

De uma maneira geral, a caracterização psicológica do personagem seria tudo aquilo que convencionalmente é ligado à alma, ao subjetivo – o seu modo de ser, sua construção psicológica, seus sentimentos e emoções. Nesse contexto, torna-se essencial que o âmbito social do personagem seja apresentado, ou seja, o relacionamento dele com os diversos outros personagens; a forma como ele se insere no seu grupo ou em outros; a sua condição no mundo a qual pertence. Os campos se interpenetram, e o que é psicológico leva ao social, o que é físico leva ao psicológico, etc.

3.2.3 A caracterização através da ação

Primeiramente, como dito anteriormente, o autor irá apresentar seus personagens de maneira física e psicológica, dando as primeiras informações sobre suas criações. Porém, é na ação da obra – aquilo que impulsiona o drama para a frente, o que modifica as situações, gerando movimento –, seja na forma de diálogo ou em atitudes, que será mostrado, de fato, o caráter do personagem.

No sentido das atitudes, o fazer imprime grande relevância no processo de caracterização do personagem já que tudo aquilo que se vê produz maior impacto do que aquilo se simplesmente se ouve. E, no contexto do conjunto dos personagens, essa ação repercute na ação do outro, e vice-versa.

Considerando que, nesta acepção de ação, fazer também é dizer ou dialogar, aquilo que é falado pode alterar consideravelmente a vida do personagem, mudar o curso dos acontecimentos e de outras ações, dependendo do que for dito; e essa alteração também é resultado de uma ação.

3.2.3.1 O Pensar e o Sentir

Ainda dentro do contexto da “fala dos personagens”, segundo Doc Comparato, “a personagem pensa e sente. Existe uma lei dramática muito popular que diz que, cada vez que a personagem pensa, ela fala” (COMPARATO, 1995, p. 124). A fala – considerando não somente o modo verbal, mas também a expressão corporal, olhares etc. – é o único meio que o personagem dispõe para expor os seus sentimentos e pensamentos. Assim, o sentir do personagem é enunciado através de ações, pelo seu comportamento. Contudo, na telenovela, estes dois momentos são interconectados, como nos mostra no exemplo:

“Neste meio diz-se que ‘se mata três vezes’. A personagem pensa: ‘Vou matar este homem’; imediatamente diz: ‘Vou matá-lo’; então, sente um grande ódio e atua, apertando o gatilho; finalmente, aproxima-se do cadáver para ter a certeza e, pensando em voz alta, diz: ‘Está morto mesmo’”. (COMPARATO, 1995, p. 126,)

3.2.4 A caracterização através da câmera e do som

No processo de caracterização, o personagem é distinguido, também, por um tema musical constante que lhe é associado e lhe dá o caráter. Sendo uma técnica proveniente do melodrama teatral, as melodias – que somadas formam a trilha sonora da telenovela – identificam pessoas e situações, servindo como fatores determinantes na construção e desenvolvimento dos acontecimentos, e contribuem para a identificação e lembranças específicas de cada personagem.

Além disso, a caracterização pela imagem, pela narrativa da câmera auxiliada pelo áudio, é uma maneira bastante eficaz para a realização deste processo, e é dada pela forma como a imagem aparece aos olhos do telespecta-

dor. A câmera tem o papel de introduzir, apresentar, delinear e acompanhar o personagem, detalhando seu aspecto físico, seus gestos e ações.

Fazendo uma comparação com o teatro, no qual muitas vezes o espectador tem a possibilidade de selecionar a imagem que gostaria de ver, na televisão o diretor já determinou o que será exibido na tela, ou seja, o que o público irá assistir, sem a opção de escolha. Portanto, a maneira como a equipe de produção da telenovela irá selecionar as imagens irá influenciar na caracterização do personagem através do ângulo de fotografia, do enquadramento, das expressões faciais, da frequência de aparição, de suas formas próprias de agir – enfim, o arranjo cênico-narrativo.

“Ai, o que vale é a imagem. A palavra perde a importância, é, em geral, secundária. Mas a imagem é onipotente, a câmera está em toda parte e a sua forma de fixar a imagem, a intenção com que o faz, entre outros objetivos, alcança magistralmente o de nos dar um retrato do personagem extremamente vivo e fascinante”. (PALLOTTINI, 1989, p. 75)

3.3 O PERSONAGEM

Ao criar ou adaptar uma história, além do enredo, é essencial a definição de quem irá contá-la, transmiti-la através da tela da televisão. Os personagens, que ganham vida através dos atores, são seres ficcionais criados pelo autor. O personagem é a personificação de uma imagem que o seu instituidor, o dramaturgo, supõe em seu imaginário; o autor identifica funções na trama, propõe traços físicos ou de personalidade a pessoas (ou a objetos) que serão vividos de acordo com seu próprio discernimento, e de forma a cumprir seus objetivos.

Seja qual for o formato final que receberá a obra dramática – o meio a ser exibida – o personagem é criado com um papel definido, uma função a ser desempenhada de acordo com a vontade do dramaturgo, que deve ser coerente com o conjunto de ideias que definem a(s) trama(s) que propõe. Estas em geral são apresentadas inicialmente na sinopse, onde os personagens nascem, de acordo com o que o criador tem interesse em transmitir. Sendo assim, o personagem tem o dever de agir, mas agir conforme a missão que lhe foi dele-

gada, construindo um diálogo entre a ação que o personagem pratica e o personagem que existe devido à ação praticada.

Porém, não se pode afirmar que a caracterização do personagem se esgota naquilo que o autor transcreveu no papel, somente. O personagem compõe-se do que está escrito mais os aspectos externos que o circundam: os cenários; o figurino; a sua aparência física imaginada e depois concretizada; entre outros traços e marcas especificamente pensadas para cada um deles, que devem ser adequadas aos seus atos e palavras, para que sejam compreendidas pelos telespectadores a partir de certo propósito.

3.3.1 Classificação dos Personagens

Dentro da narrativa de uma obra ficcional existe uma determinação dos tipos de personagens. Dentre eles, quem está em primeiro plano é o protagonista sendo, portanto, o mais trabalhado e desenvolvido. O protagonista – o “herói” – pode ser uma pessoa ou um grupo de pessoas, que é considerado como o eixo central da trama e faz parte do núcleo dramático principal. Ao caracterizá-lo, deve-se considerar a rede de relações que ele possui com os outros personagens, possibilitando a criação de situações que movimentem o enredo. Dentre esses outros personagens, existem o co-protagonista, o antagonista, o oponente, o coadjuvante e o figurante.

O co-protagonista, que ocupa a segunda posição na escala de importância, está próximo do protagonista e, de certa forma, o ajuda a concluir o seu objetivo.

O antagonista, que como o protagonista pode ser uma pessoa ou um grupo de pessoas, é justamente o seu contrário. Segundo Vladimir Propp (PROPP⁷ apud COMPARATO, 1995, p. 136), pode-se dizer que “a esfera da ação do antagonista, seus elementos, são: o prejuízo, o combate ou qualquer outra forma de luta contra o herói, a perseguição”. Ou seja, o antagonista é aquele que representa uma ameaça ao cumprimento do objetivo do protagonis-

⁷ PROPP, Vladimir. *Morfologia del cuento*. Buenos Aires: Juan Goyanarte Ed., 1972, p. 121.

ta; ele o rivaliza. Em colaboração com o antagonista, existe o oponente, que cumpre o mesmo papel do co-protagonista.

O coadjuvante, também chamado de componente dramático, é um personagem secundário que está entrelaçado entre o protagonista e o antagonista, nasce no desenrolar da história e colabora com o seu desenvolvimento através de tramas secundárias, que não necessariamente têm a ver com a trama principal; ele serve como elemento explicativo de ligação e conclusão.

