

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ARIANE BORBA CLOS SCHIRMER

**INTERFACE LITERATURA E LINGUÍSTICA: UMA ABORDAGEM POSSÍVEL
PARA A TELENOVELA BRASILEIRA**

Dissertação de Mestrado

Orientador: Prof. Dr. Ana Maria Tramunt Ibaños

Porto Alegre

2013

ARIANE BORBA CLOS SCHIRMER

**INTERFACE LITERATURA E LINGUÍSTICA: UMA ABORDAGEM POSSÍVEL
PARA A TELENOVELA BRASILEIRA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Ana Maria Tramunt Ibaños

Porto Alegre

2013

ARIANE BORBA CLOS SCHIRMER

**INTERFACE LITERATURA E LINGUÍSTICA: UMA ABORDAGEM POSSÍVEL
PARA A TELENOVELA BRASILEIRA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em _____ de _____ de 2013.

BANCA EXAMINADORA:

PORTO ALEGRE

2013

Dedico este singelo trabalho à professora
Ana Ibaños, porque palavras não bastam.

Agradecimentos

À CAPES pela concessão da bolsa e à PUCRS pela formação.

À minha família pelo amor incondicional e desafios tão necessários para que eu seguisse em frente.

À Isabel, da secretaria, pela paciência e solicitude ante tantas dúvidas.

Aos meus queridos alunos por me instigarem a ser uma professora melhor.

Às colegas e amigas Luísa Mocelin, Nanashara Behle e Stéphane Dias pelas contribuições.

À Mirela Favaretto pela revisão final.

Aos professores Ana Mello pela sabedoria, Charles Kiefer e Ricardo Barberena pela grandeza.

Mas...palavras me faltam para agradecer aos professores:

Ana Ibaños pelo amparo e dedicação voluntária.

Biagio D'Angelo por encontrar soluções para o impossível.

Jorge Campos que me indicou o caminho e me fez acreditar que:
um sonho nunca falhou.

RESUMO

O presente trabalho nasce do amor pela linguagem, seja como ciência ou como arte: a literatura. Acrescenta-se a isso a vontade de compartilhar esse encantamento. Dentro disso, a telenovela *Avenida Brasil*, de João Emanuel Carneiro, aparece como um objeto interessante para a discussão da linguagem e suas formas. Das narrativas primordiais surge a telenovela, uma narração contemporânea, acessível – por sua linguagem coloquial – a todas as classes. *Avenida Brasil* traz ainda a literatura como personagem, pondo em cena livros clássicos como *Dom Casmurro*. Observando a proposta educativa dessa telenovela, buscou-se uma forma de olhar para o gênero sob diversos ângulos, mas de forma teórica. A Metateoria das Interfaces serve, então, como escopo para discussões, estas que abarcam temas como telenovela, crônica e a Teoria Inferencial das Implicaturas. Um caleidoscópio de sentidos, que traz para a discussão um gênero que merece mais atenção.

Palavras-chave: telenovela, linguística, literatura, interface e inferências.

RESUMEN

El presente trabajo nace del amor por el lenguaje, sea como ciencia o como arte: la literatura. Agregase a eso las ganas de compartir ese encantamiento. La telenovela *Avenida Brasil*, de João Emanuel Carneiro surge como un objeto interesante para el debate del lenguaje y sus manifestaciones. De las narrativas primordiales surge la telenovela, un relato contemporáneo accesible – por su lenguaje – a todas las clases sociales. Además de eso, *Avenida Brasil* trae como personaje la literatura, mostrando en la pantalla lecturas clásicas como DomCasmurro. Percibiendo la propuesta educativa de esa telenovela, se buscó una manera de mirar el género por distintos ángulos, pero considerando las teorías. La Metateoría de las Interfaces sirve, entonces, como fundamento para las discusiones, estas que abarcan temas como telenovela, postcolonialismo, crónica y Teoría Inferencial de las Implicaturas. Un caleidoscopio de sentidos que trae a la discusión un género que pide más atención.

Palabras-clave: telenovela, lingüística, literatura, interface e inferencias.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 TELENOVELA	11
1.1 A telenovela <i>Avenida Brasil</i> : uma síntese.....	11
1.2 Breve relato da telenovela no Brasil.....	12
1.3 Telenovela: uma visão teórica.....	15
2 ASPECTOS LITERÁRIOS	19
2.1 A telenovela como crônica contemporânea.....	19
3 ASPECTOS LINGUÍSTICOS	28
3.1 Metateoria das Interfaces.....	28
3.1.1 Preâmbulo histórico: a retórica e suas origens.....	30
3.1.2 Uma retórica contemporânea.....	31
3.2 Teoria Inferencial das Implicaturas.....	33
4 ANÁLISES	37
4.1 Inferências de livros clássicos na composição de Tufão.....	39
4.1.2 <i>Dom Casmurro</i> – Machado de Assis.....	43
4.1.2.1 Tópicos de Realismo.....	43
4.1.2.2 Teorias sobre a construção de personagem.....	44
4.1.2.3 <i>Dom Casmurro</i> e a construção da personagem Capitu.....	48
4.1.2.4 A desconstrução da personagem Tufão	53
5 INTERFACE TELENOVELA/LITERATURA/EDUCAÇÃO	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
REFERÊNCIAS	64
ANEXO A - Unenterrement à Ornans.....	69
ANEXO B - Lescribeuses de bé.....	70

INTRODUÇÃO

Sem linguagem, a literatura não existiria. Das inscrições em pedra surgem as primeiras formas de escrita. Das lendas e dos mitos a literatura nascia pela oralidade. É a linguagem criando formas de expressão. A linguagem precede a arte e a arte expressa a natureza humana. Desde os tempos primordiais, o homem buscava expressar sentimentos, contar sua história, difundir suas crenças, usando a linguagem para se expressar. Assim, a linguagem se faz literatura, a arte do bem escrever. Logo, a literatura não existe sem a linguagem e esta sem seu aspecto criativo não é privilégio do ser humano. Considerando que ambas nos constituem, admirá-las seria natural, porém, em geral, não é o que acontece.

As telenovelas aparecem como um gênero que aborda tanto a linguagem com a literatura. Algumas pessoas não as assistem por acharem que são fictícias demais, parte de um mundo improvável; outros assistem para se afastarem da correria do dia a dia, vivendo um pouco a trama. Mas essas são características superficiais. O que propomos aqui é uma reflexão mais teórica sobre esse gênero em ascensão.

A televisão, em geral, é vista de forma pejorativa, mas é preciso mudar essa concepção para uma ótica mais otimista e menos preconceituosa, inclusive. Assim sendo, pretendemos mostrar uma nova forma de assistir telenovelas que pode servir de apoio não só para a literatura, como para outras áreas. Com o objetivo tratar a novela de forma mais teórica e menos informal, procuraremos considerar alguns conceitos e teorias que nos ajudem a elucidar de que maneira se constrói o sentido, e como se pode assistir a esse gênero contemporâneo de forma mais reflexiva.

Pensando nessa abordagem, surgiu este trabalho que se constitui na interface linguística/telenovela/literatura e busca instigar o amor à linguagem nas suas manifestações literárias, além de propor discussões teóricas para a telenovela.

A telenovela é híbrida em sua essência, visto que mescla narração, dramaticidade, poesia, música, etc. Dentro do gênero narrativo aborda questões de natureza histórica, social, cultural... já no que se refere à dramaticidade temos traços de teatro, cinema, dança, etc. Por tratar, muitas vezes, de temas atuais ainda podemos ver o gênero como uma manifestação da crônica.

Embora muitas telenovelas sejam adaptações de obras literárias, nos deparamos com um processo interessante em *Avenida Brasil* (transmitida pela Rede

Globo, em 2012): a inserção de obras clássicas em seu enredo. Mas a busca por reflexões acadêmicas referentes às telenovelas brasileiras nos levou a pensar se teledramaturgia é vista como um gênero nobre, ou mesmo como gênero.

Em uma época em que tanto se fala em transdisciplinaridade pensamos que uma forma de se estudar a telenovela seria uma abordagem envolvendo a literatura e a linguística, visto que sem linguagem nem a literatura, nem teledramaturgia seriam possíveis.

Hipoteticamente, a Literatura ainda é restrita a uma elite intelectual, e a telenovela é vista de forma pejorativa por esse pequeno grupo que tem acesso à literatura, como gênero nobre. A novela de João Emanuel Carneiro é interessante por inserir um gênero nobre dentro de um gênero em ascensão. Dessa forma, podendo chamar a atenção dos intelectuais para a teledramaturgia, e dos ditos cidadãos comuns para a Literatura.

Para otimizar a discussão das três áreas correlatas - telenovela/literatura/linguística - o trabalho foi dividido da seguinte forma: uma breve retrospectiva sobre teledramaturgia no Brasil, a síntese de *Avenida Brasil*, teorias envolvendo a telenovela, e uma visão literária, onde relacionamos telenovela e crônica. No que se refere à Linguística, trataremos da metateoria das interfaces, de Costa, 2007 (que serviu de escopo teórico para o nosso trabalho), da retórica para mostrar que a inserção dos clássicos pode ser um recurso persuasivo para fomentar a cultura, da teoria das implicaturas, de Grice para explicar como ocorre a persuasão na teledramaturgia (o que é dito em cena e o que é implicado pelo telespectador) e também para mostrar como ocorrem as inferências das leituras feitas na telenovela.

A última parte do trabalho consiste na aproximação dos livros lidos pela personagem Tufão e a intertextualidade com a novela. Trataremos com mais profundidade da obra *Dom Casmurro*, com o intuito de mostrar de que forma a personagem constrói suas inferências pela da leitura dos clássicos. Nessa parte aplicaremos a teoria inferencial das implicaturas para ilustrar as possíveis inferências feitas pela personagem ao ler os clássicos e o que ele depreendeu com as leituras.

Esperamos que essas reflexões sirvam para instigar os estudos em interface não só em áreas afins, como é o caso das Letras (linguística e literatura), mas também entre áreas opostas, como linguística e computação, por exemplo. Aplicando uma teoria da linguística à literatura queremos incentivar o estudo da telenovela brasileira como um gênero híbrido e rico de signos, portanto, de sentidos.

Um estudo em interface pode dar destaque ao objeto desejado e enaltecer também outras áreas interessantes. Dessa forma é possível dar destaque à linguagem, seja do ponto de vista artístico (como a literatura e a novela) ou do científico (ciência da linguagem).

1 TELENOVELA

Este capítulo tem como objetivo, em primeiro lugar, apresentar um resumo da novela *Avenida Brasil*, nosso objeto de estudo, e algumas relações teóricas possíveis.

1.1 A telenovela *Avenida Brasil*: uma síntese

A novela *Avenida Brasil*, de João Emanuel Carneiro, foi transmitida pela Rede Globo, de março a outubro de 2012. A novela teve a colaboração de Alessandro Marson, Antônio Prata, Luciana Pessanha, Márcia Prates e Thereza Falcão, além da direção de Gustavo Fernandez, Paulo Silvestrini, Joana Jabace, Thiago Teitelroit e André Câmara, direção geral de Amora Mautner e José Luiz Villamarin e núcleo de Ricardo Waddington.¹

O desenrolar da trama se dá em torno da vingança que Rita, na idade adulta chamada de Nina, articula para sua madrasta Carminha. Esse desejo surge ainda na infância, quando a menina descobre que Carminha, junto ao amante, Max, planeja para que seu pai, Genésio, perca todos os bens que possui.

Rita descobre e conta ao pai sobre maldades da madrasta, mas, ainda assim, Genésio não consegue escapar do golpe armado pelo casal e, transtornado, acaba sendo atropelado pelo artilheiro do campeonato carioca, Tufão.

Esse acidente se passa em 1999. Após a brilhante vitória da final do campeonato, Tufão retorna para sua casa pensando que, depois de tanto sucesso em sua carreira, é hora de casar com sua noiva, a cabeleireira Monalisa. Porém, em meio a esses devaneios, acaba atropelando Genésio. Ao prestar socorro, consegue apenas entender o nome da esposa do homem, Carmem Lúcia Moreira de Souza. Como deveria ser natural, o jogador entende que deve protegê-la e, por se sentir culpado pelo acidente, procura a viúva e finge ser um amigo de Genésio. Tufão oferece todo o apoio a Carminha. Ela, sendo próprio de sua índole, se aproveita da situação. Grávida do amante, Max, alega a Tufão que o filho era de Genésio. Tufão sente-se, então, na obrigação de prover a mãe e a criança. Mas isso não é suficiente

¹ XAVIER, Nilson. *Avenida Brasil* – Teledramaturgia. Disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/avenidabrasil.asp>. Acesso em 12 de junho de 2013.

para Carminha. Movida por sua ambição e maldade desenfreadas, Carminha acaba conseguindo por fim ao noivado do jogador com Monalisa e se casa com ele.

Carminha não perde tempo em se livrar da pequena Rita, filha de Genésio. O encarregado pelo sumiço da garota é Max, que a abandona no lixão. Batata é quem encontra Rita e a leva aos cuidados da generosa mãe Lucinda, que acolhe a pequena e outras crianças abandonadas.

Com o tempo, Rita é adotada por uma família de argentinos, por quem é chamada de Nina. Nina nunca quis se afastar de Batata, o menino por quem se apaixonou na infância. Ela também nunca esqueceu as maldades que Carminha fez a ela e a Genésio. Então, com a morte do pai adotivo, Nina retorna ao Brasil.

Como *chefe* de cozinha, consegue emprego na casa da família de Tufão, por intermédio de Ivana, irmã do jogador e sua amiga virtual. A cozinheira não cai na graça da patroa, que só descobre o motivo dessa antipatia quando conhece a verdadeira identidade da jovem.

A vingança da jovem começa quando ela se muda para a mansão de Tufão. Com o tempo, conquista todos da família, principalmente Jorginho, o Batata.

Batata foi adotado por Tufão e Carminha e, assim como Ágata, é filho biológico de Max. Batata também foi abandonado no lixão, enquanto Carminha armava suas artimanhas com Max. No entanto, quando conquista o padrão de vida almejado, a mulher volta para resgatar o menino.

Jorginho não reconhece Nina e acaba se apaixonando por ela, novamente. E não apenas ele, Tufão também cai nos encantos da cozinheira culta e educada que lhe indica clássicos da literatura mundial como *O idiota* (Dostoiévski), *A interpretação dos sonhos* (Sigmund Freud), *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Machado de Assis), *A Metamorfose* (Franz Kafka), entre outros.

Com o desenrolar da novela, Tufão percebe que sua vida muito se relaciona com a das personagens dos livros que lê. Essa percepção faz com que ele mude seu comportamento.

1.2 Breve relato da telenovela no Brasil

Antes de analisar a telenovela do ponto de vista literário, é importante fazer uma retrospectiva. Para isso, serão abordadas as contribuições de Melo (1988) e Neto (2002).

A telenovela, da forma como conhecemos hoje, evoluiu da radionovela, que era transmitida ao vivo, em uma mistura de teatro e rádio com a linearidade do folhetim. No Brasil, só a partir dos anos 1950 (com a chegada da televisão) foi transmitida a primeira novela televisiva, produzida pela agência norte-americana J.W. Thompson. *Sua vida me pertence* ia ao ar duas vezes por semana, ao vivo, pela TV Tupi.

Foi a partir de 1965, durante a Ditadura Militar, que se iniciou a era da televisão, já que as famílias acabavam ficando mais tempo em casa durante a noite, em função das represálias do governo. Isso favorecia a reunião em frente à televisão. Esse ano marca também o início das transmissões da Rede Globo, embora a emissora já tivesse a concessão desde 1957.

Como os primeiros programas da Globo não tiveram muito sucesso, a empresa da família Marinho teve que investir em suas “afilhadas”, como são chamadas as emissoras locais que difundem sua programação pelo país. Até o final da década de 1960, a TV Tupi era autoridade na teledramaturgia brasileira, e as novelas eram assistidas basicamente pelo público feminino.

Porém, a partir da novela *Beto Rockefeller*²(1969), de Bráulio Pedrosa, dirigida por Lima Duarte, surge uma nova forma de fazer teledramaturgia. Apesar de ter sido a última contribuição para o gênero pela TV Tupi, ela fez história por adaptar a teledramaturgia ao interesse dos brasileiros.

Ao estudar a telenovela, mais especificadamente a brasileira, viu-se que as características estruturais se diferenciam das demais novelas. Quanto às tramas, são complexas e retratam o cotidiano da sociedade. Já os personagens possuem uma personalidade rica, cheia de psicologia, diferentemente das hispânicas que são lineares e primárias. (NETO, 2002, p. 17.)

A partir de *Beto Rockefeller*, a narrativa acabou conquistando outros públicos. Andersen & Coimbra (2002, p.16) afirmam que “apesar de ser uma novela valorizada, as pessoas esquecem que nela, pela primeira vez na televisão brasileira e em telenovelas, surgiu o *merchandising*, sendo um capítulo importante no processo da história da telenovela.”

²Segundo Teixeira (2003 apud D'ANGELO, 2005, p. 23), lamentavelmente, foram arquivados somente seis capítulos dessa novela que revolucionou o gênero no Brasil. Os arquivos se encontram na Cinemateca de São Paulo.

Já a Rede Globo se consagrou, por “abrasileirar” o gênero. Como identificou Melo (1988, apud D’ANGELO, 2007, p. 15), “a TV Globo desempenhou um papel decisivo na popularização da telenovela, realizando a transformação do gênero folhetinesco, adaptando as narrativas à realidade brasileira.” Talvez por isso a sua ascendência sobre o público, que vê nas personagens ficcionais sujeitos de seu cotidiano.

A oferta também passou a ser maior, sendo transmitida em quatro horários, que, com poucas alterações, se mantêm até hoje. Às 18 horas eram transmitidas as novelas destinadas ao público jovem; às 19 horas, novelas com temas românticos; às 20 horas, tramas com questões inerentes ao cotidiano; e, às 22 horas, temas abordando questões políticas. Contudo, a partir de 1979, a novela das 22 horas deixou de ser transmitida, dando espaço a outros programas. Em 2011, a novela do último horário voltou a ser transmitida.

1.3 Telenovela: uma visão teórica

Sabemos que a televisão permeia diversas classes sociais e diferentes níveis culturais, servindo para o lazer ou a informação para todos os públicos. Por isso, é preciso mudar a visão que se tem acerca da televisão brasileira. Ainda se ouve que ela causa alienação às pessoas, que não mostra a realidade dos fatos, e sim a visão que convém a cada emissora. Esse pensamento foi defendido até os anos 1970 pelos intelectuais que lutavam pela democracia, mas parece encontrar justificativa nos dias atuais, como afirmou Baccega (apud MELO, 2002, p.15):

Eu acho que esse preconceito tem a ver com o fato de a telenovela trazer para os meios de comunicação a cultura popular. Por isso, muitos consideram a telenovela como um produto inferior quando, na verdade, é o mais poderoso meio de comunicação da América Latina. Em outras palavras, uma forma da sociedade moderna contar histórias.

Da mesma forma, podemos ressaltar o estudo de Mazziotti (2008, p. 1):

Hay un hilo que une a Scherezade, contando historias noche tras noche, y con ello aplazando su sentencia de muerte, con las pantallas televisivas de todo el mundo, emitiendo 2, 3, 4, 5 capítulos de diferentes telenovelas por día. Es el mismo que pasa por la abuela que cuenta cuentos a los pequeños nietos, o el pregonero que en siglos pasados iba de pueblo en pueblo narrando hechos,

acontecimientos, relatos...Ese hilo habla de la vigencia de la narración, subraya la persistencia del relato a través de los tiempos. Todos tenemos la experiencia de escuchar y de contar historias. La narración es parte de la cultura, en todas las culturas hay historias, circulan relatos, sucedidos, anécdotas. Y también un hilo une a los que, con ojos encendidos, alrededor del fuego, escuchaban los relatos de algún viajero, las canciones de un juglar, o, más cerca en el tiempo, preparaban sus sillas alrededor del aparato de radio. Y hoy lo hacen frente al televisor.

Retomando Mazziotti, podemos afirmar que as telenovelas costumam mostrar uma sociedade ideal, em que geralmente aparece uma família abastada, personagens que não trabalham tanto quanto a maioria dos cidadãos brasileiros e onde tudo parece mais fácil do que realmente é. Isso se deve ao fato de que a telenovela procura mostrar diversas classes sociais.

É preciso levar em conta também aspectos inerentes a esse gênero, como a questão comercial. A novela não é somente um difusor cultural, por isso muitas vezes a trama é permeada por propagandas, como de carros. Os mais atentos percebem se tratar de merchandising; outros não acham verossímil que personagens que pouco trabalham consigam adquirir um carro como os mostrados na telinha. No caso específico de *Avenida Brasil*, o foco comercial está justamente nos livros lidos por Tufão, editados pela L&PM.

Atualmente, as telenovelas da Rede Globo são as de maior prestígio, não apenas no Brasil, mas nos mais de 100 países para onde são exportadas. Para entender isso:

Seria suficiente pensar em consagrados autores brasileiros, como Dias Gomes, que aproveitaram a criatividade e a difusão da novela para enaltecer um gênero destinado anteriormente a senhoritas choronas e sonhadoras, apaixonadas por homens ricos e melodramas mexicanos. (D' ANGELO, 2005, p.16.)

Embora as telenovelas da Record, da Band e do SBT tenham seu público fiel, as da Rede Globo parecem ter uma abrangência nacional mais significativa. Como mencionamos anteriormente, isso se deve ao fato de a Rede Globo ter sido a responsável por incutir características típicas do povo brasileiro na teledramaturgia. “A novela televisiva, no seu componente paródico, formula um discurso alegórico que reescreve a situação da nação e de suas atrapalhadas personagens principais.”

(D'Angelo, 2007, p. 22.) Cabe ressaltar que as novelas do SBT são, em sua maioria, mexicanas, portanto, não se incluem nas relações aqui aventadas.

Foi essa identificação do público com as personagens que fez com que a novela no Brasil se consagrasse como um importante veículo de informação, cultura, linguagem, moda, etc...

A personagem ocupa o papel de herói no sentido teórico da palavra. O herói tem um papel fundamental, pois é com quem o espectador se identifica. Segundo Campbell (1988), o herói é a ligação entre o protagonista e a história. “Ao assistirmos a um filme, vemos as coisas através dos olhos dessa personagem, nos alegamos e nos entristecemos junto com ela, sofremos e aprendemos com ela, nos identificamos com ela. Essa identificação se dá devido a qualidades que o herói possui que consideramos admiráveis e faz com que queiramos ser como ele. Através dessa ótica, vemos nossos desejos realizados.”

É pela figura dos heróis que as narrativas se constituem, e entre elas a telenovela. São essas histórias que subjazem às histórias centrais, que fazem com que as novelas ocupem um papel tão incisivo na vida das pessoas. As telenovelas realmente são parte do cotidiano; mesmo quem não as assiste sabe o que está acontecendo por ouvir falar, por ler em jornais ou revistas, por assistir programas que tratam da vida dos atores que estão em cena. Esse espaço que a teledramaturgia ocupa mostra sua importância e denota que esse gênero não serve apenas como entretenimento, mas também como difusor da cultura brasileira, além de um objeto interessante para estudos históricos, literários, musicais, etc.

Segundo D'Angelo (2007), as novelas mostram as convergências entre a cultura de massa e a literatura, por exemplo. Justamente por pertencerem a uma cultura de massa, continuam sendo vistas de forma pejorativa. Por outro lado, esse título como sendo um gênero menor favoreceu a intersecção entre o popular e o intelectual, como sugere Geraghty (2005, p. 2): “the term 'soap opera' is often used as a metaphor for rather tacky activity in other spheres - politics, sport, business - tells us something about how the pleasures and possibilities of popular television are defined.”

Pelo fato de serem muito abrangentes, no que se refere ao público, as telenovelas possibilitam as mais diversas reflexões, visto que são capazes de instigar o raciocínio do telespectador. Para Dumont (apud NETO, 2002, p. 5) “a telenovela é, sem dúvida, um esforço mais eficiente e eficaz para suscitar o debate,

animando a sociedade a buscar e cobrar soluções para os mais diversos problemas que a afligem.” D’Angelo (2007), ao se referir às novelas “das sete”, as quais classifica como paródicas, diz que “se, por um lado, pela paródia não é necessária a assimilação popular, por outro, uma paródia reconhecida demonstra a capacidade intelectual de um povo.” Em seu artigo *O avesso do avesso do avesso. Linhas retas e oblíquas da paródia...*, D’Angelo (2007) procura mostrar os meandros paródicos na novela televisiva.

A paródia tem, indubitavelmente, um efeito extraordinariamente “pedagógico”, sobretudo se consideramos o seu uso na telenovela: em um discurso semiótico, formado pela repetição de triângulos, circunstâncias, maldades, finais felizes, ao telespectador se pede uma maior maturidade; ele percebe e “vive” a técnica paródica da novela com uma inteligência que outros produtos semióticos não lhe oferecem: o espectador vive, assim, um apogeu, que bem pode ser o fim da etimologia de seu termo (espectador – observador); é, na realidade, a reformulação da sua essência ontológica (espectador – aquele que espera alguma coisa nova, alguma “releitura”, como testemunha “visual” de um acontecimento). (D’ANGELO, 2007, p. 13.)

Essa citação pode ser aplicada à telenovela brasileira de forma mais ampla, não apenas às consideradas paródicas. O fim educativo permeia o diálogo dos personagens, e cabe ao telespectador perceber essas sutilezas. Muitas vezes esse processo é inconsciente e está atrelado às vivências de mundo de cada pessoa, pois a forma como os autores abordam os assuntos é discreta, e é justamente por isso que a novela é um caleidoscópio de signos. Ela pode servir como uma simples distração ou uma reflexão mais séria.

Como se pode observar, a novela é um fenômeno que merece a atenção dos críticos de literatura: trabalhamos, por isso, com textos quase eminentemente literários e que pouco incursionam no território da semiótica. A produção cultural das novelas propostas pelo colosso brasileiro da Globo dialoga profundamente com questões capitais para a época em que vivemos, como identidade nacional, relação no campo artístico entre realidade e ficção, aproximação ao cotidiano, interagindo com a idéia de temporalidade com que a novela compete, significação e recuperação do patrimônio cultural de um espaço e, sobretudo, da sua memória. [...] A novela brasileira pertence à memória coletiva do Brasil e do continente latino-americano e, como afirma no livro *O circo eletrônico* o diretor Daniel Filho, ‘a novela ... é a melhor representação da literatura popular no Brasil...’, motivo de aglutinação, a linguagem, as formas de vida, preconceitos, história, a sua narrativa apresentou os brasileiros ao Brasil.” (D’ANGELO, 2005, p. 22.)

Como afirmou D'Angelo na citação anterior, a telenovela merece a atenção dos críticos de literatura. Essa carência dificulta um estudo mais sério, mas também mostra a relevância de pesquisas sobre o assunto. Percebe-se o quanto a teledramaturgia se relaciona à literatura pelas obras adaptadas ou, até mesmo, por obras que se inserem no enredo, como é o caso de *Avenida Brasil*. Tentamos, na primeira parte deste trabalho, fazer um recorte histórico e teórico sobre a teledramaturgia brasileira, mas ainda é pouco, se considerarmos a proporção que a telenovela brasileira tem.

2 ASPECTOS LITERÁRIOS

Neste capítulo, abordaremos a telenovela vista como um subgênero da crônica (por abordar criticamente assuntos cotidianos).

2.1 A telenovela como crônica contemporânea

A telenovela, assim como a crônica, é um gênero híbrido, rico em signos, hipertextualidade, pluralidade. Mescla gêneros e assuntos em uma composição única. De acordo com D'Angelo, é uma realidade que:

tem que ser decifrada em uma floresta signica que oscila entre o visual e o verbal, entre o elitista e o popular. [...] trata-se de um hibridismo que absorve, critica e até polemiza com as formas do presente, enfatizando uma dialética que se interroga, mais uma vez, sobre a reprodutibilidade da realidade e da intervenção da imaginação. (D'ANGELO, 2007 p. 14)

Enquanto gênero, a telenovela pode ser vista como uma espécie de crônica contemporânea, uma vez que suas características básicas são bastante similares às do gênero narrativo. O próprio nome já traz essa ideia; novela vem do latim *novellus* (novidade), é a narração de um acontecimento, porém em capítulos. Mas antes de tentarmos uma compilação de dois gêneros em um terceiro e novo, cabe ver a definição do que é um gênero.

A palavra gênero deriva do grego *guenos*, que significa família. Inicialmente, Aristóteles dividiu as famílias literárias em três grandes grupos: gêneros épico, dramático e lírico. De acordo com Dacanal (1995, p. 10), “a primeira narra, a segunda representa, e a terceira a³ faz objeto de meditação.”

Embora os estudos tenham se desenvolvido bastante, essa primeira classificação ainda é pertinente, porque abarca o cerne dos subgêneros que foram surgindo. É importante destacar que a criação dos gêneros está atrelada ao desenvolvimento das sociedades, já que a literatura é como um espelho. A sociedade se volta para a literatura, que a reflete; assim uma influencia a outra e por isso a criação dos gêneros se dá conforme a necessidade que se tem.

³ O pronome retoma literatura. Segundo Dacanal (2005), a lírica usa a literatura como objeto de meditação.

Levando em conta o *epos* grego, a novela faz parte do gênero narrativo, mas também do dramático. Porém, uma classificação estanque não é adequada, já que o gênero narrativo se fundamenta na epopeia, nas histórias, estas que podem variar entre reais, irreais e surreais. Assim, novas classificações foram surgindo. Entre elas, a crônica, que, na atualidade, parece casar com a novela televisiva.