3.3.2 Tipologia: Personagem-Sujeito e Personagem-Objeto

Dentro do estudo da dramaturgia, Pallottini (1989, p. 149) ainda classifica os personagens, dentre outras categorias, em *personagem-sujeito* e *personagem-objeto*. Inicialmente, o personagem-sujeito é aquele que vive livremente, sem influências do exterior; ele age, faz e diz coisas de acordo com o seu interior, como se suas ações fossem inteiramente independentes das ocorrências externas, tudo é de sua inteira responsabilidade.

Nesse contexto, é oportuno lembrar-se do filósofo alemão, idealista, racionalista e realista, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 – 1831). Sua lógica dialética, que sustenta o princípio da identidade e da contradição, afirma a ideia de que A é igual a A e B é igual a B, porém A pode estar contido em B assim como B pode estar contido em A, formando assim, um terceiro elemento. Para Hegel, dois conceitos contraditórios se negam mutuamente; e essa contradição, esse confronto, é o que gera um movimento interno, resultando em um terceiro, estabelecendo diferenças.

A lógica dialética dentro do princípio da identidade tem como objetivo compreender a mobilidade deste conceito. Seguindo a ideia de Hegel, na dramaturgia essa mobilidade é a ação. A ação é resultado de relações antagônicas geradas pelos personagens, que vivem em constantes embates entre o mundo moral dos humanos e os obstáculos exteriores, ou mesmo os interiores. A obra deve formar um todo, deve ter o caráter de unidade, onde a ideia geral e os personagens devem estar ligados entre si de maneira viva, ou seja, não somente de forma abstrata.

Todo personagem tem um objetivo, uma motivação, que pode ser considerada a base da história. Os percursos percorridos por ele para que este obje-

tivo – que pode colidir com os de outros – seja cumprido é o que direcionará tanto a sua ação quanto a dos outros; a colisão entre estes personagens, que podem se encontrar em situações cheias de obstáculos exteriores, é o que cria a dinâmica do drama, o faz avançar. Para Hegel, o personagem é livre e portador do subjetivo, o que faz com que se mova de acordo com o seu interior, fazendo escolhas e agindo de acordo com elas. O que dá sentido à ação não é o fato dos acontecimentos do drama serem ou não originados de fatos exteriores, mas sim da vontade dos personagens. É essa ação dramática, que deve ocorrer sempre de forma coerente com o caráter e a forma de viver do personagem inicialmente apresentado, que vai gerar consequências, novos conflitos, ou seja, mais ação. Afinal, de acordo com Hegel, um personagem que não se move não tem sentido.

Já o personagem-objeto é aquele que, ao contrário do personagem-sujeito, é fortemente determinado por influências exteriores. Ele pode ser resultado de suas condições sociais, da vontade divina ou, até mesmo, puramente do destino.

Assim, nesta temática, é de grande importância citar o dramaturgo, poeta e encenador alemão que marcou o teatro contemporâneo: Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898 – 1956).

Sua tese baseia-se na ideia de que o homem é um objeto mutável, que se molda de acordo com o ambiente e as circunstâncias em que vive; é calcado no momento social, histórico e econômico no qual existe. Para Brecht, o ser social determina o personagem. Todos somos o que somos por razões exteriores e determinantes. Partindo desse princípio, os personagens de Brecht são construídos de maneira peculiar, sem a preocupação com a formação de um lado psicológico forte, sem uma complementação emocional. Eles são construídos com base na razão, a partir do mundo ao qual pertencem, da sociedade tal como ela é; o personagem é um objeto, não um sujeito.

As obras de Brecht são fundamentadas na relação entre a sociedade e o indivíduo. Sendo assim, seus personagens não podem ser imutáveis, pois tanto o homem quanto o mundo são suscetíveis às ações um do outro, e isso deve ser demonstrado na dramaturgia, de forma que sejam resultados de ações e reações, de contradições objetivas e subjetivas, que interagem.

Além disso, como elemento fundamental para a sobrevivência de um personagem, Brecht considera a sua dualidade, a contradição à qual este é submetido todo o tempo, como se criasse outro personagem que estará a serviço de si próprio. Dessa forma, estes dois polos que se contrapõem são ligados, e um inexistente sem o outro.

Contudo, ao analisar esta dualidade, parece ser coerente dizer que, como na vida real, uma “mistura” desses dois tipos de personagem é a mais verossímil. Pois, mesmo que este não seja o foco desta pesquisa, há de se convir que ninguém possui liberdade para agir a ponto de não sofrer interferência das circunstâncias externas, e ninguém é tão premeditado a ponto de atuar exatamente da forma que lhe é determinada, sem que haja alguma opção de sua livre escolha, de concretização da vontade própria.

3.3.3 Vontade e Ação

Na teledramaturgia é indispensável expressar, no contexto de seus personagens, a consciência de quem quer o que, quais são suas vontades e como agem de acordo com elas, determinando qual é o melhor meio de ação para que seus objetivos almejados sejam atingidos – funções dramáticas –, fazendo com que a história seja impulsionada para frente, de modo a atender aos parâmetros específicos do gênero.

Estes personagens adquirem vida através do autor, que concede a eles um caráter e uma essência próprias, que fazem com que, a partir disso, ajam, pensem e falem. Dessa forma, as criações do dramaturgo – de maneiras diferentes e dependendo de cada personagem – devem cumprir dentro da obra a função que lhes foram designadas, estabelecendo a função dramática, criando, conseqüentemente, os conflitos e situações necessários à ação. Contudo, a forma como são carregadas pode sofrer influências não só da vontade plena do autor, mas também dos interesses da audiência e do sucesso ocasional atingido.

3.3.4 Verossimilhança, Coerência e Variação

De uma maneira geral, podemos considerar o personagem como uma “pessoa de mentira”, portadora, através de ações e palavras, de um enredo criado; uma personalidade que é aplicada às pessoas, descritas na narração, com um caráter definido. Ao criar um personagem, o autor atribui a ele um papel, almeja uma função e apresenta as possibilidades cabíveis para que tal objetivo seja cumprido. Esta formação de caráter deve ser dada de forma bem construída, transmitindo coerência e verossimilhança.

De acordo com Palottini (ARISTÓTELES⁸ apud PALLOTTINI, 1989, p. 16), um bom personagem é aquele que é bem arquitetado e realiza ações pensadas e impulsionadas de acordo com seus objetivos, com sua direção de pensamento e forma de ser, que deve ser claramente explicitada; e não aquele que é necessariamente bondoso, virtuoso ou possuidor de características ideais, ou igualmente honráveis.

O personagem é um ser mutável, como são as pessoas reais, que no decorrer da vida se modificam, vivem experiências que lhes trazem consequências, acrescentam novos aspectos às suas realidades. Dessa forma, não se pode esperar que os personagens de uma produção ficcional permaneçam como foram inicialmente apresentados. Nesse contexto, é válido ressaltar que tais transformações podem também refletir nos aspectos exteriores, físicos, dos personagens. A esse processo de mutação dá-se o nome de evolução do personagem.

Contudo, essas modificações não podem ser realizadas de maneira arbitrária e não devem ser completamente opostas; elas devem ser previamente preparadas, de forma racional, para que sejam convincentes e coerentes. Relembrando Hegel, pode-se considerar que ao passo em que alterações se sucedem, um novo personagem é criado – ocorre uma junção entre o personagem inicial e este “novo” personagem, surgindo, assim, um terceiro. Ao planejar uma mudança em seu personagem, o autor deve apresentar indicações para que o telespectador possa captar sua ideia ou até mesmo prever de maneira plausível o que acontecerá no futuro.

⁸ ARISTÓTELES. Poética. Capítulo XV.