A novela das oito, que hoje passou a ser a das nove, assim como a crônica, registra o circunstancial, traço este que distingue a crônica de outros gêneros mais densos, com uma elaboração criteriosa das personagens, do ambiente e até do enredo.

A crônica como gênero literário, por seu caráter circunstancial, acaba não sendo tão elaborada, traço que a faz ser breve. Na novela televisiva é que podemos perceber características de brevidade pertencente ao gênero, e estas têm a função de registrar o momento presente; no caso da novela, os problemas atuais. A ideia é levar as pessoas para dentro da telinha, tratar de assuntos polêmicos, difundir a música, etc. A novela, então, parece também um meio eficaz e abrangente na difusão da cultura. “Por isso, tem sido, nesses 40 anos, o veículo mais eficiente para promover a difusão de valores éticos e suscitar debates na sociedade, através da sua forma comunicar e promover mudanças.” (DUMONT apud NETO, 2002, p. 6.)

Serial dramas of all kinds come out of a tradition of human story telling which is highly valuable to modern broadcasting systems since it draws regular audiences to repeated and repeatable scenarios. As we shall see, soaps speak both to television's capacity for intimacy and its role as public educator. (GERAGHTY, 2005, p. 7.)

Além de sua responsabilidade cultural, a novela se preocupa com a valoração moral, política, social que aparece de forma implícita, assim como na crônica. Porém, na crônica jornalística a visão do autor é clara, ao passo que na novela televisiva essa visão percorre os meandros da narrativa, aparecendo nos interstícios da linguagem das personagens. Enquanto a crônica é um texto de opinião, a novela cria pontos de vista, porque de certa forma instiga reflexões sobre os mais variados assuntos.

Ambas podem mostrar a opinião do autor por suas minúcias; para percebê-las é preciso desenlear todos os fios desse tecido. Se comparássemos esses dois *textus* (tecido em latim), a crônica seria feita em crochê ou em tricô, fios que mesmo depois de costurados ficam evidentes, como visão do autor. Já a novela seria tecida

com fios mais delicados, daqueles que depois de tecidos já quase não aparecem, e é preciso olhar com muita atenção para perceber o seu entrelaçamento. Nesse sentido, a retórica contemporânea nos ajuda a aguçar essas percepções.

A composição da novela também é mais elaborada que a da crônica e se mostra como uma mescla de outros gêneros. Tem o caráter momentâneo da crônica, mas é elaborada capítulo a capítulo, que por vezes podem ser reelaborados, dependendo das circunstâncias, como ibope, assuntos cotidianos ou mesmo incidente com algum ator.

Na era da globalização, parece até antiquado sistematizar qualquer teoria. Por isso, se propõe essa reflexão abrangente sobre a novela. Na época em que vivemos, pensar em interfaces é muito relevante. Sobretudo quando se referem a questões polêmicas, como o fazem a crônica e a telenovela, que são gêneros híbridos.

Até porque, muitas vezes, o próprio autor desconhece o gênero que está escrevendo; de repente ensaia uma crônica, mas termina em uma fábula; começa um conto, termina em uma crônica. Claro, no caso da novela, desde o princípio o autor já está ciente da estrutura. O que não o impede de, no momento de solidão e abstração, deixar que as ideias voem livres ao papel, pousando em outros gêneros ou até outras artes, como a poesia, a música ou a dança.

Encontramos aspectos da crônica na novela, sobretudo por ela tratar de questões da atualidade, como aborto, preconceitos, corrupção, etc. Por isso é possível encontrar traços “crônicos” em gêneros distintos. Isso já dizia Quintana: “essas pequenas coisas, tão cotidianas, tão prosaicas às vezes, de que se compõe meticulosamente a tessitura de um poema...talvez a poesia não passe de um gênero de crônica, apenas: uma espécie de crônica da eternidade.” (QUINTANA, 2008, p.126).

A incumbência de encontrar uma classificação fica a cargo dos críticos literários, *a posteriori*. Na novela, essa problemática se acentua. O autor da novela tem tantas preocupações que pensar na teoria da novela fica a cargo dos críticos, ou dos poetas. O que Quintana diz em relação à crônica pode-se ser equiparado à novela e a outros gêneros. A ideia de um subgênero dentro dos gêneros é bem contemporânea. Afinal, sendo arte a literatura, ela é abstração, subjetividade, e não rigor e cientificidade. Por isso, uma definição dos gêneros talvez não seja adequada, porque, como dissemos anteriormente, mesmo os gêneros sofrem mudanças

diacrônicas. Ainda assim, é importante propor reflexões, fazer enlaces, levantar suposições.

Sabemos que os gêneros são “famílias” de sentido, relativamente estáveis. Assim, observamos que a novela televisiva, enquanto gênero, pode ser vista como uma espécie de crônica da contemporaneidade, já que a própria etimologia da palavra remonta ao grego *Khrónos*, que significa tempo transcorrido.

Para os gregos, *Khrónos* era o deus do tempo. Conta a mitologia que, por medo de ser destronado, ele devorava os próprios filhos ao nascer, já que o tempo consome tudo o que cria. Por ser referir a fatos cotidianos e efêmeros, a crônica levou esse nome.

Desde sua origem, se refere ao relato de um tempo específico, do tempo em que é escrita, por isso seu caráter de contemporaneidade que se relaciona à novela televisiva, esta que aborda temas do dia a dia da sociedade brasileira.

A referência que Sá faz à crônica também pode ser aplicada para a telenovela:

O termo assume aqui o sentido específico de pequeno acontecimento do dia a dia, que poderia passar despercebido ou relegado à marginalidade por ser considerado insignificante. Com seu toque de lirismo reflexivo, o cronista capta esse instante brevíssimo que também faz parte da condição humana e lhe confere (ou lhe devolve) a dignidade de um núcleo estruturante de outros núcleos, transformando a simples situação do diálogo sobre a complexidade das nossas dores e alegrias. (SÁ, 1999, p. 11.)

Embora com outra abordagem, a novela também enfoca a cotidianidade. O que difere os dois gêneros (novela televisiva e crônica) é que, na primeira, o tempo é estanque, ao passo que na segunda a história perdura, há enredo e personagens.

No Brasil, o primeiro indício do gênero crônica foi a carta de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel. Por ter sido o primeiro texto documentado, alguns estudiosos acreditam que a literatura brasileira possa ter emergido desse gênero. Disso trata Sá (1999, p. 7): “A história da nossa literatura se inicia, pois, com a circunstância de um descobrimento: oficialmente, a Literatura Brasileira nasceu da crônica.”

A heterogeneidade característica na crônica é o que chama a atenção na novela contemporânea, em que a mistura de tipos forma o perfil brasileiro, visto que a novela mostra diferentes camadas econômicas e culturais.

Outro ponto em comum é o fato de ambas nascerem no jornal. A crônica surge da efemeridade da notícia, da urgência da informação. Em seus primórdios, fazia parte do folhetim. De acordo com Coutinho (1999, p. 121),

a “crônica” passou a significar outra coisa: um gênero literário de prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica de pessoas. “Crônicas” são pequenas produções em prosa com essas características, aparecidas em jornais ou revistas. A princípio no século XIX, chamavam-se as crônicas “folhetins”, estampados em geral em rodapés dos jornais (*feuilletons* – folhetins).

Com o passar do tempo, o termo folhetim acabou sendo empregado para toda a seção do jornal que abarcasse algum gênero literário. De acordo com Sá (1999, p. 8), “tudo, enfim, que pudesse informar os leitores sobre os acontecimentos daquele dia ou daquela semana, recebendo o nome de *folhetim*.”

Já na atualidade, a crônica escrita difere de outros gêneros, porque ela é circunstancial. O autor não leva tempo pesquisando um assunto a ser desenvolvido, ele escreve o que vem à mente. Já a telenovela como crônica contemporânea é bem elaborada, mesmo nos assuntos cotidianos. Ela mantém seu caráter de novela, enquanto acrescenta aspectos diários na sua narrativa.

As crônicas jornalísticas, às vezes, são redigidas com certa objetividade, para serem publicadas abordando assuntos atuais. A qualidade da crônica está nesse improviso bem feito. Ela tem suas fraquezas, mas aos olhos de um público leigo, estas podem passar despercebidas, porque, de qualquer modo, ela emociona, assim como a novela. E, lembrando os ramos pensados por Aristóteles, vemos que a novela se refere ao *pathos*, ao caráter retórico do que emociona. É assim que se dá sua linguagem e persuasão.

Em geral, tanto a novela como a crônica podem trazer a individualidade do autor. Essa é uma questão polêmica. Porque normalmente nos gêneros nobres existe um distanciamento entre o autor e as personagens. O narrador é considerado a primeira personagem do autor, e parece – muitas vezes – que a qualidade literária de uma obra reside na capacidade de criar personagens com certo grau de complexidade. Contudo, na crônica essa proximidade é inerente, porque não existem personagens, é o autor quem emite sua opinião. Embora trate de questões polêmicas que se referem a um grande número de pessoas, o que se vê na crônica

é a opinião de quem a escreve, que, dependendo da forma como a emite, pode inclusive sofrer as consequências de suas palavras.

Essa problemática não acontece em outros gêneros, visto que as opiniões, por mais agressivas que sejam, ganham respaldo atrás de uma personagem. Assim, o autor de uma novela, por exemplo, em tese não pode ser responsável por dizeres da narrativa. O interessante é que, na novela televisiva, a opinião que aparece é de fato uma manifestação dos assuntos que ao autor parecem polêmicos. A novela emociona, porque antes aqueles aspectos o tocaram de alguma forma. Dentro disso, D'Angelo (2007) trata da visão de Miguel Falabella:

Na novela *A lua me disse*, por exemplo, o problema da corrupção do governo Lula e o “mensalão” entraram nos diálogos, quase a refletir parodicamente as conversas habituais do povo brasileiro. Falabella não hesitou em colocar na boca de picaretas e sirigaitas do Beco da Baiúca certas apreciações que, no fundo, são dele e do intelectual televisivo que ele representa. (D'ANGELO, 2007, p. 13.)

Ainda dentro desse viés, Coutinho (1986) cita Tristão de Athayde: “uma crônica num livro é como um passarinho afogado.” Pois é como se as vozes ali presentes fossem afogadas e mortas. Sobre isso também há divergências. Para uns, a crônica perde sua função quando, junto a outras, toma forma de livro. Para outros, é sob essa forma que ela se eterniza. Pode ser. Eterniza-se enquanto material, o livro impresso é real, palpável. Mas é provável que não seja compreendida e nem significativa para quem não viveu na circunstância em que foi escrita. Porque a crônica tem um prazo de validade, ela é perecível. Ou se perde no tempo, ou se perde no espaço. Se a temos em um livro, aprisionamos a crônica no espaço, mas o tempo é corrosivo e devora os próprios filhos.

Assim, as telenovelas aparecem como forma de aprisionar o tempo, porque elas fazem história, marcam épocas. Além disso, são retransmitidas. Na Rede Globo, por exemplo, as novelas das nove, depois de alguns anos, passam a ser transmitidas à tarde no programa *Vale a pena ver de novo*. Essa é uma forma de eternizar a crônica, quem já viu pode ver outra vez, com outro olhar, como se faz com os livros e com os filmes; quem não assistiu da primeira vez, tem a oportunidade de vivenciar uma novela e rever a crônica daquela época.

Recentemente, foi regravada a novela *Gabriela*, uma adaptação de grande sucesso do livro *Gabriela – Cravo e Canela*, de Jorge Amado. A repercussão foi tão

grande, que no centenário do autor a Rede Globo regravou a primeira versão com elenco e produções novos.

Outro exemplo atual é a adaptação de Ricardo Linhares para *Saramandaia*, de Dias Gomes. Embora o autor tenha negado uma alusão ao *boom* latino-americano, a novela das onze remete, inevitavelmente, a *Cien años de Soledad*, de García Marquez. Essa alusão se deve aos traços de realismo mágico, que consagrou o escritor colombiano, e que aparecem na novela, como as formigas que saem do nariz de Zico Rosado, o coração que sai pela boca do farmacêutico Cazuzu, o estereótipo de Dona Redonda, etc.

No que se refere à *Saramandaia*, outra questão é interessante. A primeira versão da novela, segundo Sacramento (2012) foi gravada em 1976, ano em que o país enfrentava ainda a Ditadura Militar, e a novela mostrava movimentos sociais que remetiam a esse período. Concidentemente ou não, a regravação da novela vem ao ar em um momento em que o país novamente enfrenta uma crise política, um período de revoluções; essa coincidência favorece a reflexão das pessoas. Porém, se a regravação não tivesse sido transmitida em um momento como o que estamos vivendo, talvez fosse mais difícil de o telespectador leigo compreender a referência a qual a novela fazia na época. Isso porque, como dissemos, a crônica é circunstancial e para compreendê-la é preciso se ater também à história.

Dentro disso, D'Angelo (2005) ressalva:

O interesse sobre a produção e a escritura (ou re-escritura, o famoso *remake* televisivo ou cinematográfico) de novelas históricas, numa época em que a história é fortemente criticada ou posta de lado, constitui um espaço de investigação sobre a cultura de massa e seu nexo paradigmático com a episteme pós-moderna. O regresso à história e a sua busca de significação é uma das principais preocupações da cultura contemporânea. (D'ANGELO, 2005, p. 10.)

Ainda dentro disso, o autor trata de uma visão acerca de filmes que abordam não só a história, como o Realismo Mágico, que, como dissemos, está presente na obra de Dias Gomes:

Os grandes relatos que demonstraram seu fracasso e sua inconsistência frente à crueldade do real, se movem dentro do terreno notadamente latino-americano do "realismo mágico": deixando de lado a pertinência do realismo mágico no contexto literário pós-colonial, assim como na escritura latino-americana do século XX, tem sido observado que "hallucinatory scenes and events, fantastic/phantasmagoric characters are used ...to indict recent political

and cultural perversions" da mesma maneira não é equivocado aplicar o conceito de um marco histórico transformado em uma ótica do realismo que, mais que ao passado, pretende tomar contemporâneos os acontecimentos e, subliminarmente, julgá-los. (D'ANGELO, 2005, p. 10.)

Ao que parece, não apenas *Saramandaia*, mas outras novelas da Rede Globo – sobretudo a das seis e a das onze –, estão conseguindo tornar contemporâneos fatos históricos. Essa proposta está surtindo efeito, visto que a teledramaturgia começa a ser pensada com um enfoque mais acadêmico.

Tentando relacionar a crônica à novela, vemos que algumas características são bem similares, como a questão temporal, a qual a novela também está atrelada.

Temos aí um exemplo de interface possível da literatura com a telenovela. Assim, esperamos que com este trabalho consigamos mostrar que a telenovela brasileira não serve apenas como entretenimento no exterior, mas também abre as portas da cultura para os próprios cidadãos brasileiros. Basta olhar com atenção o que está por trás do que aparentemente se percebe.

A história existe e, além disso, funda um marco indiscutível de referências geopolíticas, mas ela não pode simplesmente "contar uma história" a um público instruído, pós-moderno, esperto, "desconfiado" (mesmo que socialmente diferenciado): a novela histórica indica novas leituras (às vezes paródicas) de sistemas do presente que se vêem refletidos em um passado que, em definitivo, não é muito passado. (D'ANGELO, 2005, pp. 10-11.)

No *site* da L&PM encontramos a opinião do telespectador Odair Cezar, referente aos livros no enredo de *Avenida Brasil*:

O tema despertou minha atenção, exatamente por não ter tido a chance de ser culto, apenas alfabetizado. Acontece que em razão do acima, tenho condições de avaliar a importância da novidade na citada novela. Eis que: se tal procedimento tivesse ocorrido há uns 30 anos, o Brasil hoje poderia ser outro. Mais culto, mais disciplinado e melhor estruturado. Ainda há tempo de corrigir-se os rumos e dar chances aos jovens.⁴

Essa visão encontra respaldo na opinião dos jornalistas Elisângela Roxo e Marco Rodrigo Almeida:

⁴ L&PM Editores. Clássicos da literatura na novela da Globo. Disponível em: <<http://www.lpm-blog.com.br/?p=15673>> Acesso em 25 de junho de 2012

A mansão de Tufão tem biblioteca, mas os livros eram apenas decorativos, todos ociosos. Os reais chegaram pelas mãos de Nina (Débora Falabella), que busca vingança contra Carminha e, para atingir seu objetivo, trabalha como cozinheira da família. Os livros são usados por ela para abrir os olhos do ex-jogador sobre o mau-caratismo da mulher, que o trai com o próprio cunhado.⁵

A seguir, temos algumas das leituras feitas por Tufão, durante a novela. As leituras que seguem se relacionam, de alguma forma, com a vida de Tufão.

- *O Idiota* – Dostoiévski
- *Dom Quixote* – Miguel de Cervantes
- *O Alienista* – Machado de Assis
- *Dom Casmurro* – Machado de Assis
- *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – Machado de Assis
- *O Banquete* – Platão
- *O Primo Basílio* – Eça de Queirós
- *A Metamorfose* – Franz Kafka
- *Madame Bovary* – Gustave Flaubert
- *A Interpretação dos Sonhos* – Sigmund Freud

⁵ L&PM Editores. Clássicos da literatura na novela da Globo. Disponível em: <<http://www.lpm-blog.com.br/?p=15673>> Acesso em 25 de junho de 2012

3 ASPECTOS LINGÜÍSTICOS

Neste capítulo serão enfocadas algumas teorias lingüísticas que podem ser relacionadas à telenovela. São elas: a Metateoria das Interfaces (que sustenta este trabalho), a Retórica (com enfoque lingüístico) e a Teoria Inferencial das Implicaturas.

Trataremos primeiramente da Teoria das Interfaces para justificar a essa discussão abordando Linguística, Literatura e Telenovela. A Retórica será considerada para mostrar como o telespectador pode ser persuadido, inclusive por apelos comerciais. A seguir abordaremos a Teoria Inferencial das Implicaturas a fim de mostrar como a personagem pode ter chegado à conclusão de que estava sendo traído.

Tufão se dá conta de sua vida não pelo fato de Nina lhe sugerir determinados livros, mas pelas inferências que ele faz ao ler cada obra. Nesse caso temos um processo interno de persuasão, que chamaremos de Retórica Interna.

3.1 Metateoria das Interfaces e Retórica

Partindo da pragmática, a Metateoria das Interfaces surge como uma proposta para avaliar um objeto complexo por ângulos distintos. Embora esse conceito seja oriundo da linguística, pode ser aplicado a diversas áreas da ciência. Até porque, o objetivo da teoria é ampliar perspectivas, não afunilar o conhecimento.

A Metateoria das Interfaces, proposta por Costa (2007), se fundamenta no perspectivismo kantiano e visa à construção de uma visão plural, avaliando um mesmo objeto sob óticas diferentes. Essas concepções díspares, mas complementares, podem se relacionar em uma mesma área ou em área completamente opostas.

Quando a análise considera abordagens distintas, mas de uma mesma grande área, as interfaces são chamadas internas ou interdisciplinares. Por outro lado, as relações que ocorrem entre uma área X e uma área Y são chamadas interfaces externas ou intradisciplinares.

A

concepção de Ronald Giere explica o perspectivismo científico pela metáfora das cores. Costa (2007) resume tal concepção da seguinte forma:

Para ele, a melhor hipótese é a de que a abordagem científica funciona como pode ser ilustrado pelo caso das cores. Nem se deve afirmar que a cor é uma propriedade da superfície de um objeto, nem que ela é uma propriedade de nossa cognição. Mais kantianamente, trata-se de uma hipótese de relação entre ambas as propriedades em jogo. A ciência, sob essa ótica, pode ser caracterizada pela perspectiva de abordar um objeto que existe em perspectiva para uma perspectiva de nossa condição de apreendê-lo. (COSTA, 2007, p. 6)

O que se pretende neste trabalho é o entrelaçamento entre telenovela, a literatura e a linguística em uma abordagem multidisciplinar. Mas é importante salientar também a opinião de Costa e Feltes (2010) acerca desses construtos em interface:

sem a construção de interfaces apropriadas há o risco de se produzir uma interdisciplinaridade difusa, que faz multiplicarem-se variáveis não-controladas. Ao mesmo tempo, alinham-se adequação descritiva e explanatória, de modo a evitar a proliferação de descrições sem correspondente valor explanatório. (COSTA; FELTES, 2010 apud STREY, 2011, p. 354)

Temos grande preocupação nesse sentido, visto que estamos trabalhando teorias diferentes: crônica, retórica e Teoria das Implicaturas, aplicadas a um mesmo objeto, que é a telenovela.

Propomos enfoques distintos partindo dessas vertentes, a fim construir uma terceira visão que é o ponto de vista teórico da telenovela. Talvez não seja possível relacionar todas essas teorias, já que elas enfocam olhares específicos.

Do ponto de vista científico não é adequada uma análise que se valha de teorias com perspectivas diferentes, pois cada teoria tem o seu enfoque. Porém, a Metateoria das Interfaces (que embasa este trabalho) sustenta justamente a relação de teorias diferentes para estudar objetos complexos. A telenovela em si já é multidisciplinar, logo qualquer análise sobre ela, precisa levar em conta seus múltiplos lados.

Disso se segue que o trabalho científico ao construir interfaces internas e externas, deve ser capaz de explicar qualquer que seja o fenômeno linguístico mais adequadamente do que uma abordagem disciplinar. Se nas interfaces os objetos são mais complexos, pesquisas interdisciplinares parecem mais interessantes e relevantes, visto que há um maior potencial descritivo-explanatório, no sentido em que se trazem contribuições para mais de uma disciplina. (STREY, 2011, p. 21.)

A Metateoria das Interfaces busca organizar problemas complexos a partir de olhares norteadores. É fundamental ter um foco, um campo de visão multidisciplinar e um objeto de estudo. No que tange à telenovela e outros objetos que se assemelham em sua complexidade é importante direcionar o olhar em um determinado ponto sobre o qual se deseja explanar, mas sob enfoques distintos. É o que se pretende aqui, olhar a telenovela sobre visões diferentes a fim de mostrar a riqueza de análise teórica possível; não só para a *Avenida Brasil*, como para a telenovela de forma geral.

3.1.1 Preâmbulo histórico: a Retórica e suas origens

Os primórdios da retórica remontam aos sofistas, que podem ser considerados os primeiros advogados e professores de que temos conhecimento. Entre os mais influentes temos Protágoras, Górgias e Isócrates. Eles difundiam o conhecimento de cidade em cidade e se destacaram, sobretudo, por ensinar a arte da persuasão, do convencimento. Alguns os pagavam para serem ensinados, outros para que atuassem em suas defesas.

Para os sofistas, a arte do bem falar se referia a convencer pela estrutura e assim atingir a persuasão, mesmo que uma premissa verdadeira não se tratasse de um fato verdadeiro. Em outras palavras, a verdade para eles era corroborada por fórmulas lógicas, portanto, desprovidas de conteúdo. Assim, se fosse possível aplicar o bem falar na estrutura proposta por eles, seria possível convencer.

O estudo da retórica nos remete a Aristóteles que, com o intuito de mudar a perspectiva que os sofistas davam a tal ciência, repensou a teoria, abarcando também a arte e a ciência. Na época dos sofistas, a Retórica era a arte da persuasão pelas palavras. A partir de Aristóteles houve uma sistematização da Retórica. Dividiu-se em três ramos fundamentais, podendo ser considerada como ciência, e como arte se pensarmos na estilística.

As três vertentes aristotélicas são *ethos*, *pathos* e *logos*. A primeira se refere ao orador, à capacidade que o próprio tem de se fazer crível. A segunda apela ao campo emocional, assim, desde Aristóteles já vemos que as emoções são fundamentais para o interesse, a compreensão e a persuasão. Por fim, a terceira vertente está ligada à lógica, ao uso da matemática da objetividade.

A Retórica é um saber que se inspira em múltiplos saberes e se põe ao serviço de todos os saberes. É um saber interdisciplinar, no sentido pleno da palavra, na medida em que se afirmou como arte de pensar e arte de comunicar o pensamento. E como saber interdisciplinar e transdisciplinar, a retórica está presente no direito, na filosofia, na oratória, na dialéctica, na literatura, na hermenêutica, na crítica literária e na ciência. (JÚNIOR apud ARISTÓTELES, 2005, p. 9-10.)

3.1.2 Uma retórica contemporânea

Com o passar dos anos, a forma acabou tendo mais espaço que o conteúdo. Preocupações com o tom de voz, gestos, expressões acabaram influenciando no assunto, propriamente dito.

A sugestão das leituras feitas a Tufão pode ser considerada um processo retórico, tanto do ponto de vista interno (na novela), como do externo (para o espectador). Visto que a retórica é arte do convencimento, temos um processo de persuasão que se dá não tanto pelo diálogo entre as personagens ou por um apelo à leitura dos livros ao espectador, mas pela forma, que convence. Nina, não diz nada a Tufão, ela lhe empresta livros para que ele chegue às suas conclusões.

Outro enfoque persuasivo é a inserção dos livros na telenovela, o que pode ser considerado também o merchandising da editora LP&M. Dentro disso, a citação de Andersen & Coimbra (2002, p. 9) justifica esse processo.

No meio publicitário, considera-se que a televisão é a maior mídia no país e que ela funciona muito bem para vender uma ampla gama de produtos. Ao se espalhar pelo país em quase toda a sua extensão e pela sua penetração nos lares brasileiros, torna-se o meio mais usado pela publicidade. A TV facilita a criação de “novos comportamentos”, ou seja, novos hábitos de consumo e de atitudes do cotidiano que impulsionam a compra e o uso de novos produtos.

No caso de *Avenida Brasil*, o produto em questão são os livros, e o meio de divulgação é a telenovela. A presença dos livros na telenovela é ostensiva, o que causa curiosidade nos telespectadores. Embora esse processo persuasivo não ocorra em situações de diálogo, a forma como os livros aparecem na telenovela também pode ser considerada persuasiva, pois pode sugerir que a indicação dos livros não foi feita de forma aleatória, mas com fins comerciais. Essa é uma abordagem contemporânea da Retórica.

Costa (2007), vê a Retórica como óculos teóricos capazes de captar o efeito das formas sobre os conteúdos. Assim, os conteúdos parecem não ser tão persuasivos quanto a forma como são ditos; em outras palavras, não são tão retóricos quanto o canal pelos quais são transmitidos. A estrutura é um desses canais de comunicação, e por ela a mensagem é transmitida. Muitas vezes esse canal não permite uma visão clara sobre os conteúdos, é preciso um olhar minucioso e crítico, para depreender por meio da forma uma visão mais significativa acerca do conteúdo.

Costa classifica essa nova visão sobre a Retórica como uma subárea da pragmática e, a partir dela, estabelece relações externas com outras áreas, ou internas com a própria Linguística. Quando externas, essas interfaces são chamadas interdisciplinares, se internas, intradisciplinares. Esses estudos têm como objeto o significado, tão discutido não só na área da linguagem - ainda repensando a noção de Saussure de significante e significado - como nas demais áreas, que usam o significado para explicar e/ou entender seus *corpus*.

O estudo do significado é pertinente a qualquer campo do conhecimento, e não menos para a literatura onde a arte toma forma de escrita para criar os mais diversos sentidos.

Para ilustrar a Retórica, Costa (2011) vale-se da retórica linguística empregada pelo ex-presidente Lula, que faz juz a sua condição de ex-metalúrgico (percebe-se isso por sua linguagem informal) que estabelece uma relação de proximidade com as pessoas. Essa informalidade em seu discurso lhe rendeu diversas críticas, inclusive relacionadas à sua gestão. Afinal como um país pode evoluir se o presidente é uma pessoa sem estudo? Mas é nesse ponto que os que se dizem cultos se enganam.

Segundo Costa (2011), o ex-presidente faz uso de uma teoria de persuasão muito eficaz: a Retórica. Usa a linguagem popular como um artifício para se aproximar do povo, para causar simpatia e inclusive identificação.

A retórica de Costa (2007) atenta para essa questão: a percepção do que está sendo dito por traz do que está evidente. Assim, o questionamento de como um país pode progredir tendo à frente do governo um presidente sem estudo, deve ser diferente. Como um presidente “sem estudo” consegue se reeleger e conquistar a população? Que recursos ele utilizou para isso? O objetivo aqui não é fazer demagogia política, mas mostrar que não era o que o ex-presidente proferia em

seus discursos que causava simpatia às pessoas, mas sim o que estava implícito, por trás do que ele dizia. Pela forma como falava - de maneira informal – articulava uma mensagem facilmente compreendida pelo povo. Por meio do uso dessa forma criou um carisma que convencia. Pois ele poderia proferir o mesmo discurso por meio de uma estrutura linguística mais elaborada, com palavras menos usuais, mas certamente grande parte da população não o compreenderia, ou não captaria a mensagem que ele pretendia transmitir. O que mostra que a forma interfere incisivamente nos conteúdos.

A Retórica Contemporânea, além de sugerir uma nova abordagem sobre a retórica aristotélica, complementa também a Teoria das Implicaturas, de Grice. A teoria de Aristóteles se ocupa da forma, da estrutura, e a de Grice, do que está por trás dessa estrutura.

De acordo com Costa (2011), a Retórica se aplica sempre que a ação estiver ligada à racionalidade. Por isso parece pertinente tratar das duas concepções a fim de mostrar que dependendo da maneira como se diz algo é possível uma maior persuasão, pois se a forma for convincente o que está implícito será mais notório.