Considerando a verossimilhança como aquilo que é aparentemente real, crível ao telespectador, pode-se considerar como fator indispensável que o dramaturgo conheça plenamente os objetivos e pensamentos de seus personagens, para que suas ações e mudanças pessoais possam ser conduzidas de forma adequada gerando-se, assim, um produto harmônico. Ou seja, toda a veracidade, coerência e qualidade que uma obra deve apresentar são dependentes do material que seu criador produz e da forma como organiza os elementos nele contidos. A essa ideia, Aristóteles atribui o termo “conveniência” – “conveniente é o personagem que age e é como o exigem seus objetivos, seus intuitos, sua função” (PALLOTTINI, 1998, p. 179,).

Como forma de atingir a tal verossimilhança, um personagem, em sua composição, tem que possuir todos os valores que se consideram universais – morais, éticos, religiosos, afetivos, políticos, etc. – e também os chamados pessoais, que são específicos. Esses valores são basicamente os mesmos para qualquer personagem, variando somente na proporção e intensidade com a qual são atribuídos; eles geram a complexidade e as contradições do personagem, que exprimem o seu nível de profundidade dramática e devem ser claramente manifestados.

Além disso, cada personagem deve ser construído de maneira ímpar; deve ter um passado e uma história que seja unicamente sua, assim como qualquer ser humano. Outro aspecto que deve ser considerado são os seus atos conscientes, ou seja, aqueles que realiza por sua vontade própria; e também os seus atos inconscientes, que são ocasionados por impulsos involuntários. Esses impulsos são gerados a partir das emoções que estão diretamente ligadas ao seu intelecto, fazendo com que aja de acordo com a sua identidade; novamente, assim como o homem real. Portanto, segundo Comparato (1995, p. 129), quanto maior for a densidade humana do personagem, mais real ele parecerá – “aquilo que procuramos é um ser humano com todas as suas complexidades, e não uma marionete obediente”.

3.4 A AÇÃO DRAMÁTICA

A ação dramática, de modo geral, é a história – a ficção; é o conjunto de acontecimentos vividos pelos personagens que se inter-relacionam. Dentro

dessa narrativa, de acordo com Comparato (1995, p. 148), um “drama básico” deve ser construído, passando por três etapas, da seguinte forma:

- 1) *Set-up* (exposição): apresentação do problema.
- 2) *Development* (desenvolvimento): escolha e desenvolvimento da ação.
- 3) *Resolution* (desenlace): solução do problema; desenlace.

Em cada uma dessas etapas, o personagem irá atuar e gerar conflitos (COMPARATO, 1995, p. 149):

- Entrará em conflito perante o problema.
- Terá mais conflitos ao procurar a solução.
- Chegará ao final por meio do conflito.

Assim, vê-se que a criação de conflitos, dentro de uma narrativa ficcional, é bastante dependente dos personagens. Eles geram conflitos – internos ou externos – de maneira condizente com o seu caráter e de acordo com a sua vontade – direta ou indireta. A vontade direta é a vontade “consciente”, que faz referência a algo concreto. Já a vontade indireta, é a “inconsciente”, que parte do impulso interior.

3.4.1 O Conflito

Na dramaturgia, para que um conflito seja bem construído, deve possuir duas qualidades: correspondência e motivação. A primeira se refere à reação do público perante a situação criada, que deve ter correspondência com o espectador no sentido da identificação com o problema; “o espectador deve sentir a mesma angústia, como se também estivesse na mesma situação” (Comparato, 1995, p. 149). A segunda qualidade tem relação com a razão do conflito, a partir das situações em que surgiu. E isso é, essencialmente, o que gera a correspondência com o público: se a motivação é convincente e foi compreendida, então é possível o estabelecimento da convivência entre o telespectador e o personagem.

Renata Pallottini acredita que

“para ser ponderável e representar verdadeiramente algo de importante a ser transposto, o obstáculo deve ser grande o suficiente para que possa vir a ser vencido, com maior ou menor dificuldade. Ou seja: o obstáculo não deve ser nem pequeno a ponto de se poder transpor facilmente, nem tão grande que represente, de início, uma coisa insuperável.” (PALLOTTINI, Renata. p. 87, 1989)

3.4.1.1 O Conflito Interno

O conflito interno sofrido pelo personagem é aquele formado por duas grandes forças interiores que se contrapõem. Ocorre um embate subjetivo de posições inversas, gerando uma divisão no seu caráter através da formação de diversas possibilidades contraditórias. Essas posições opostas são dinâmicas e variam de intensidade, até que sejam solucionadas.

Esses conflitos, que enriquecem a história, devem ser trabalhados pelo autor de forma objetiva para que o telespectador tome conhecimento da existência deles, e de que aquele personagem é um caráter dividido e suscetível a modificações, através de diálogos, atitudes e da ação propriamente dita.

Segundo Pallottini (1989), o que forma e concretiza o conflito interno é “a existência de vários vetores no ser humano, a complicação psicológica e a complexidade da alma do homem”.

3.4.1.2 O Conflito Externo

O conflito externo é aquele que ocorre entre personagens, um contra o outro. Um encontra um obstáculo em seu caminho, que é criado pelo outro pelo fato de possuírem o mesmo intuito, ou com o simples objetivo de impedir o primeiro a cumprir sua vontade.

Assim como o conflito interno, ele é dinâmico, se intensifica e sofre modificações para que depois ele venha a ser solucionado – a evolução do conflito.

3.5 A FÓRMULA DO PERSONAGEM

Tendo em vista todos esses detalhes acima apresentados, nota-se que existe uma fórmula pré-determinada que os autores e dramaturgos seguem ao dar início ao processo de formulação de seus personagens, para que estes sejam passíveis de serem, posteriormente, produzidos e possam guiar de maneira bem sucedida a obra a qual pertencem.

4 PRODUZINDO O “PADRÃO REDE GLOBO”

4.1 O “PADRÃO GLOBO DE QUALIDADE”

Para se tornar esta emissora que hoje possui reconhecimento mundial, a Rede Globo percorreu uma longa trajetória, iniciada em 1957, quando foi realizada, através do Governo Federal, a concessão do Canal 4 da rede de televisão à Rádio Globo, empresa pertencente a um grupo jornalístico da Família Marinho, integrado também pelo Jornal O Globo e Rio Gráfica Editora. Apesar de a concessão ter sido outorgada neste ano, a primeira emissão foi ao ar apenas oito anos depois, em Abril de 1965, no Rio de Janeiro. Neste período, considerado um tempo de estruturação do Canal, foi firmado, em 1962, um acordo – levemente conturbado – de cooperação e assistência técnica com a Time-Life Incorporated, um grande grupo de comunicação norte-americano, proprietário de alguns canais de TV nos Estados Unidos. Tal acordo, que oficialmente teve fim no ano de 1971, proporcionou à TV Globo a aquisição de conhecimentos de produção e operação televisiva que os canais concorrentes da época não possuíam. Dessa forma, a emissora constituiu-se de acordo com os padrões das modernas empresas do ramo, inclusive no viés político, absorvendo estratégias de marketing. Baseadas em planejamento, investimentos e orçamentos a longo prazo – não pensando só no presente – a TV Globo, como forma de manter uma estrutura do controle de qualidade, utilizava-se de pesquisas para conhecer as preferências, as expectativas e o comportamento dos consumidores de televisão – prática realizada ainda nos dias de hoje. Assim, criou nos telespectadores uma sintonia mútua, e neles o hábito do consumo dos produtos oferecidos pela emissora, como explicava o então superintendente de produção e programação da TV Globo José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, em um trecho retirado do livro de José Marques de Melo, “As telenovelas da Globo: produção e exportação”, “(...) Para habituá-lo a ver nosso canal, precisamos colocar no ar um produto que você e o mercado estejam dispostos a consumir. E você e o mercado têm que confiar que, assim que aquele produto acabar, vai ser substituído por outro que mereça igual confiança. Na relação do hábito passa a existir também a afetividade” (1988, p. 18).