Grice postula que sempre que uma pessoa rompe uma máxima ela quer dizer alguma coisa além do que está dito. Assim, pela estrutura frasal, podemos ficar mais atentos ao que está implícito no dito. Grice não se ateve ao aspecto retórico, mas considerar seus estudos sobre as implicaturas também contribui para a Retórica proposta por Costa, já que é a forma de dizer que faz com que se perceba que há mensagens recônditas.

A seguir, trataremos das implicaturas griceanas para exemplificar como a forma que se profere um dito pode contribuir para a compreensão, sobretudo a quarta máxima, chamada de Máxima de Modo.

3.2 Teoria Inferencial das Implicaturas

Nesta seção pretendemos mostrar como sugestões não ditas explicitamente podem ser positivas e ter, inclusive, um fim pedagógico como é a questão da literatura. Assim como um livro pode mudar a visão de uma pessoa acerca da vida, a telenovela pode sugerir inferências positivas e construtivas. Para tratar desses implícitos, abordaremos a Teoria Inferencial das Implicaturas, de Paul Grice.

Para haver a comunicação não basta a compreensão do código falado, é preciso que o ouvinte perceba a intenção comunicativa do falante. E para captar essa intenção o receptor fará inferências.

De acordo com a Teoria das Implicaturas para haver comunicação não basta a compreensão do código. É preciso entender o que está por trás do dito, da elocução. Essas inferências são feitas dependendo do contexto no qual a elocução é proferida. Isso significa que o receptor da elocução busca compreender a intenção do emissor. E o receptor, por sua vez, espera a colaboração do emissor para compreensão do que foi dito. Devido a isso Grice considera a comunicação um ato cooperativo.

Paul Grice deu início aos estudos sobre a pragmática moderna com seu artigo *Logic and Conversation* em 1967. Nas conferências realizadas pela Universidade de Harvard ele fez suas primeiras considerações sobre um modelo alternativo ao semiótico clássico, que considerava a comunicação uma mera decodificação de sinais, independente da inteligência. (COSTA, 2009)

De acordo esse modelo, na comunicação verbal os sinais são as elocuições, as mensagens os pensamentos que o falante pretende transmitir, e o código é a gramática de uma língua. Mas Grice apresentou um novo modelo considerando o uso da razão fundamental para a comunicação. Nesse modelo, introduziu a noção de Implicatura, a partir da conceituação de significado e comunicação.

Grice propôs quatro máximas para regerem a comunicação: máximas de quantidade, qualidade, relação e modo. Segundo ele, quando uma dessas máximas é violada o receptor pode pressupor algo além do dito explicitamente. Quando uma dessas máximas é rompida, a estrutura se modifica e é essa nova forma que leva à depreensão de um novo significado.

Para que fiquem mais claras essas máximas, propomos alguns exemplos:

I- Imaginemos que A disse para B:

Sábado convidei meu marido para ir ao shopping e ele disse: hoje está chovendo.

Neste caso, se o cérebro não obedecesse ao princípio cooperativo, a pessoa B poderia entender que está chovendo no momento em que a elocução foi dita e

não no sábado, conforme dito por A. Devido ao Princípio Comunicativo, quando alguém ouve a frase *hoje está chovendo* é capaz de entender o que está sendo dito. Supondo que esse princípio pudesse ser violado, a pessoa que recebeu a elocução poderia não entender. Pois o ser humano é capaz de, a partir de uma elocução, fazer inúmeras inferências.

Esse exemplo mostra que o falante considera que o seu dito é importante para quem o recebe, e por isso espera a cooperação do ouvinte para ser entendido. Portanto, o Princípio Comunicativo depende da razão, como falamos anteriormente, já que para que haja comunicação o cérebro precisa processar que o discurso proferido pelo falante é relevante. Vejamos alguns exemplos:

Uma mãe leva seu filho ao médico. Ao final da consulta recebe um dos seguintes diagnósticos:

A- Seu filho está infectado pelo vírus *Varicella Zoster*.

B- Seu filho está com Catapora.

Com a elocução A, dependendo do conhecimento da mãe, ela até pode entender o que o médico quer dizer, mas certamente levará mais tempo do que para entender a elocução B. Pois A exige mais esforço de processamento do que B. Quando a mãe recebe a informação B ela entende rapidamente o que o filho tem.

No caso da comunicação, normalmente o esforço de processamento não é grande, pois as expectativas dos ouvintes são previsíveis, de acordo com o princípio cooperativo. Dentro dessa previsibilidade, diversas interpretações são possíveis em razão do ambiente cognitivo⁶.

Porém, nem sempre o receptor tem acesso aos pressupostos necessários para a comunicação. Se, por exemplo, o emissor faz uma crítica literária, ele pressupõe que o receptor conheça o texto que está sendo considerado. Caso o receptor não tenha esse conhecimento é possível que não entenda. Logo, não haverá comunicação.

⁶ Todas as interpretações que são construídas na mente do receptor, que são independentes do ambiente físico e que consideram o conhecimento de mundo de quem recebe a elocução. Um ambiente cognitivo pode ser qualquer coisa que resulte em compreensão.

Isso pode ocorrer se o ambiente cognitivo do receptor não for o mesmo do emissor. Por isso, para evitar esse tipo de desentendimento, o cérebro do emissor busca aproximar o seu ambiente cognitivo ao do receptor. Da mesma forma, o cérebro do receptor seleciona a interpretação que gera mais efeitos cognitivos.

Porém, se ainda assim houver algum tipo de desentendimento, é possível que uma das máximas propostas por Grice tenha sido violada. Foi considerando que a comunicação obedece ao princípio cooperativo que Grice propôs suas quatro máximas para regerem a comunicação. Quando uma delas for violada, o receptor poderá ir além do que foi dito. Pois a violação aparente das máximas é um pressuposto de que algo pode ser implicado além do dito explicitamente. Antes de observarmos alguns casos, vale ressaltar que a violação de uma máxima pode ser considerada um recurso retórico.

Ilustração de aparentes violações das máximas: Nos casos que se seguem temos diálogos, onde os emissores são referidos como A e B.

Máxima da quantidade ou da informatividade: Estabelece que se dê somente as informações necessárias para a comunicação, nem a mais, nem a menos.

A - Vamos sair hoje à noite?

B- Hoje tenho que dormir cedo.

A fez um convite que poderia ter sido respondido objetivamente com sim, ou não. Porém, se B deu uma resposta mais desenvolvida do que a minimamente necessária para a compreensão, de acordo com as máximas de Grice, está querendo dizer algo com isso, como por exemplo: amanhã de manhã tenho prova, tenho médico, tenho que trabalhar etc.

Grice sugeriu que pela sua Teoria das Implicaturas é possível ver através do dito sempre que uma das máximas (quantidade, qualidade, relação e modo) for rompida. É como uma janela que se abre para o que está escondido. Esses implícitos são depreendidos a partir de um discurso falado ou escrito.

4 ANÁLISES

Pretendemos mostrar o que está por trás das leituras que a personagem Tufão realiza ao longo da novela e qual o propósito do autor João Emanuel Carneiro ao colocar esses livros como coadjuvantes. Dizemos que a inserção desses clássicos no enredo é um recurso retórico com um propósito sutil, porém significativo.

Levando em consideração que o objeto a ser avaliado não se refere a um discurso propriamente dito, mas a um todo significativo, nos valeremos da retórica para a melhor percepção desses implícitos. Vimos que a teoria das implicaturas possibilita enxergar através do dito, e a retórica nos mostra que a forma interfere na compreensão do conteúdo. Assim, na perspectiva da novela, o dito são os livros, que aparecem como coadjuvantes em cena, e os implícitos dos telespectadores podem ser vários; veremos algumas possibilidades pela ótica da Retórica.

Considerando que os implícitos feitos por Tufão são apreendidos a partir da leitura dos livros, estes podem sim ser avaliados pela teoria inferencial das implicaturas aplicada aos textos lidos.

No que se refere aos implícitos, propomos ainda - para este caso específico da novela - dois tipos não apontados por Costa, mas pensados a partir de seus conceitos de interfaces inter e intradisciplinares. São eles: a retórica interna e a retórica externa.

A *retórica interna* se refere às sugestões de leitura que a personagem Nina (a cozinheira) faz a Tufão, porque essas estas ocorrem dentro da narrativa, e é por meio das leituras que Nina espera que Tufão reflita sobre sua relação conjugal. Já a *retórica externa* se relaciona à interdisciplinaridade, pois surge a partir do estranhamento causado nos espectadores. Acreditamos que a aparição de leituras clássicas em uma telenovela seja um recurso do autor para despertar no espectador leigo um interesse pela literatura. Como diz D'Angelo (2005, p.22): "Sem dúvida, a televisão [...] criou um público de leitores de literatura erudita, um público que pode dialogar e que descobre o relacionamento entre cultura erudita e cultura de massa".

Esse suposto interesse advém da curiosidade em saber o que a personagem Tufão está lendo, uma vez que ele comenta sobre suas leituras ao longo dos capítulos. O interesse espontâneo e contínuo pela literatura se daria *a posteriori*, após a descoberta dos clássicos, e permaneceria mesmo com o término de novelas

com esse propósito educativo. Esta última etapa, a do interesse pela literatura, é o que aventamos como um terceiro tipo de retórica: a *retórica idílica*, que viria após o estranhamento em relação às primeiras leituras. Nesse aspecto, entra um olhar otimista acerca da televisão, possível de enxergar apenas pelos óculos da retórica. Esse despertar pode acontecer em sala de aula, usando-se o artifício da novela para mostrar as relações com os livros clássicos, mas a retórica pode ser aplicada a qualquer área, como já dissemos, pois trata do estudo do significado. Assim, mesmo os programas menos significativos podem ser vistos por outra perspectiva, encontrando em sua forma o que desperta o aspecto emotivo nas pessoas. E, a partir daí, pode-se trabalhar com o estudo do significado.

Sendo assim, usaremos a novela *Avenida Brasil* para ilustrar como a retórica, vista de uma forma interdisciplinar, pode influenciar e auxiliar nas mais diversas áreas. Na novela, a retórica se refere à estrutura, ao porquê da escolha dos livros, pelo autor, ao propósito comercial e à sugestão dessas leituras feita por Nina.

Como dissemos, vemos três tipos de retórica; cabe lembrá-las: a *retórica interna*, que se refere à persuasão da personagem pela literatura; a *retórica externa*, que se refere ao interesse do público pelas leituras, e o *merchandising* dos livros, que acreditamos ser possível depreender não somente da proposta de Emanuel Carneiro, mas também de outros autores, que trazem para a televisão brasileira a história do país, a literatura e assuntos polêmicos.

As novelas são formadoras de opinião, criam estilos, jargões, lançam moda. A influência é notória, além da grande preocupação das emissoras em relação à audiência; as novelas só se mantêm no ar porque o público as assiste. Se são assistidas, é porque o assunto que abordam interessa às pessoas, emociona, gera discussões familiares, incita conversas em locais públicos. As novelas atingem todas as classes sociais e intelectuais.

Assim como a literatura de cordel permite que se tornem leitores os que não sabem ler, a cultura popular ganha, na pequena tela, terreno e veracidade; além disso, ela se constitui como ferramenta geradora de uma nova forma de cultura “aberta”, isto é, uma cultura que não se limita à produção intelectual elitista, mas propõe o surgimento de uma reflexão híbrida, contribuindo, assim, para o desenvolvimento das massas e procurando uma reunificação das culturas baixas e altas, por meio de uma participação “educada” do público. (D’ANGELO, 2007, p. 14.)

Para aquelas pessoas mais esclarecidas, o pensamento crítico é mais natural, mas os mais aquelas com menor conhecimento também têm suas opiniões e críticas. Talvez esse grupo não chegue às mesmas observações que os mais intelectualizados, mas, de qualquer maneira, as novelas, sobretudo a “das oito”, fazem parte da vida do cidadão brasileiro. Mesmo aquelas pessoas que não assistem geralmente sabem do que se trata o enredo, seja por ouvir falar ou por ler na internet ou “na capa da revista”. Assim, a *retórica idílica* se refere a uma estratégia cultural por meio dessa mídia tão influente.

A história da televisão não fica longe da história da cultura e a sua perda representaria uma absurda ausência de compreensão da tradição e da atitude antropológica dos homens num determinado período. A revitalização séria dos estudos sobre telenovela enriquece o debate entre cultura de massa e cultura erudita, entre identidade e memória, entre cânones e *marketing*, como poucos fenômenos atuais. [...] Dessa forma, a televisão, meio frio e passivo, segundo a discutida opinião de Marshall McLuhan, torna-se um atual acervo de informações fundamentais que garantem a identidade e a história de povos e nações... (D'ANGELO, 2005, pp. 23-24)

Considerando as teorias abordadas, no que tange à análise mais abrangente - da novela com o público -, a teoria de Costa é ideal. No entanto, para entendermos de que forma a personagem Tufão articula as suas leituras com a sua vida, a teoria das implicaturas, de Grice, é mais adequada.

4.1 Inferências dos livros clássicos na composição de Tufão

Faremos uma análise rasa a respeito de alguns livros lidos por Tufão, dando mais profundidade à análise de *Dom Casmurro*, por se tratar de um livro polêmico no que se refere à idoneidade ou não de Capitu. Justamente por essa traição não ser declarada explicitamente é que o livro se torna interessante do ponto de vista linguístico. As inferências podem ser múltiplas, não apenas em *Dom Casmurro*, mas nas demais obras.

Em *Madame Bovary*, por exemplo, temos Charles Bovary, esposo apaixonado por Emma da mesma forma como Tufão é por Carminha. Na obra de Flaubert, Emma trai o marido por estar entediada com o casamento. Não ama o marido, nem o amante. Já na novela *Avenida Brasil*, Carminha não ama o marido, mas ama o amante e sempre traiu Tufão; na verdade ela já mantinha um relacionamento com

Max antes mesmo de conhecer Tufão. E Max, assim como León, um dos amantes de Emma, também participa do seio familiar.

A seguir, temos uma fala de Tufão com Carminha sobre o livro de Flaubert:

C: Tá lendo o quê?”

T: Um livro que a Nina me emprestou. Madame Bova... de Bovárri.

C: Qual é a dessa madame aí?”

T: Essa é louca. Sabe que ela trai o marido, mas não gosta do amante? Vai entender!

C: Coisa de intelectual.

Pelas falas de Tufão, é possível depreender de que forma ele acaba se dando conta de sua condição. Não se trata de ele de fato relacionar a sua vida com a de Charles, ou com as outras personagens das outras histórias, mas a sua visão sobre a vida vai tomando outras formas à medida que lê os livros propostos por Nina.