Logo de início, a Rede Globo marcou-se como um novo conceito de qualidade no ramo da produção televisiva brasileira. Para ilustrar tal ideia, é válido mencionar o pioneirismo da emissora na operação em rede nacional, tendo como marco a exibição do Jornal Nacional, em 1969. Também, que foi a primeira na implantação da TV em cores no Brasil, em 1972, e que já em 1975 contava com uma programação que alcançava todo o país.

Além disso, em 02 de outubro de 1995 foi inaugurada a Central Globo de Produção, o Projac, como outro grande marco na história da televisão brasileira. Seu processo de desenvolvimento iniciado na década de 1980, com o intuito de concentrar os mais de quarenta endereços utilizados pela emissora para a realização de suas produções. Localizado em um terreno de 1,65 milhão de metros quadrados na Zona Oeste do Rio de Janeiro, no bairro de Jacarepaguá, é considerado um dos mais modernos centros de produção de TV da América Latina, e abriga estúdios de gravação com avançados recursos tecnológicos, cidades cenográficas, módulos de produção, fábricas de cenografia e figurino, galpões de acervo e um moderno centro de pós-produção.

De acordo com dados de seu próprio *website*, hoje a Rede Globo cobre 99,84% dos 5.043 municípios brasileiros, através de 113 emissoras, entre Geradoras e Afiliadas. Conta com cerca de oito mil funcionários, dos quais mais de quatro mil participam diretamente da criação dos programas, como diretores, produtores, autores, cenógrafos, figurinistas, entre outros, capazes de produzir em um ano 4.420 horas de programas próprios, o que a coloca como a maior produtora de programas próprios de televisão do mundo.

Dentro dessa gama de produções realizadas pela TV Globo, o gênero da telenovela merece grande destaque, devido a sua marcada presença na programação da emissora, que atualmente exhibe entre cinco e seis produções do gênero. Com a criação do Projac, a Rede Globo teve como resultado a formação de uma estrutura de nível empresarial de inigualável capacidade financeira, permitindo grandes progressos para a produção das telenovelas, aprofundando o seu tratamento como produto para um mercado cultural de massas, recebendo investimentos nunca antes havidos em igual proporção. Criou-se, assim, o “padrão Globo de qualidade”, com forte aceitação do público, pois, como diz Artur da Távola, citado por José Marques de Melo na obra já referida, “o telespectador já sabe o tipo de serviço que receberá. (...) O padrão acostuma o te-

lespectador a uma carga diária de emoção, informação, prazer, devaneio e serviços gerais”.

4.2 SINOPSE APROVADA – O PROCESSO DE PRODUÇÃO

4.2.1 “O Pessoal Que a Gente Não Vê, Mas Que Faz a TV Que a Gente Vê”⁹

Para que uma telenovela vá ao ar da maneira como o telespectador assiste, é necessário o trabalho em equipe de um número considerável de profissionais. Para melhor compreensão do processo de produção acerca do tema desta pesquisa, é válido ressaltar alguns deles, e suas respectivas funções:

- Diretor de núcleo: responsável simultaneamente por vários programas, este profissional, na telenovela, define a sua linguagem em conjunto com o autor, além de possuir ativa participação no processo de escalação do elenco;
- Diretor geral: em um trabalho em conjunto com o autor e diretor de núcleo, possui a responsabilidade de manter a harmonia da narrativa, criando, elaborando e coordenando a encenação;
- Gerente de produção: exerce sua função diretamente com o autor, o diretor geral e os diretores do programa, adequando o texto à capacidade de gravação. Além disso, apoia diretamente o diretor de produção na gestão dos recursos materiais e orçamentários;
- Diretor de produção: ao lado do gerente de produção, viabiliza a novela e enquadra-a no orçamento, alinhando a obra de acordo com as determinações da emissora;
- Diretor: possui a tarefa de estudar o texto e dirigir as cenas determinadas pelo diretor geral;

⁹ Slogan de final de ano da Rede Globo do início da década de 2000.

- Produtor de elenco: realiza pesquisas e sugere opções de atores para cada personagem, dentro das descrições que lhes foram passadas;
- Produtor de arte: realiza pesquisas sobre cenários, figurinos, costumes, entre outros, com relação à época, às circunstâncias, à condição socioeconômica e ao perfil dos personagens, podendo, assim, sugerir ornamentos para a criação de cenários e figurinos e elaborar os devidos orçamentos em conjunto com o cenógrafo, o diretor de produção e o diretor de núcleo.

4.2.2 O Processo de Produção

Ao ser questionado quanto à ideia inicial desta pesquisa, o autor José Marques de Melo (1988, p. 52) nos informa que para atingir os mais variados segmentos socioculturais e a ampla aceitação do mercado, a TV Globo utiliza-se de três elementos na criação de suas obras ficcionais: a linguagem coloquial; a escolha dos personagens visando a identificação com o público; e a presença do mito da ascensão social. Dessa forma, considera-se que a emissora possui um padrão, uma fórmula previamente estabelecida criada a partir de seus valores socioculturais, que é o ponto de partida para os autores iniciarem a criação de suas sinopses e, posteriormente, a produção das mesmas.

Dentro desse padrão, buscando a aprovação da sinopse, o autor deve considerar as determinações prévias da Rede Globo também no que diz respeito às questões orçamentárias, levando em conta os limites financeiros por ela impostos. Uma vez com a sinopse aprovada, a produção é acionada para iniciar a concretização daquilo que foi imaginado inicialmente pelo autor, quando o Produtor de Elenco e o Departamento de Arte entram para participar ativamente do processo de criação e definição dos personagens.

Além disso, faz-se necessária a preocupação com a recepção do público diante da obra em questão, pois é de suma importância a audiência que esta será capaz de conquistar, o que se liga intimamente aos aspectos financeiros da empresa. Nesse sentido, é possível que durante a produção e exibição da

telenovela mudanças em personagens ou até mesmo no enredo da história sejam impostas pela casa.

Porém, ao longo do processo de pesquisa foi possível constatar que a hipótese inicial deste trabalho, isto é, a de que o autor da telenovela deve obedecer a determinações criativas impostas pela emissora para a qual produz, não se confirma. Primeiramente, a partir de uma entrevista realizada com a autora de telenovelas da Rede Globo, Glória Perez, nos dias de hoje não é coerente afirmar que existe um padrão para a criação das obras audiovisuais:

“Não existe essa exigência de padrão. Não há nenhuma interferência ou orientação da Casa nesse sentido”. A autora ressalta, ainda, que “não há nenhuma imposição ao autor. (...) Minha experiência pessoal tem sido essa: escalada para fazer a novela, escrevo sua sinopse e entrego à Direção Artística. Algumas vezes já tinha escolhido o diretor, outras vezes não”.

Em concordância com a afirmação de Perez, o autor do livro “A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil”, Mauro Alencar, cita o autor de telenovelas Manoel Carlos, “A vida por acaso tem sinopse?”, ao alegar que “em telenovela não há fórmula infalível e nem os assuntos palpitantes são um sinal de sucesso” (2004, p. 117).

Além disso, o mesmo princípio da não interferência por parte da emissora parece ser, na medida do possível, também presente no quesito “número de personagens” pois, para a autora, esse número “é uma exigência da história: uma trama como ‘Éramos Seis’, por exemplo, onde o foco é a vida em família, precisa de menos personagens que uma novela como ‘O Clone’, por exemplo, que se passa em dois países”.

Diz-se “na medida do possível” pois por trás da criação do autor existe um planejamento orçamentário, realizado em conjunto pelo Diretor de Produção e o Gerente de Produção. Assim, de acordo com a produtora de telenovelas da Rede Globo, Luíze Nascimento, “a sinopse se adapta ao orçamento da mesma forma que ele se adapta a ela”. Em entrevista, a produtora explica que a aprovação da sinopse está sujeita à análise da Direção Geral da empresa, que a realiza de acordo com o trabalho da Produção e dos Departamentos de

Criação, que é o de quantificar e dimensionar tudo que o autor julgou ser ideal e necessário para a construção daquilo que ele imaginou.

Após a aprovação da sinopse inicia-se o processo de produção, no qual são realizadas reuniões de criação onde a Direção (Diretor de Núcleo e Diretor de Programa), produção, cenografia, arte e figurino traçam suas linhas de trabalho. Dentro desse processo, detalha Luize, ocorre o início dos testes de equipe e elenco realizados pelo Diretor; o produtor começa as pesquisas de locação; e os cenógrafos, produtores de arte e figurinistas seguem com as suas pesquisas e desenhos sob a observação de seus respectivos departamentos. Porém, a participação destes profissionais é, nesse contexto, estritamente ligada ao que o autor visualizou inicialmente. Segundo ela, não há interferências na criação do autor, nos personagens que o autor criou: “não lhes cabe a definição ou caracterização dos personagens, ficando ‘amarrado’ ao *briefing* que lhe fora dado”. Inclusive, o autor possui a autonomia de definir o elenco principal e, junto ao Diretor de Núcleo – que possui como papel fundamental seguir com a mesma linha de raciocínio do autor ao dar vida à obra – selecionar o máximo de atores possíveis para dar vida aos personagens.

Sendo uma obra em aberto, no decorrer da produção e exibição da telenovela é possível que o autor precise realizar mudanças em algum personagem. Na maioria das vezes isso ocorre devido à opinião pública, à reação dos telespectadores. Contrariando a ideia a partir da qual esta pesquisa teve início, segundo as entrevistas e conversas realizadas com profissionais da área esses ajustes não são totalmente determinados pela emissora: Gloria Perez afirma que “o autor é responsável pela escrita. Quem decide é ele. Não há interferência da Casa no trabalho do autor”; Cecília Rangel, roteirista, declara que “a interferência da Direção na criação do autor depende do respeito que este tem na emissora”; e Luize Nascimento explica que em eventuais casos, havendo um embasamento forte o suficiente, é possível que o Gerente de Produção ou Diretor de Produção sinalizem o Diretor de Núcleo para buscar uma outra alternativa que não seja a determinada pelo autor, mas que “a regra é intervenção mínima no processo criativo”.

Em contraponto, dentro da Rede Record, de acordo com o autor de telenovelas Camillo Pelegrino, é a emissora quem define tudo que envolve a produção da novela. Dentro deste contexto, por exemplo, Pellegrino destaca que a

emissora chega a determinar mudanças em um determinado personagem caso seja de seu agrado, apenas. Além disso, para esta empresa, o orçamento é o maior definidor das decisões tomadas para a concretização da obra imaginada pelo autor. Sendo assim, é possível notar que a autonomia que o autor da Rede Record possui perante a sua emissora é consideravelmente inferior àquela de que usufrui o autor da Rede Globo, o que poderia nos levar, a partir de novos estudos, a concluir por alguma relação entre este grau de liberdade e o porte econômico de cada emissora produtora de telenovelas.

5 CONCLUSÃO

A partir da análise de todas as fontes e informações coletadas, podemos concluir, primeiramente, que não existe uma fórmula construída e estabelecida aos autores da emissora para a construção de uma obra do gênero fictício da telenovela. De uma maneira geral, para a autora Glória Perez, a base das novelas que têm sido transmitidas pela emissora seria somente a ideia de que elas retratam o cotidiano, os tipos e a fala coloquial dos brasileiros. Porém, sendo a televisão o reflexo do seu público, é essencial que as tramas sejam adaptadas e sofram mudanças ao longo do tempo, acompanhando a possível transformação de valores da sociedade.

Dentro desse contexto da liberdade que constatamos ter o autor ao elaborar suas ideias para pô-las em prática na criação de uma telenovela, podemos concluir, também, que esta autonomia é relativamente válida inclusive para o que ocorre após a etapa criativa, ou seja, a produção da obra, quando outros diversos profissionais começam a exercer suas funções. Dentre eles, os membros do Departamento de Direção e Criação que, ao cumprir suas funções, devem seguir ao máximo a mesma linha de raciocínio do que foi vislumbrado inicialmente pelo autor em suas ideias, da criação dos personagens e da obra em si.

Esta etapa referente à produção da obra possui, certamente, um planejamento orçamentário, mas que não necessariamente é cumprido de maneira totalmente rígida. A sinopse apresentada pelo autor e, também, o número de personagens contido nela, não possui a obrigação de acompanhar tal orçamento, existindo sempre – plausivelmente – a possibilidade de adaptá-lo à sinopse. Possíveis divergências que ocorram nesse quesito são pontuadas entre o Diretor de Produção, Gerente de Produção e o Diretor da Central de Produção, juntamente com o autor.

Além disso, caso mudanças em personagens ou no enredo da história sejam necessárias no decorrer da novela – considerando que esta é uma obra em aberto e as chances de que tal situação ocorra são amplas –, a julgar pelo que afirmaram os entrevistados deste estudo não há intervenção da emissora. A decisão é do autor, cabendo a ele tomar as melhores medidas a respeito do futuro de seu produto, para que este não venha desagradar ao público.

Portanto, podemos concluir, de um todo, que os autores contratados pela Rede Globo, uma empresa de grande porte e segura de seu poder econômico e aquisitivo – fomentando, assim, maior liberdade financeira –, de fato possuem uma autonomia considerável em relação à emissora, podendo usufruir fortemente de sua liberdade criativa.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Mauro. *A Hollywood Brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2002.
- BLESSA, Regina. *Merchandising no ponto de venda*. São Paulo: Atlas, 2001.
- COMPARATO, Doc. A Personagem. In. _____. *Da Criação Ao Roteiro: o mais completo guia da arte e técnica de escrever para televisão e cinema*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 109 – 157.
- COMPARATO, Doc.; BRAGA, Regina. *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Ficção Televisiva no Brasil: temas e perspectivas*. São Paulo: Globo, 2009. (Coleção teledramaturgia)
- MELO, José Marques de. *As Telenovelas da Globo: produção e exportação*. São Paulo: Summus, 1988.
- OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de. *Estudos Pre (Liminares) Acerca das Figuras do Dramaturgo, do Diretor e do Encenador*. Universidade Federal de Goiás – UFG , 2013.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.
- REDONDO, Larissa Perfeito Barreto. *A Telenovela Brasileira: uma apresentação de seu formato e de seus aspectos principais*. São Paulo: Cenários da Comunicação, v. 6, n. 2, p. 141-147, 2007.

TÁVOLA, Artur da. *A Telenovela Brasileira: história, análise e conteúdo*. São Paulo: Globo, 1996.

Eletrônico

Significado de “Dramaturgo” – Disponível em:

< <http://www.significados.com.br/dramaturgo/> > Acesso em 18/09/2014

Dramaturgia – Disponível em:

< <http://www.infoescola.com/artes/dramaturgia/> > Acesso em 18/09/2014

Apresentação Prezi “Teledramaturgia”, por Lizbeth Kanyat – Disponível em:

< http://prezi.com/jtooq_i0vt4z/teledramaturgia/ > Acesso em 18/09/2014

Artigo “A ficção seriada diante da convergência tecnológica e midiática”, SOUZA, Edvaldo Olécio de. Revista Geminis, UFSCAR – Disponível em:

< <http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/viewFile/6/4> >

Acesso em 15/11/2014

Site oficial Globosat – Disponível em:

< http://globosatcomercial.globo.com/normas_comerciais > Acesso em 20/11/2014

Site oficial Fenapro – Disponível em:

< <http://www.fenapro.org.br/> > Acesso em 20/11/2014

Site oficial Roberto Marinho – Disponível em:

< <http://www.robertomarinho.com.br/> > Acesso em 20/11/2014

ANEXOS

ANEXO A

ENTREVISTA: GLÓRIA PEREZ – AUTORA DE TELENÓVELAS DA REDE GLOBO

1) De acordo com José Marques de Melo, a TV Globo utiliza 3 elementos para atingir os mais variados segmentos socioculturais e a aceitação do mercado: a linguagem coloquial; a escolha dos personagens visando a identificação com a audiência; e a presença do mito da ascensão social. Dentro dessa “forma”, o que diz respeito aos personagens? Existe de fato uma “forma”, uma base de criação de personagem que seja considerada um “padrão”? De que maneira ela é seguida e até que ponto? Quais são os pontos flexíveis? O que interfere, por exemplo, no número de personagens? Questões financeiras? Quais outras?