Em outra passagem, Tufão se refere ao livro *O idiota*, quando diz ao pai (Leleco):

Eu é que sou o idiota, que achou que podia ficar com uma moça fina, jovem, culta como a Nina (...) Não sei nem o que eu tô fazendo com um livro desse tamanho, escrito na Rússia... Pra quê? Melhor desistir logo de tudo!”⁷

São menções como essas que mostram que Tufão faz inferências sobre e começa a rever sua vida. Em outra passagem, ele se refere a *Dom Quixote*:

O cara não tá nem aí pro que os outros falam. E, quer saber, ele tá muito certo!”⁸

Diferente de Dom Alonso Quixano, Tufão sempre se preocupou com o que outros pensavam. Exemplo disso é o casamento com Carminha, casou-se por influência da mãe, mas também por se sentir culpado, com a obrigação de fazer algo por ela, mesmo que não fosse essa sua vontade. No entanto, com essa citação,

⁷ Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/avenida-brasil/Fique-por-dentro/noticia/2012/09/leitura-de-o-idiota-marca-desilusao-amorosa-de-tufao.html>>. Acesso em 5 de julho de 2013

⁸ Disponível em <<http://blogs.pop.com.br/tv/biblioteca-do-tufao-conheca-os-livros-que-o-jogador-ja-leu/>> Acesso em 14 de agosto de 2013

vemos que ele se posiciona de acordo com Dom Quixote, que largou tudo atrás de seus sonhos, sem se preocupar com as pessoas que o julgavam louco.

A seguir, temos um quadro ilustrativo de aproximações entre a novela e alguns dos livros lidos por Tufão.

A METAMORFOSE	AVENIDA BRASIL
Gregor Samsa, um sujeito que se viu obrigado a se tornar um caixeiro-viajante que deixou de ter vida própria para suportar financeiramente todas as despesas de casa.	Tufão sente-se obrigado a se responsabilizar por Carminha, após o acidente.
Gregor sente-se magoado pela repulsa dos pais perante a sua metamorfose.	Tufão sente a repulsa da mãe pela primeira noiva e se vê obrigado a se casar com Carminha.
A metamorfose de Gregor vai além da modificação física. É uma alteração no comportamento, nas atitudes, sentimentos e opiniões.	Tufão sofreu uma primeira metamorfose ao assumir uma vida que não queria. A segunda é quando se dá conta do que está acontecendo a sua volta.
As atitudes dos pais perante o filho retratam ao leitor a ideia que este era apenas o "sustento" da casa.	Na família todos vivem às suas custas: a esposa, o cunhado (o amante) , os pais e a irmã.
Apenas observa seus novos membros, órgãos e hábitos, mas com o tempo se acomoda na nova condição sem realmente entender no que se tornara.	Depois de se casar com Carminha, Tufão também se acomoda e já desconhece quem realmente é, e o que quer para sua vida.

O PRIMO BASÍLIO	AVENIDA BRASIL
Retrata o típico casal burguês da classe média da sociedade lisboeta do século XIX.	Embora não tão típica, a família de Tufão é uma família de classe média que ascendeu.
Luísa, tida como ingênua, inconsequente e adúltera.	Carminha, tida como santa, frequenta a Igreja, e como desculpa para as saídas em que trai o marido, diz visitar o padre. Não é inconsequente, suas atitudes são premeditadas.
Jorge, marido dedicado, homem simples, que contrasta com a personalidade mundana e sedutora de Basílio.	Jorge (casualmente, ou não) é o nome de Tufão. Também é um homem simples e ingênuo, que contrasta com a perspicácia de Max.
Basílio, conquistador e irresponsável, "bon vivant", pedante e cínico.	A descrição de Basílio serve em perfeição para Max.
Juliana, assim como Nina, se passa por amiga da ama, mas no fundo quer desmascará-la para ascender na vida.	Diferente de Juliana, Nina não se passa por amiga de Carminha por benefício próprio, mas sim para evitar que outros sofram com as maldades da patroa.

DOM CASMURRO	AVENIDA BRASIL
Bento Manuel tem ciúme doentio de Capitu, não confia nela.	Tufão sempre acreditou na idoneidade de Carminha, tanto que acabou casando-se com ela para não deixá-la desamparada.
Capitu se envolve com o compadre, dentro de casa, às vistas de Bentinho, mas ele parece não perceber no momento oportuno.	Pior do que Bentinho, Tufão sempre foi traído, e o amante da esposa mora na mesma casa que o casal.
Escobar, melhor amigo de Bentinho	Max, amigo da Carminha, mas tenta ser amigo de Tufão e participar das

	decisões familiares com o propósito de disfarçar sua condição de amante.
--	--

4.1.2 *Dom Casmurro*, Machado de Assis

No capítulo anterior, relacionamos alguns livros lidos por Tufão com sua personagem. O objetivo foi mostrar que a partir das obras lidas podem-se fazer muitas relações com sua vida. Neste capítulo, trataremos de *Dom Casmurro* com mais profundidade. Assim, é importante, primeiramente, contextualizar a obra abordando o período literário no qual se insere. Como estamos relacionando a vida de Tufão com a das personagens dos livros, trataremos da construção da personagem Capitu, pelos olhos de Dom Casmurro. No subcapítulo seguinte, trataremos, ainda, da desconstrução da personagem Tufão a partir das possíveis inferências sobre a leitura de *Dom Casmurro*.

4.1.2.1 Tópicos de realismo

As obras realistas caracterizam-se por agir sobre o meio social de maneira incisiva, tratando de fenômenos humanos que repercutem na vida cotidiana. Aspectos como a preocupação com explicações fisiológicas, a hereditariedade e questões ambientais são exemplos. Estes são aspectos que transformam de alguma maneira o meio social. Dentre essas preocupações, a busca por soluções de problemas com o apoio na fisiologia e o conhecimento científico de como se comporta o homem são as questões centrais.

Para Eça de Queirós, o realismo documentou a verdadeira arte, por se inspirar na ideia de justiça. Entende-se bem essa visão observando as pinturas *Um entèrrement a Ornans*⁹ e *L'escribeuses de bé*¹⁰, de G. Courbet¹¹ em que a pintura é como um retrato na realidade. Na primeira, temos um funeral onde não há como deixar de perceber a presença de um cachorro; na segunda, o que nos salta à vista é a figura de uma mulher trabalhando agachada e de costas, com o vestido levantado, deixando à mostra as pernas.

⁹ Anexo A.

¹⁰ Anexo B.

¹¹ Ditas obras foram observadas nas aulas de Teorias da História da Literatura, com a mediação do professor Carlos Reis.

Dentro dessa ideia de justiça - no sentido de fidelidade da realidade -, a personagem realista tem uma notória representatividade social e mental, uma vivência contemporânea que a faz potencialmente crítica.

4.1.2.2 Teorias sobre a construção de personagem

Na obra de ficção, o raio da intenção detém-se em seres puramente intencionais que podem estar se referindo de um modo indireto a uma realidade extraliterária, por isso essa imagem artística, no caso, a personagem, adquire um valor próprio, uma densidade que tem uma finalidade.

No romance podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo de ser. (CANDIDO, 1981, p. 59.)

Em termos epistemológicos, a ficção é o espaço em que o ser humano é transparente à nossa visão, pois as personagens são seres puramente intencionais que, de certa forma, caracterizam tipos sociais, mas geralmente sem referência a seres específicos.

Na novela *A correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós, mesmo se tratando de um texto ficcional, certas personagens parecem ser estereótipos de pessoas reais. O próprio Fradique é um heterônimo de Eça e de Antero de Quental. Também participam da obra Oliveira Martins, Guerra Junqueiro e Ramalho Ortigão, que de fato existiram. Tal configuração traduz a ideia de *intenção séria da verdade*, pensada primordialmente por Aristóteles.

Os textos ficcionais, apesar de seus enunciados costumarem ostentar o hábito exterior de juízos, revelam nitidamente, a intenção ficcional, mesmo quando essa intenção não é objetivada na capa do livro, através na indicação "romance". "novela" etc. (CANDIDO, 1981, p. 20.)

Processo similar acontece em *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett. É um romance entre Carlos e Joaninha, mas apresenta críticas pessoais de Garrett sobre uma viagem que fez de Lisboa até Santarém. Na viagem, o autor-personagem reflete sobre os problemas sociais e políticos de seu país. O texto enfoca a problemática dos gêneros por se tratar de um relato de viagem contextualizado em

uma narrativa histórico-literária. Essa estratégia dominante está esquematizada em 49 capítulos que foram classificados, de acordo com Reis (2012), em *nível diegético*, no que tange à viagem, *hipodiegético*, no que se refere à novela, e, por fim, em *hipo-hipodiegético*, nível em que aparece a carta de Carlos para Joaquina.

Em termos de narrador, o romance inova, pois o narrador apropria-se da palavra da personagem para contar de sua viagem. Por outro lado, esse mesmo narrador já é outro, quando conta a novela. É a partir dessa configuração que surgem dois novos gêneros: a autobiografia e a carta epistolar.

Embora apresentada em um gênero inovador, a linguagem utilizada pelos “narradores” se mantém fiel ao Romantismo. As reflexões que aparecem são feitas em dialética constante com a natureza; há um evidente enaltecimento dos detalhes e o embelezamento até das coisas mais vis, como a abordagem dada à guerra civil entre absolutistas e liberais, no começo do século XIX:

[...] a guerra enfim em todas as suas formas, com todo o seu palpitante interesse, como todos os terrores, com todas as esperanças que a acompanham, se lhes tornou uma coisa familiar, ordinária [...] (GARRET, 2011 p. 110.)

[...] rosto sereno, como é sereno o mar em dias de calma, porque dorme o vento [...] (GARRET, p. 89.)

[...] O certo é que os rouxinóis gorjeavam há muito tempo nos loureiros da janela e Joaquina não voltava [...] (GARRET, p. 112.)

[...] o pé, breve e estreito; o que se adivinhava da perna admirável [...] (GARRET, p. 93.)

Seguindo a linha da linguagem, Antonio Candido sugere que certos marcadores temporais podem indicar a presença de uma personagem ficcional, como, por exemplo, “A revolta veio a acabar daí a dias” do livro *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. O argumento de Almeida para o surgimento de uma provável personagem no desenrolar de uma narrativa nesses moldes é que um historiador provavelmente não usaria uma linguagem assim, uma vez que o historiador busca formas neutras para evitar a identificação de sua narração com a aproximação de alguma pessoa, evitando assim a criação de uma personagem. “Razões mais intimamente ‘poetológicas’ mostram que a personagem realmente constitui a ficção”. (CANDIDO, 1981, p. 27.) “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo.” (CANDIDO, 1981, p. 53.)

Outro ponto a se destacar é a relevância de se observar todas as nuances dos valores não estéticos (religiosos, morais, político-sociais, vitais), pois eles sempre estão presentes onde se defrontam seres humanos. O leitor desatento, que não for capaz de apreender essas minúcias, também não apreenderá a totalidade estética e a plenitude de uma obra de arte ficcional. Esse sentimento que se tem perante a complexidade de uma obra é máximo, mas isso se deve à unidade (mínima) dada pelo romancista. Em outras palavras, a personagem é mais lógica do que o ser humano, o autor condensa os aspectos a serem abordados dentro de uma sequência de ações organizadas previamente. “As personagens ao falarem revelam-se de um modo bem mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar sua opinião verdadeira.” (CANDIDO, 1981, p. 29.)

No entanto, isso não significa que as personagens são mais simples do que um indivíduo comum. A diferença entre ambos reside no fato de que as possíveis abstrações feitas a respeito da personagem estão dentro de um todo coeso e não são difusas, como quando pensamos em indivíduos comuns. “É, porém, a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.” (CANDIDO, 1981, p. 21.)

Nem sempre foi assim, as primeiras concepções de personagem defendiam que ela fosse uma criação do autor, pensada para um contexto específico e puramente fictícia, sem interferência do meio ou mesmo do autor. “A personagem de um romance (ainda mais de um poema ou de uma peça teatral) é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico.” (CANDIDO, 1981, p. 33.)

Com o passar dos anos e o aprimoramento nos estudos literários, uma nova configuração se articulou. A personagem passa a mostrar reflexos da vida do autor.

Nos anos 60 o sacrifício da personagem respondia aos excessos biografistas e mesmo psicologistas que, numa perspectiva conteudista, entendiam a personagem como extensão do autor, evidência da sua intenção ou linear representação de figuras reais. (REIS, 2006, p.14.)

Discussões não se encerram e todas têm seu contributo. A seguir temos uma análise sobre a construção da personagem Capitu, aos olhos de Bentinho e (ou) Dom Casmurro. Essa aparente dualidade de personagem jovem e depois maduro

aparece também, ainda que de outra forma, no romance pós-modernista *A costa dos murmúrios*, de Lidia Jorge.

Outra similaridade com o que foi dito é a inserção de um gênero dentro de outro, como acontece também em *Viagens na minha terra*. No caso de *Costa dos Murmúrios*, um conto dentro de um romance.

Eva Lopo, personagem de *A costa dos murmúrios*, lê o conto *Os gafanhotos*, em que a sua história é narrada por outrem. Já o romance é escrito como uma forma de aliviar o horror da guerra que é parcialmente vivido por Eva Lopo em meio às terríveis descobertas sobre o envolvimento do seu marido com a guerra.

Esses relatos aparecem no conto *Os gafanhotos* e posteriormente na fala de Eva Lopo, que, lembrando os sucessos por ela vividos vinte anos antes, assume, posteriormente, a narrativa do romance.

Em certos momentos, a personagem, que assim como em *Dom Casmurro* é a narradora, incita a conversa com alguém que entendemos ser o leitor: “Esse é um relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que tudo nele é exacto e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e de som. (...). Além disso, o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso.” (JORGE, 1988, p. 41.)

A diferença entre o narrador-personagem de Machado de Assis e de Lidia Jorge é que Evita (Eva Lopo) dá ênfase à (des)construção de sua própria imagem, diferentemente de Dom Casmurro, que como veremos, está voltado para Capitu.

“*Evita era eu.*” Talvez seja essa uma das frases mais famosas do livro, justamente por representar essa fragmentação da personagem, também por chamar atenção para o conto que abre o livro. A desconstrução da narrativa original começa pela questão do gênero e vai aumentando à medida que começam as descobertas diante da verdade da morte. Para Eva Lopo, a morte tem uma conotação mais ampla, pois simboliza também a morte do império português, de seu casamento e de sua inocência.

Nesse processo de descobertas, Evita vai se transformando em Eva e vai deixando para trás parte de si. É da morte que surge uma vida nova. Eva Lopo deixou, inclusive, de usar seu nome em forma diminutiva, Evita.

É pelo conto que Eva pode inovar. Ela assume o poder da palavra criando uma narrativa sobre a sua vivência durante a guerra em Moçambique. Surge uma narrativa subjetiva que abarca as lacunas da memória e as angústias sobre dúvidas

de um passado que persiste. É pelo discurso que fica evidente a condição fragmentária da personagem.

4.1.2.3 *Dom Casmurro* e a construção da personagem Capitu

É importante chamar a atenção para o nosso narrador, que é a própria personagem. Não por acaso, o primeiro capítulo se intitula *Do título*, em que o narrador-personagem se autodenomina casmurro e explica o porquê dessa alcunha: “Casmurro não está aqui no sentido que lhes dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo.” (ASSIS, 2011, p. 49.)