GP: Não, não existe essa exigência de padrão. Não há nenhuma interferência ou orientação da Casa nesse sentido. Desde que deixaram os reinos imaginários de Glória Magadan e passaram a localizar suas tramas no Brasil, as novelas vêm retratando o cotidiano brasileiro, os tipos brasileiros e, em consequência, a fala coloquial do brasileiro.

A novela tem sido para nós, o que Hollywood foi para os americanos: o registro da vida cotidiana, do comportamento, da moda, das questões de cada geração. Nisso se incluem os mitos, as fantasias predominantes em cada época.

O número de personagens é uma exigência da história: uma trama como *Éramos Seis*, por exemplo, onde o foco é a vida de uma família, precisa de menos personagens que uma novela como *O Clone*, por exemplo, que se passa em dois países.

2) Diante desse “padrão” que, de certa forma, é (supostamente) “imposto”, como é feita a escolha da obra? A sinopse escrita pelo autor passa por quais departamentos e por quem? Que envolvimento tem a diretoria da emissora? Seria correto o “caminho” assim descrito: 1) o roteirista, junto com o diretor de núcleo, leva a sinopse para o departamento artístico da TV Globo; 2) este leva para o departamento de análise de roteiro e conteúdo da emissora; 3) volta para o artístico; 4) volta para o diretor de núcleo, que, junto com o diretor de produção, aciona a produção?

GP: Lembrando que não há e nunca houve nenhum padrão, nenhuma imposição ao autor. Minha experiência pessoal tem sido essa: es-

calada para fazer a novela, escrevo sua sinopse e a entrego à direção artística. Algumas vezes já tinha escolhido o diretor, outras vezes não. E daí para a produção. Agora estamos começando um formato novo, com a criação dos fóruns.

3) Dentro disso, essa análise que é feita da sinopse, como funciona na questão do personagem? Quais os parâmetros utilizados para a aprovação desses personagens? Quanto aos personagens, que possíveis ajustes na sinopse/roteiro inicial podem ser (ou são, em geral) realizados antes da produção efetiva na tela? A sinopse já contém o número de personagens? Já é feita uma análise a partir de questões orçamentárias, ou isso é só depois, importando inicialmente apenas o conteúdo e a essência? Havendo na sinopse o número de personagens, e sendo realizada uma análise orçamentária a partir dela, que peso tem um no outro? É a sinopse que se adapta ao orçamento, ou vice-versa? Quando à importância da essência do personagem criado pelo dramaturgo, que cuidados há para que ela não se perca nos possíveis ajustes que podem ser “impostos”?

GP: A sinopse é o ponto de partida do trabalho. Ela vai permitir que a produção comece, sem que nenhum capítulo esteja escrito. A função da sinopse é apresentar a história a ser desenvolvida, mostrando que ela é adequada para o horário proposto e capaz de suscitar interesse do público. Ela traz o número de personagens, o perfil psicológico deles – o que permite a escalação dos atores –, a relação dos cenários que necessários, a escolha das locações.

4) E essa parte orçamentária, quem é responsável pela gestão? Diretor e gerente de produção? Em que momento ela passa a ser analisada e toma relevância para a determinação e configuração dos personagens?

GP: Não existe isso.

5) Depois da aprovação da sinopse, os núcleos de produção e criação vão começar a criar o universo determinado nessa sinopse. Seria correto afirmar que nessa etapa entram a definição de ambientes e locações, que é feita, de certa forma, baseada na descrição dos personagens? Nesse aspecto, quem participa desse processo? Autor, diretor, e que parte da diretoria? Nessa etapa já entram os cenógrafos e figurinistas? Como é a relação deles com a direção e autor? Qual é o envolvimento deles? Só dão

sugestão, só obedecem? O que pode fazer com que as suas sugestões seja reprovadas?

GP: Autor e diretor conceituam a novela. Dado o conceito, cada profissional faz seu trabalho.

6) Além disso, ainda nessa etapa, também é definido o elenco. O autor, junto com o produtor de núcleo, participa da definição do elenco principal, até porque, muitas vezes, ele já escreve um personagem para um ator específico, certo? O papel do produtor de elenco é definir todo o restante do elenco? Senão, quais os seus limites? Ele se envolve na definição/caracterização dos personagens, ou só define o elenco a partir daquilo que lhe foi passado? Dentro disso tudo, já entram questões orçamentárias, né? Como se dá a relação dos seus limites com a equipe de criação durante o processo?

GP: Em relação ao elenco principal, sugere nomes que vão ser submetidos ao autor e diretor.

7) Sabemos que hoje em dia muitos autores trabalham com uma equipe de roteiristas e, juntos, definem os próximos acontecimentos ou mudanças que podem ocorrer com um personagem durante uma novela, a partir de sua aceitação pelo público. Como funciona esse avaliação? Qual a participação do dramaturgo, da produção e da direção, e em que medida?

GP: O autor é o responsável pela escrita. Quem decide é ele.

8) Como é realizado o processo de aprovação, pela produção, dos roteiros diários? Esperam os episódios ficarem prontos, ou interferem ao longo de sua construção? Que envolvimento durante o processo de criação do dramaturgo?

GP: Não há interferência da Casa no trabalho do autor

ANEXO B

ENTREVISTA: CAMILLO PELLEGRINO – AUTOR DE PEÇAS TEATRAIS E TELENÓVELAS DA REDE RECORD

1) De acordo com José Marques de Melo, a televisão utiliza 3 elementos para atingir os mais variados segmentos socioculturais e a aceitação do mercado: a linguagem coloquial; a escolha dos personagens visando a identificação com a audiência; e a presença do mito da ascensão social. Dentro dessa “forma”, o que diz respeito aos personagens? Existe de fato uma “forma”, uma base de criação de personagem que seja considerada um “padrão”? De que maneira ela é seguida e até que ponto? Quais são os pontos flexíveis? O que interfere, por exemplo, no número de personagens? Questões financeiras? Quais outras?

CP: Existe um padrão sim, mas este padrão se transforma ao longo dos anos. Um autor que não quer se arriscar cria uma trama mais “conhecida” e fácil de assimilar, com mocinha e vilão bem definidos, uma história melodramática envolvendo família, romance e dinheiro. A empresa geralmente prefere essa linha, por ser mais segura. Mas a televisão é uma espécie de espelho de seu público, quando os valores desse público se transformam, a tevê precisa se adaptar aos novos tempos. A ousadia e o inesperado podem arrebanhar uma audiência maior, mas podem também desagradar o público. Essas questões são constantemente discutidas entre o autor e a direção de dramaturgia da emissora durante a escrita da novela.

O número de personagens é definido por questões financeiras em contraponto à necessidade do autor. Geralmente são uns quarenta personagens. Esse número aumentou ao longo dos anos, assim como o número de tramas paralelas. Antigamente, uma novela tinha por volta de vinte personagens. Isso porque o tempo de arte e número de capítulos também aumentaram consideravelmente. Mas esses personagens precisam ter função na trama. Novelas com excesso de personagens ou personagens “inúteis” tendem a confundir o público ou causar desinteresse.