Por conta disso, é importante estar atento ao fato de que a história será narrada sob sua ótica e por uma perspectiva que enfoca lembranças. *Dom Casmurro* tratará do romance entre Bentinho e Capitu e do posterior casamento entre eles. Cabe destacar que no momento em que narra a história, já é Casmurro e não mais Bentinho, e a sua visão é baseada em suas memórias da infância e adolescência, atreladas a uma mágoa que ele procura atenuar por meio da construção das personagens, sobretudo a de Capitu.

A história inicia com Dom Casmurro retratando sua infância subordinada ao jugo da família. Parte daí para abordar o que de fato lhe interessa narrar: seu posterior casamento e a concepção de um filho que, para ele, eram uma farsa. Como é próprio da obra machadiana, o narrador (aqui também personagem) interage com o leitor. No caso, Dom Casmurro procura nortear a leitura para a dedução da suposta traição de Capitu com seu melhor amigo e compadre. Seu filho, a seu ver, seria o fruto e a prova do relacionamento adúltero entre Capitu e Escobar. O que nos interessa aqui é como Dom Casmurro vai construir a personagem Capitu, pois é essa visão que acreditamos ser importante que Tufão percebesse.

Dom Casmurro vai construindo uma imagem de Capitu como uma adúltera, mas não há uma denúncia por parte dela de que uma traição de fato tenha ocorrido. Porém, passagens como a que seguem, tendem a levar o leitor a concordar com Bento Manuel. “A confusão era geral. No meio dela, Capitu olha alguns instantes para o cadáver, tão fixa, apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...” (ASSIS, 2011, p. 220.)

Dentro dessa ótica, vale lembrar que o narrador é o próprio Bentinho e por conta disso é essa visão que se faz mais evidente. Casmurro, desde que era Bentinho, sempre teve um ciúme desmedido de Capitu. Na infância de Capitu, aparecem indícios de uma personagem feminina à frente de seu tempo. Mas essa clareza de sua precocidade e firmeza vai sendo suprimida por características de um caráter interesseiro e dissimulado. Cabe lembrar a concepção de personagem já abordada no capítulo anterior.

A personagem é criada; portanto, ela tem atitudes previamente estipuladas pelo autor. O próprio caráter dissimulado de Capitu pode servir de álibi para a visão que Bentinho constrói a seu respeito. Embora o livro leve o título de seu narrador, o enredo se desenvolve em torno de Capitu. É Dom Casmurro quem narra, mas é o comportamento de Capitu que norteia a narrativa.

Um exemplo é a imagem da menina decidida que interferiu diretamente na decisão de Bentinho sobre sua ida ao seminário. No entanto, essa visão vai perdendo espaço ao longo da trama, embora não desapareça por completo.

Em *Dom Casmurro*, há mais relatos de Capitu na infância do que na idade adulta, o que nos faz pensar que talvez o narrador-personagem a conhecesse mais como menina do que como mulher, o que pode se justificar por Bentinho e Capitu terem convivido mais tempo durante infância do que na adolescência, quando ele foi para o seminário. Por outro lado, é possível pensar que as descrições da infância se referem mais à construção do “narrador-narrador” por serem lembranças mais puras, ao passo que as visões de Capitu adolescente e adulta talvez se refiram à visão do narrador-personagem, por estarem mais carregadas da malícia própria da adolescência e do ciúme que sabemos ter Bentinho por Capitu. Mas essa reflexão é dúbia, uma vez que o romance é uma narrativa em que Bentinho revive o passado, como já foi dito anteriormente.

Levando em conta outras obras de Machado, nota-se que a personagem feminina se mostra perseverante diante dos problemas que a sociedade lhe impõe. Capitu não é diferente, assume dissimuladamente o que aparece à sua frente e batalha por seus direitos, lutando por firmar sua identidade diante das suspeitas levantadas sobre ela durante a história.

A chamada primeira fase do romance machadiano é marcadamente de personagens femininas, enquanto a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* começa a acentuar-se o prestígio das personagens

masculinas. E soube mostrar, numa e noutra fase, as figuras Helena e Capitu, destacando-as como “mulheres” que, pelo pensamento e pela ação, se situavam mentalmente além de suas épocas. (XAVIER, 1986. p.13.)

Na passagem que se segue, há indícios de subversão de Capitu em relação ao recato feminino da época:

Capitu derreou a cabeça, a tal ponto que me foi preciso acudir com as mãos e ampará-la; o espaldar da cadeira era baixo. Inclinei-me depois sobre ela, rosto a rosto, mas trocados, os olhos de uma, mas na linha da boca do outro. Pedi-lhe que levantasse a cabeça, podia ficar tonta, machucar o pescoço, cheguei a dizer-lhe que estava feia, mas nem essa razão a moveu.

- Levanta, Capitu!

Não quis, não levantou a cabeça, e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios e eu desci os meus, e...

Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se, rápida, eu recuei até a parede como uma espécie de vertigem, sem fala os olhos escuros. Quando eles me clarearam, vi que Capitu tinha os olhos no chão. (ASSIS, 2011, p. 100.)

É importante sempre ressaltar que a abordagem é feita pelo olhar de Bento Manuel, já adulto e crítico das reações de Capitu. Ele retoma passagens da adolescência de ambos para mostrar ao leitor o caráter da esposa. Além disso, ele se reconhece como um homem ciumento, como se percebe pela citação: “[...] um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor das minhas entranhas, ao repetir comigo as palavras de José Dias: ‘Algum peralta’ da vizinhança.” (ASSIS, 2011, p.143.)

É por lembrar-se de momentos que viveu junto a Capitu que Dom Casmurro sente ciúmes, pois imagina ela se comportando de forma parecida, mas com outros peraltas, como sugeriu José Dias.

Outra questão que atenta para a imaginação fértil de Dom Casmurro é o fato de o namoro entre Capitu e Bentinho não ser assumido para as famílias. Talvez fosse por saber desde criança que iria para o seminário. Contudo, também é possível questionar se os fatos que narra realmente aconteceram. Como ele mesmo diz: “[...] a mentira, muitas vezes, é tão involuntária quanto a respiração. [...]”.

Afinal, qual seria a razão verdadeira para a omissão do sentimento que nutria por Capitu? A ida ao seminário ou verdades recônditas? Seria o olhar de Capitu o responsável por esse encantamento e o decorrente ciúme, que se tornou doentio?

A gente do Pádua não é de todo má. Capitu apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim, de cigana oblíqua e dissimulada. Pois, apesar deles, poderia passar se não fosse a vaidade e adulação. (ASSIS, 2011, p. 85.)

Essa citação atenta para alguns pontos. Primeiro, Dom Casmurro está dizendo que quem lhe chamou a atenção para os olhos de Capitu foi José Dias, uma personagem tipo, ou seja, um agregado ao seio familiar. Indiretamente é como se Bentinho dissesse que, se não fosse por José Dias, ele não teria percebido o olhar de Capitu; o que pode ser um recurso de persuasão por parte da personagem. Outros pontos que podem ser levados em consideração são as reticências, que sugerem ideia de continuidade, e a conjunção *apesar*, que antecipa um aspecto negativo que ficou por ser dito, mas mais adiante é retomado, quando José Dias diz que o olhar de cigana oblíqua e dissimulada poderia passar se não fosse pela vaidade e adulação. Aqui entra o terceiro ponto, que retoma a ideia de Xavier (1986) tratada anteriormente. Diz respeito à subversão de Capitu a padrões sociais como a modéstia, que, por essa citação, fica evidente que ela não tinha.

Nesse sentido, entra também a ideia de posse. Capitu, até as primeiras desconfiâncias de Bentinho, era venerada por ele, mas talvez fosse uma menina comum para os outros.

As descrições do olhar de cigana dissimulada percorrem a narrativa e culminam no enterro de Escobar, pois Bento lê Capitu com os olhos e, na hora do enterro, sente-se como se também estivesse sendo enterrado; é como se naquele momento tivessem morrido o amor e a confiança, esta que talvez nunca tenha existido por parte dele.

Agregam-se a esse fato as suspeitas de Bento quanto à paternidade legítima. Desde os primeiros passos do filho, começa a observar algumas feições que lhe remetiam a Escobar. A fixação nesse pensamento também contribui para a corroboração da suspeita levantada por ele. O que também pode ser uma paranoia de uma personagem que sabemos ciumenta. Afinal, as famílias conviviam quase que diariamente e as crianças puerilmente costumam imitar os adultos.

De todas as suspeitas, talvez a mais coerente seja a da fotografia. É o momento em que a traição parece evidente, embora não seja verbalmente confirmada. Mais uma vez, a visão que temos é de Dom Casmurro; Capitu

permanece com seu silêncio, expressivo apenas por seu olhar. O silêncio pode ser o consentimento ou outras possibilidades, que não temos como saber.

Capitu e eu, involuntariamente olhamos a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Dessa vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel. De boca, porém, não confessou nada; repetiu as últimas palavras, puxou do filho e saíram para a missa. (ASSIS, 2011, p. 236.)

Ambos olharam involuntariamente a fotografia, o que para ela talvez não tenha tido o mesmo significado que para ele. Essa confusão que ele chama de confissão talvez tenha ocorrido aos olhos dele, pois, como dissemos no início, quem narra o romance é o próprio. Por fim, não sabemos quais foram as últimas palavras dela; uma marca do silêncio que já foi mencionado.

Mais uma vez, atentamos para o fato de que, pela narrativa, a visão que temos é a de Dom Casmurro e não a dela, o que é paradoxal do ponto de visto do título. É plausível e verossímil pensar que a história tratará de Dom Casmurro, Bento Manuel, Bentinho, mas percebendo as sutilezas, vemos que a narrativa gira em torno de uma personagem que não é o narrador-personagem, mas sim Capitu.

Outro ponto interessante dessa construção ficcional é o fato de que quem constrói a personagem Bentinho é ele mesmo, porém, mais velho. Como se sabe, a visão que se tem de si mesmo e a visão que se tem de outrem não é a mesma. Logo, a construção que Casmurro faz de si na juventude pode não condizer com sua imagem frente aos outros, já que, por estar tratando de si, é natural que aborde as características psicológicas que lhe convenham ou que lhe são evidentes.

Por esses e por outros motivos a obra é tão instigante, e ainda hoje discussões a seu respeito são pertinentes. Talvez por isso Nina, de *Avenida Brasil*, tenha recomendado essa obra a Tufão.

Saber se Capitu traiu ou não traiu Bentinho mexe com o imaginário dos leitores, o que, do ponto de vista da estética da recepção, é ótimo. Mas do ponto de vista literário, essa dúvida, por mais instigante que seja, está sempre em pauta e tentando ser sanada.

Não estamos aqui fazendo um discurso feminista ou defendendo a idoneidade de Capitu, o que procuramos mostrar neste capítulo é a forma com que o autor

construiu a personagem, pois foi por meio dessa visão que Tufão abriu os olhos e passou a enxergar a verdadeira Carmem Lúcia, e não mais a ingênua Carminha.

4.1.2.4 A desconstrução da personagem Tufão

Em *Avenida Brasil*, podemos dizer que o narrador-personagem é Nina, que orienta as leituras para Tufão. É a história da sua vida que está em jogo, e Tufão é uma das principais peças. Para que ele seja seu aliado, é preciso que se dê conta de que está sendo enganado. Seguindo esse objetivo, Nina orienta leituras específicas, com o intuito de que ele reflita sobre a condição das personagens, como mostramos em *Dom Casmurro*, e procure encontrar as semelhanças com sua própria vida.

A história de Tufão e Bentinho é muito parecida. Carminha teve dois filhos com Max: Jorginho e Ágata. Jorginho foi levado ao lixão e criado por mãe Lucinda, junto a outras crianças, entre elas Nina. Quando Carminha consegue ludibriar Tufão, convence o marido a adotar Jorginho. Porém, grávida de Max, Carminha utiliza a gravidez para ficar com Tufão que, movido pelo sentimento de culpa por ter atropelado Genésio, se vê obrigado a cuidar de Carminha.

A imagem que Bentinho tem de Capitu, como uma menina ingênua, se assemelha à que Tufão tem de Carminha, com quem se casa por acreditar que ela ficou desamparada com a morte do marido.

A seguir, temos trechos de *Dom Casmurro* que aproximam os dois personagens, pelo jeito relapso:

“A imaginação foi companheira de toda minha existência” (p.111)

Foi divagando enquanto dirigia que Tufão atropelou Genésio, o marido de Carminha.

“Vou esgarçando isso com reticências para dar uma ideia das minhas ideias, que eram assim difusas e confusas; com certeza não dou nada.” (p.136)

Depois de um período de inércia, Nina entra no seio da família, Tufão começa a ler os livros clássicos e suas ideias passam a ser difusas e confusas. Tufão não se reconhece como o homem que se tornou. Assim como Dom Casmurro, ele se

angustia por viver o passado, com o agravante de que, diferentemente de Dom Casmurro, ele não realizou o que desejava, pois acabou se casando com Carminha, mesmo contra sua vontade. Na sequência da citação mencionada, Dom Casmurro diz o seguinte: “A cabeça ia-me quente, e o andar não era seguro.” (ASSIS, 2011, p. 137.)

Outra passagem interessante é a que denota a submissão de Bentinho à vontade da mãe. No trecho a seguir, a prima Justina o questiona sobre sua vocação. De forma parecida, Tufão se casou com Carminha por influência da mãe, que não gostava de sua noiva Monalisa. Aproveitando o ensejo do acidente, acabou convencendo o filho de que o correto seria ele se casar com Carminha.

[...] Respondi esquivo:
 - Vida de padre é muito bonita.
 - Sim, é bonita; mas o que pergunto é se você gostaria de ser padre - ,explicou rindo.
 - Eu gosto do que mamãe quiser. [...] (ASSIS, 2011, p. 97.)

Diferente de Capitu, Bentinho nunca fez valer sua vontade. Tufão, até descobrir a literatura, também não. Mas é importante destacar uma questão: enquanto no romance machadiano temos uma narrativa voltada ao passado, com foco na adolescência de Capitu e Bentinho, em *Avenida Brasil*, Tufão não conhece o passado de Carminha, e a adolescência dele nem aparece. No início da novela, ele já é adulto.

Carminha se aproveita do fato de ele não conhecer o passado dela para contar a ele o que lhe convém. Tanto que, quando começa a ser desmascarada, ela inventa fatos sobre o seu passado para persuadir Tufão.

Contudo, por meio de suas leituras - das quais destacamos as considerações que Bentinho faz sobre sua amada -, Tufão acaba se dando conta de que o comportamento de Carminha se assemelha ao de Capitu.