2) Diante desse “padrão” que, de certa forma, é (supostamente) “imposto”, como é feita a escolha da obra? A sinopse escrita pelo autor passa por quais departamentos e por quem? Que envolvimento tem a diretoria da emissora? Seria correto o “caminho” assim descrito: 1) o roteirista, junto com o diretor de núcleo, leva a sinopse para o de-

partamento artístico; 2) este leva para o departamento de análise de roteiro e conteúdo da emissora; 3) volta para o artístico; 4) volta para o diretor de núcleo, que, junto com o diretor de produção, aciona a produção?

CP: Isso depende muito. O autor pode apresentar uma sinopse que agrade a emissora ou a emissora pode fazer uma “encomenda” a determinado autor. Eu trabalho na Record, e lá é a diretoria da emissora que define tudo. Eles que aprovam as sinopses e definem o diretor, a equipe, etc. Creio que na Globo funcione dessa forma que você descreveu.

3) Dentro disso, essa análise que é feita da sinopse, como funciona na questão do personagem? Quais os parâmetros utilizados para a aprovação desses personagens? Quanto aos personagens, que possíveis ajustes na sinopse/roteiro inicial podem ser (ou são, em geral) realizados antes da produção efetiva na tela? A sinopse já contém o número de personagens? Já é feita uma análise a partir de questões orçamentárias, ou isso é só depois, importando inicialmente apenas o conteúdo e a essência? Havendo na sinopse o número de personagens, e sendo realizada uma análise orçamentária a partir dela, que peso tem um no outro? É a sinopse que se adapta ao orçamento, ou vice-versa? Quanto à importância da essência do personagem criado pelo dramaturgo, que cuidados há para que ela não se perca nos possíveis ajustes que podem ser “impostos”?

CP: Ajustes serão feitos caso um personagem ou trama não agrade a direção da emissora. Os parâmetros, a meu ver, vão do gosto de cada um dentro daquela fórmula já conhecida. O que vai agradar o público deve ser valorizado e o que pode agredir ou causar aversão tem que ser alterado.

A sinopse já tem que ter o número de personagens, perfil de todos eles, incluindo o elenco de apoio. Claro que um personagem pode ser inserido no meio da novela, mas isso demanda negociação com a emissora.

A sinopse já precisa caber em um orçamento determinado, já precisa ter número de locações e cenários, possíveis viagens para locação já são definidas antes de começar a produção. Há uma possível negociação entre o autor e a casa, mas o orçamento sempre fala mais alto. Um diretor que estoura o orçamento por bancar uma cena mais cara ou algo do gênero, pode passar por maus lençóis.

A sinopse e personagens inevitavelmente mudarão no decorrer da novela, seja por ajustes, imprevistos ou resposta da audiência. Cabe ao autor o jogo de cintura para manter a essência de sua história ou abrir mão dela para reagir a um possível fracasso.

4) Depois da aprovação da sinopse, os núcleos de produção e criação vão começar a criar o universo determinado nessa sinopse. Seria correto afirmar que nessa etapa entram a definição de ambientes e locações, que é feita, de certa forma, baseada na descrição dos personagens? Nesse aspecto, quem participa desse processo? Autor, diretor, e que parte da diretoria? Nessa etapa já entram os cenógrafos e figurinistas? Como é a relação deles com a direção e autor? Qual é o envolvimento deles? Só dão sugestão, só obedecem? O que pode fazer com que as suas sugestões seja reprovadas?

CP: Cenários e locações são propostos pelo autor na sinopse, ele é quem nomeia o ambiente onde sua história será contada. Depois que a sinopse é aprovada, em reuniões com diretor da novela, diretor de teledramaturgia e direção de arte da novela (com cenógrafo, figurinista e equipe), podem surgir mudanças, sejam sugestões, sejam para adequar os cenários e locações propostos à realidade do orçamento. Confesso que não conheço o dia a dia deles, mas acho que a criação da equipe de arte está nos detalhes. O autor define na sinopse que precisa de um quarto sombrio para o vilão com uma cama de pregos, a arte será obrigada a obedecer, terá que ir atrás ou construir uma cama de pregos, mas também são eles que vão escolher os objetos, criar cores e texturas, desenhar onde ficam as paredes, portas e janelas, acho que a liberdade criativa deles passa mais por aí.

5) Além disso, ainda nessa etapa, também é definido o elenco. O autor, junto com o produtor de núcleo, participa da definição do elenco principal, até porque, muitas vezes, ele já escreve um personagem para um ator específico, certo? O papel do produtor de elenco é definir todo o restante do elenco? Senão, quais os seus limites? Ele se envolve na definição/caracterização dos personagens, ou só define o elenco a partir daquilo que lhe foi passado?

CP: Isso pode mudar de caso a caso, e pode ser uma briga de foices, mas geralmente o autor, o diretor, o diretor de teledramaturgia (representando a direção da emissora) e o produtor de elenco se reúnem e decidem o elenco. A função do produtor de elenco é oferecer opções

para cada personagem, ele deve buscar, dentro do que já lhe foi passado, os atores que cabem nos personagens descritos. A partir das opções apresentadas, todos definem junto, cada um na sua hierarquia, a palavra final é da direção da emissora.

6) Sabemos que hoje em dia muitos autores trabalham com uma equipe de roteiristas e, juntos, definem os próximos acontecimentos ou mudanças que podem ocorrer com um personagem durante uma novela, a partir de sua aceitação pelo público. Como funciona esse avaliação? Qual a participação do dramaturgo, da equipe de roteiristas, da produção e da direção, e em que medida?

CP: A avaliação se dá através da audiência e de grupos de discussão com espectadores reais. Através da medição de audiência (que hoje é o Ibope, mas outras empresas também farão em breve) dá para ver que núcleo agrada mais, que parte da trama, que ator funciona melhor, etc. Nos grupos de discussão, espectadores escolhidos ao acaso opinam sobre a novela. As mudanças são feitas a partir daí, geralmente são responsabilidade do autor, que deve privilegiar o que funciona na novela e suprimir o que não está agradando.

7) Como é realizado o processo de aprovação, pela produção, dos roteiros diários? Esperam os episódios ficarem prontos, ou interferem ao longo de sua construção? Que envolvimento durante o processo de criação do dramaturgo/roteirista?

CP: O capítulo precisa ser escrito com certa antecedência, para a produção ter um bom prazo para trabalhar, chamam isso de “frente”. Antes de ser liberado para a produção, ele passa pela direção de teledramaturgia, onde a novela é analisada capítulo a capítulo. Eles recebem os capítulos prontos, mas alterações podem ser exigidas em qualquer capítulo e precisam ser feitas em tempo hábil para que a produção não perca sua frente.

ANEXO C

ENTREVISTA: LUIZE NASCIMENTO – PRODUTORA DE TELENÓVELAS DA REDE GLOBO

1) Dentro disso, essa análise que é feita da sinopse, como funciona na questão do personagem? Quais os parâmetros utilizados para a aprovação desses personagens? Quanto aos personagens, que possíveis ajustes na sinopse/roteiro inicial podem ser (ou são, em geral) realizados antes da produção efetiva na tela? A sinopse já contém o número de personagens? Já é feita uma análise a partir de questões orçamentárias, ou isso é só depois, importando inicialmente apenas o conteúdo e a essência? Havendo na sinopse o número de personagens, e sendo realizada uma análise orçamentária a partir dela, que peso tem um no outro? É a sinopse que se adapta ao orçamento, ou vice-versa?

LN: A sinopse reflete o que o autor julga ideal para a construção do universo criado por ele, cabendo à Produção, junto aos departamentos de criação, dimensionarem isto e quantificarem para a aprovação pela Direção Geral da empresa. Neste momento, é formatado paralelamente pelo Departamento Comercial o volume de anunciantes para o horário e ações de *merchandising* que cabem no contexto do roteiro para fazerem uma estimativa do quanto a empresa pode captar com o referido projeto. Logo, a sinopse se adapta ao orçamento da mesma forma que ele se este se adapta a ela.

2) E essa parte orçamentária, quem é responsável pela gestão? Diretor e gerente de produção? Em que momento ela passa a ser analisada e toma relevância para a determinação e configuração dos personagens?

LN: É realizada em conjunto entre Diretor de Produção e Gerente de Produção. O ajuste é realizado dia-a-dia entre os departamentos sempre sob a supervisão do Gerente e, posteriormente, Diretor de Produção. Refiro-me sob a ótica do olhar diário, pois, o Diretor de Produção, em sua grande maioria, realiza a mesma função em novelas e programas simultaneamente, acumulando esta função; já o Gerente se dedica, em sua maioria, exclusivamente a um produto (dramaturgia/programa), logo, cabe a este zelar para o cumprimento do orçamento desenhado na fase orçamentária e pontuar, quando ne-

cessário for, causas que motivaram o cumprimento acima ou abaixo do orçado.

Em dramaturgia, questões de criação que possam vir gerar impactos financeiros ao orçamento são discutidas entre o Diretor de Produção e Gerente de Produção, paralelamente expostas ao Diretor de Núcleo e, não sendo equalizadas desta forma, são levadas ao Diretor da Central de Produção para, a partir de então, serem pontuadas diretamente com o Autor, buscando o melhor em questões de qualidade, zelando pelo comprometimento de todos para se cumprirem conforme o orçado.

3) Depois da aprovação da sinopse, os núcleos de produção e criação vão começar a criar o universo determinado nessa sinopse. Seria correto afirmar que nessa etapa entram a definição de ambientes e locações, que é feita, de certa forma, baseada na descrição dos personagens? Nesse aspecto, quem participa desse processo? Autor, diretor, e que parte da diretoria? Nessa etapa já entram os cenógrafos e figurinistas? Como é a relação deles com a direção e autor? Qual é o envolvimento deles? Só dão sugestão, só obedecem? O que pode fazer com que as suas sugestões seja reprovadas?

LN: Sim, seguida à aprovação da sinopse iniciam-se as reuniões de criação onde Direção (Diretor de núcleo, Diretor de programa), produção, cenografia, arte e figurino traçam suas linhas de trabalho. Diretor iniciando testes com elenco e formação de equipe, Produtor dando *start* às pesquisas de locação, cenógrafo, produtor de arte e figurinista seguindo com pesquisas e desenhos sob a ótica de seus respectivos departamentos.

No que tange a questão da relação com o Autor, esta é subjetiva, pois, em regra seu contato estaria mais ligado ao Diretor de Núcleo. Porém, existem determinados Autores que realizam reuniões com o departamento de criação (cenografia, arte e figurino) para pontuar quesitos que julgam necessários. Nada impede que durante sua pré ou até mesmo a produção do trabalho, estes tenham contato, seja através de reuniões, e-mails ou telefone para detalharem melhor pontos que julgam importantes.

A aprovação de suas sugestões, para serem realmente reprovadas, passam pelo “crivo” do Diretor de Núcleo, que tem como papel fundamental seguir com a mesma linha de raciocínio do Autor no sentido de dar vida à sua obra. Para tanto somente não serão aprovadas se

deixarem de ter sido interpretadas de maneira pouco condizente ao que se vislumbrou no desenho inicial do trabalho.

4) Além disso, ainda nessa etapa, também é definido o elenco. O autor, junto com o produtor de núcleo, participa da definição do elenco principal, até porque, muitas vezes, ele já escreve um personagem para um ator específico, certo? O papel do produtor de elenco é definir todo o restante do elenco? Senão, quais os seus limites? Ele se envolve na definição/caracterização dos personagens, ou só define o elenco a partir daquilo que lhe foi passado?

LN: O Autor define o elenco principal e junto ao Diretor de Núcleo tentam fechar o máximo de atores possíveis. Como tal definição muito depende de alocação de atores que possuem compromissos estabelecidos com muita antecedência dentro da própria emissora, nem sempre isto é possível já nesta fase.

O Produtor de elenco também faz sugestões e buscas de perfis determinados seguindo a linha de raciocínio do Autor e Diretor de Núcleo. Portanto não cabe lhe a definição/caracterização dos personagens, ficando “amarrado” ao *briefing* que lhe fora dado.

5) Como é realizado o processo de aprovação, pela produção, dos roteiros diários? Esperam os episódios ficarem prontos, ou interferem ao longo de sua construção? Há envolvimento durante o processo de criação do dramaturgo?

LN: Ao recebermos um texto/capítulo fazemos a decupagem deste, separando o que são cenas externas das cenas de estúdio, o dia da noite, cenários, locações. Após termos este tipo de conhecimento do material, seguimos roteirização do que for de uso convencional (cenários, cidades cenográficas e locações fixas) e para a produção do que for extra (cenários e locações novas).

Existem médias de quantidades de textos que comportamos para estipularmos o volume ideal de gravação diário objetivando não deixarmos de ter capítulos gravados prontos para irem ao ar.

No caso de eventuais problemas o Gerente de Produção ou Diretor de Produção, sinalizam para o Diretor de Núcleo que busca junto ao Autor uma solução para determinada cena ou sequência, tendo em vista colocações pautadas com embasamento suficientemente forte para se buscar outra alternativa além da escrita pelo Autor (exemplo: ator doente, condições climáticas ou financeiras).

A regra é intervenção mínima no processo criativo, podendo ocorrer em condições pontuais a serem avaliadas caso a caso.

ANEXO D

COMUNICAÇÃO PESSOAL ESQUEMATIZADA: CECÍLIA RANGEL – DRAMATURGA, ROTEIRISTA E ATRIZ

Conceito de drama – surge na Grécia Antiga

- Representação da vida em um espaço de tempo
- Ação – representação – vivência – como essa ação irá acontecer – dramaturgia – ação sendo assistida por um público

SINOPSE

Início/Meio/Fim

Locações/Cenários

Núcleos/Elementos

Direção pode mexer no conceito.

Antes da direção de núcleo, a direção artística da emissora leva a sinopse ao departamento de análise dos roteiros/conteúdo.

Elenco principal é escolhido pelo autor e diretor de núcleo, não pela produção de elenco. Muitas vezes os papéis são escritos para atores específicos. A produção de elenco escolhe os atores para os personagens que sobraram (abertura de testes, etc.).

A interferência da direção na criação do autor depende do respeito que este tem na emissora.

No audiovisual, o roteiro foca na questão de como as cenas vão ser ordenadas para serem gravadas; trazer uma ordem. – não pode focar no diálogo; na TV o roteirista entrega a cena pronta (diferente do teatro, que o diretor cria) – a TV tem pressa – roteirista entrega detalhes da cena, descreve a imagem, posicionamento de câmeras, planos, etc. – existe uma preocupação com a parte técnica.

No teatro, o diretor é praticamente um coautor – na TV é mais compartimentado; existência de diversos departamentos.

Novela vem da mistura do folhetim com o melodrama.

Os folhetins vinham nos jornais; cada dia um capítulo; periódico.

O melodrama tem como foco a empatia emocional (exagero) com o público – identificação.

- Primeiro, a partir dessa mistura, surge a novela de rádio.
- TV no Brasil em setembro de 1950 em SP. No rio, em janeiro de 1951.
- Novelas de rádio, depois, se transformaram em telenovelas.

ANEXO E
DOCUMENTO PARA AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DE
MONOGRAFIA



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

Niterói, 04/03/2015

Eu, **YUKA FUCHIGAMI**, CPF 141.258.077-36 formando(a) do curso de graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada **"QUEM CONTA A HISTÓRIA? – PARÂMETROS CONTEMPORÂNEOS DO DIMENSIONAMENTO E DA CARACTERIZAÇÃO DE ELENÇOS NAS TELENOVelas DA REDE GLOBO"** defendida nesta data, em bibliotecas e sítios de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF.



YUKA FUCHIGAMI