Bentinho é um sujeito ciumento e desconfiado, diferente de Tufão, que não levantava qualquer suspeita sobre Carminha. Parece um contrassenso Carminha tentar manter uma imagem de mulher recatada, que cuida da casa, do marido e ajuda o padre em obras sociais. Mas ela faz isso disfarçar sua verdadeira imagem, por mais que sinta repulsa a esses afazeres. Do ponto de vista da narrativa, o comportamento aparente que mantém é uma contradição à conquista das mulheres

contemporâneas em relação à independência feminina. Esse contraste também aparece em *Dom Casmurro*, mas de forma diferente. De acordo com Xavier (1986), Capitu é um exemplo de mulheres que estavam à frente de seu tempo, pois não seguia precisamente os atributos típicos das mulheres da época, como a passividade, a emotividade, a humildade, a dedicação e a conseqüente submissão. Esses e outros parâmetros eram vistos como ideais pela sociedade cristã-burguesa do século XIX, mas não no século XXI. Na contemporaneidade, se defende a igualdade de direitos para as mulheres.

Em *Dom Casmurro*, o leitor é levado a deduzir que Capitu não é uma representante desses padrões sociais, o que põe em dúvida sua fidelidade a Bento Manuel. E são sugestões como essa que são importantes para que Tufão reflita sobre seu casamento.

Um exemplo é o trecho em que Bentinho faz tranças na jovem e, no momento em que se beijam, são interrompidos por dona Fortunata, mãe de Capitu: “Capitu compôs-se depressa, tão depressa que, quando a mãe apontou à porta ela abanava a cabeça e ria.” (Assis, 2011, p.100.)

Com essa citação, fica evidente o que se diz sobre seu caráter dissimulado. Ela se porta com uma naturalidade impressionante diante da presença da mãe. Naturalidade esta que Carminha também apresenta. Não foram poucas as vezes em que ela e Max foram surpreendidos por Tufão e Carminha reagiu como se estivessem apenas conversando sobre assuntos triviais.

Outro ponto em comum entre Carminha e Capitu é esse caráter dissimulado de ambas. Assim como Capitu desvia o olhar, Carminha muda de comportamento de acordo com as circunstâncias em que se encontra. É apaixonada por Max, mas mantém relações com Tufão, embora deixe evidente, para o espectador, que a relação que tem com Tufão é apenas para manter os confortos de que usufrui, pois sente desprezo pelo marido. Seu caráter dissimulado também aparece quando Tufão tenta largá-la; Carminha consegue ser tão convincente que confunde o espectador. Há momentos em que é possível acreditar no seu arrependimento e em sua ingenuidade.

Embora Carminha procure manter uma imagem de mulher idônea e pudica, que ajuda os pobres e está sempre na Igreja, é ela quem toma a frente de todos os problemas, sejam eles relacionados ao amante ou ao marido. Ambas as

personagens são homens apáticos e sem atitude, Carminha é quem os articula, como marionetes, da mesma forma que Capitu faz com Bentinho.

As inferências sugeridas até o momento são empíricas e podem ser apreendidas a partir da leitura do livro, como mostramos. Agora, procuraremos mostrar algumas passagens de *Dom Casmurro*, aplicando as máximas propostas por Grice, a fim de ilustrar uma forma teórica para se chegar a essas inferências.

Trecho em que Bentinho se agarra aos cabelos de Capitu e diz que é capaz de penteá-los, se quisesse.

- Você?
- Eu mesmo.
- Vai embaraçar-me o cabelo todo, isso sim.
- Se embaraçar, você desembaraça depois.
- Vamos ver. (ASSIS, 2011, p. 98)

Nessa fala, temos um rompimento da máxima de modo quando Capitu pergunta “você”? Ela sabe que é Bentinho, mas dá a entender que ele não seria capaz de pentear os cabelos dela. Tanto que confirma isso quando diz a ela que ele vai embaraçar seus cabelos.

Por fim, quando fica pronto o penteado, ele diz:

- *Pronto!*
- *Estará bom?*
- *Veja no espelho.*

Aqui, quem viola uma máxima é Bentinho. Ao não responder objetivamente se o penteado ficou bom, ele propicia que o discurso continue. Violou a máxima de quantidade, dizendo menos que o necessário para que ela soubesse se ficou bom ou não. Mas Capitu não foi ao espelho, ela derreou a cabeça para trás, e aconteceu o beijo que ela disfarçou com a chegada inesperada da mãe. Capitu também viola uma máxima de quantidade, talvez, ao não se olhar no espelho. Afinal, Bentinho esperava que ela se olhasse e lhe dissesse se gostou ou não. Como ela não o faz e sua resposta não é verbal, mas sim comportamental, Bentinho entende o que ela quer, e eles se beijam.

No capítulo XLIII, temos a violação das máximas de modo e de relação. A de modo acontece quando Capitu pergunta a Bentinho se ele tem medo.

- *Medo?*

- *Sim, pergunto se você tem medo.*
- *Medo de quê?*
- *Medo de apanhar, de ser preso, de brigar, de andar, de trabalhar...*

Ao perguntar se Bentinho tem medo, Capitu viola a máxima da relação. No capítulo precedente, ela reflete sobre a ida dele ao seminário, mas não chega a dizer o que pensa. Seu pensamento está distante quando abruptamente pergunta se ele tem medo. Bentinho percebe isso, tanto que corrobora mais adiante com a seguinte afirmação: *“Não entendi. Se ela me tem dito simplesmente: ‘Vamos embora!’ pode ser que eu obedecesse ou não; em todo o caso, entenderia. Mas aquela pergunta assim, vaga e solta, não pude atinar o que era.”*

O fato de ele não entender gera inferências, faz com que ele dê continuidade ao discurso e ainda se sinta mais interessado por ela. Esse tipo de diálogo e as conjecturas que Bentinho faz levam Tufão a relacionar essas violações de máximas na fala de Carminha.

Ainda neste capítulo temos a seguinte passagem:

Disse-me que estava brincando, não precisava afligir-me, e, com um gesto cheio de graça, bateu-me na cara, sorrindo, e disse:

- Medroso!

- Eu? Mas...

- Não é nada, Bentinho. Pois quem é que há de dar-lhe pancada ou prender você? Desculpe que eu hoje estou um pouco maluca; quero brincar, e...

- Não, Capitu; você não está brincando; nesta ocasião nenhum de nós tem vontade de brincar.

- Tem razão, foi só maluquice; até logo.

- Como até logo?

- Está-me voltando a dor de cabeça; vou botar uma rodela de limão nas fontes. (ASSIS, 2011, p. 117)

Vemos claramente como Capitu dissimula, foge da conversa, rompendo assim a máxima da relação para não dizer o que está pensando.

No capítulo XLVII, eles voltam a falar sobre o mesmo assunto e Bentinho lhe questiona se ela perguntou se ele era medroso em função do seminário. Ao que ela responde:

- *Foi, ouvi dizer que lá dão pancada... Não? Eu também não creio. (p. 121)*

Nessa fala, temos um aparente rompimento da máxima de relação, pois mais uma vez ela foge do assunto; também da máxima de modo, porque ela é irônica; e da máxima de qualidade, já que é pouco provável que um seminário seja um local onde os meninos apanhem, mesmo que dos colegas.

Sobre a fala dela, Bentinho reflete:

A explicação agradou-me; não tinha outra. Se, como penso, Capitu não disse a verdade, força a reconhecer que não podia dizê-la, e a mentira é dessas criadas que se dão pressa ao responder às visitas que “ a senhora saiu” , quando a senhora não quer falar a ninguém. Há nessa cumplicidade; um gosto partícula; o pecado comum iguala por instantes a condição das pessoas, não contando o prazer que dá a cara das visitas enganadas, e as costas com que elas descem...A verdade não saiu, ficou em casa, no coração de Capitu, cochilando o seu arrependimento. E eu não descí triste nem zangado; achei a criada galante, apetecível, melhor que a ama. (ASSIS, 2011, p. 121-122.)

Bentinho, com essa reflexão, mostra ao leitor – no caso, Tufão – que ele não acredita em Capitu. Pela aparente violação da máxima de qualidade, Bentinho percebe que ela mente. Subsequente a isso, ele articula um discurso metafórico em torno da mentira. A metáfora é uma forma de não dizer claramente o que se pretende, portanto, Bentinho também viola a máxima de modo. Embora não se dirija a Capitu, ele interage com o leitor e atenta para a mentira.

Na parte em que José Dias diz a Bentinho que talvez Capitu pudesse se interessar pelos peraltas da vizinhança, é Bentinho quem viola a máxima de relação:

José Dias viu no meu rosto algum sinal diferente da expressão habitual e perguntou-me com interesse:

- Que é, Bentinho?

Para não fita-lo, deixei cair os olhos. Os olhos caindo, viram que uma das presilhas das calças do agregado estava desabotoada. E, como ele insistisse em saber o que é que eu tinha, respondi apontando com o dedo:

-Olhe a presilha, abotoe a presilha.

José Dias inclinou-se e eu saí correndo. (ASSIS, 2011, p. 160)

Procuramos mostrar, com esses exemplos, como podemos fazer uma interface entre a linguística, a literatura e a telenovela. Vimos, anteriormente, uma visão literária da telenovela, e, pela aplicação da teoria inferencial das implicaturas, um viés linguístico possível. As interfaces não se esgotam, os exemplos serviram apenas para ilustrar de que forma se pode fazer um estudo relacionando áreas distintas.

5 INTERFACE TELENOVELA/LITERATURA/EDUCAÇÃO

Muito se fala sobre a falta de leitura não só entre os estudantes do ensino regular, mas de uma forma abrangente. Também se questiona a qualidade do que é lido: se qualquer leitura é válida para o desenvolvimento intelectual. Parte-se da premissa de que para ler é preciso interessar-se pelo assunto; por outro lado, defende-se a opinião de que ler é um hábito que se adquire na infância e que depende do incentivo da família e da escola. O problema é que quando somente a escola sugere leituras essa exigência se torna maçante e é logo associada à obrigatoriedade e não ao prazer. Assim, para o professor de literatura, trabalhar com obras clássicas se torna um desafio.

Dentro disso, colocar a literatura em interface com outras áreas parece uma solução viável para o ensino e a reflexão dessa disciplina. Os PCNs (Parâmetros Curriculares Nacionais) levantam a questão da transdisciplinaridade, propondo uma interface com áreas diferentes, porém correlatas. A leitura dessas propostas parece uma utopia, impossível de ser colocada em prática. Porém, pretendemos mostrar uma forma de reflexão que possibilite essa transdisciplinaridade tão discutida na atualidade não só na sala de aula, mas nos mais diversos campos da sociedade. Embora estejam em voga discussões nesse sentido, são poucos os casos em que se consegue fazer uma relação entre áreas aparentemente díspares. Talvez o fato de não haver sucesso nesse âmbito não seja pela falta de vontade, muitas vezes atribuída aos professores, mas por falta entendimento e habilidade.

E isso não é culpa do professor, às vezes parece que só se procuram os culpados, ou alunos, os pais, a escola... Mas a questão não é encontrar um réu. Sabemos que o sistema educacional no Brasil está passando por um período difícil, mas isso se deve ao fato de que estamos em mudanças, o que gera certa resistência, talvez por medo do desconhecido. Assim, os professores aventureiros que procuram novas fórmulas de ensinar, acabam encontrando uma barreira ou nos pais, ou nas próprias escolas, acostumados com o sistema tradicional de ensino.

A educação no Brasil passou por várias fases, e na atualidade migra para uma educação transdisciplinar. Como dissemos, a transdisciplinaridade não é privilégio da educação, ela pode ser aplicada aos mais diversos âmbitos. Porque no mundo globalizado em que vivemos, não se pode pensar em áreas fragmentadas, já

que o conhecimento não acontece de forma isolada, mas de forma ampla. Sabe-se é que é preciso trazer o conteúdo para a realidade do aluno.

Fala-se que é preciso fazer o aluno a pensar, mas de que maneira? Cada área tem suas peculiaridades e as disciplinas suas especificidades. Assim, o professor fica perdido entre ensinar sua disciplina e complementar a educação familiar. A realidade atual é que o próprio professor precisa ser transdisciplinar, ele precisa ser um educador para que possa desenvolver seu trabalho com qualidade. Assim, se torna imprescindível ensinar boas maneiras, princípios, ensinar a pensar sobre si mesmo, para então poder desenvolver o conteúdo. Aí entra outro problema: a questão da carga horária. Devido a isso os professores vivem angustiados, não sabendo se vencem os conteúdos programáticos ou as disciplinas.

Com a literatura não é diferente, e ainda tem um agravante. Alunos que muitas vezes mal compreendem enunciados são submetidos a leituras com alto grau de complexidade. O professor deve solicitar a leitura dos clássicos, mas não sabe como despertar o interesse para essas leituras, muitas vezes enfadonhas. É preciso significar, mas de que forma fazer isso com uma linguagem formal e tão distante da realidade dos discentes? É para ajudar a responder essa questão que entra este trabalho aplicado à telenovela.

Aprender é abrir janelas para a vida, e não olhar por um binóculo, apenas em uma direção. Assim, a transdisciplinaridade não está sendo proposta apenas nas escolas, mas está na nossa vida diária. Um engenheiro precisa considerar o fator humano, as questões ambientais, estudar línguas estrangeiras, ter conhecimento da geografia do lugar será executado um projeto, etc...

Porém, aliar tantos campos aparentemente difusos é uma tarefa difícil. Os professores sabem que precisam fazer isso, muitos resistem, alguns aceitam e outros concordam e são a favor dessa nova forma de ensino que se projeta, mas não sabem como colocar em prática. E a verdade é que não existem fórmulas prontas, ser professor é estar diariamente fazendo experiências, a sala de aula é um laboratório de criação, a diferença é que os alunos não são cobaias, mas sujeitos de uma experiência que pode melhorar todo o sistema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vez que este é um trabalho da área da Letras, ele se justifica por sugerir uma reflexão acerca de um objeto que favorece o estudo da linguagem tanto do ponto de vista linguístico, quanto do ponto de vista literário: a telenovela.

A escolha desse objeto se deu pelo fato de a telenovela *Avenida Brasil* propiciar, de maneira peculiar, uma interface com diversos livros clássicos da literatura mundial. Outro ponto que foi levado em consideração é o desejo de contribuir com o estudo teórico da telenovela no Brasil. Procuramos mostrar que mesmo as formas mais simples podem conter significados complexos.

A Metateoria das Interfaces visa à análise de objetos dessa natureza. E, por isso, essa teoria serviu de escopo para este trabalho, já que temos na novela um programa aparentemente banal.

No primeiro capítulo, procuramos fazer um recorte do gênero, primeiramente resumindo *Avenida Brasil*, sobre a qual foi discorrido este trabalho. A seguir, foi feita uma breve retrospectiva da telenovela no Brasil e foram apresentadas abordagens teóricas sobre o tema. Dentre elas, destacamos o importante papel que a telenovela exerce na venda de produtos, como cosméticos, roupas, carros e, na novela em questão, livros.

Além da questão comercial, a telenovela também é um importante difusor cultural, caracteriza o povo brasileiro, propaga a cultura dentro do país, mas também pode servir de cartão postal no exterior. É importante ressaltar que, além dos produtos anunciados na trama, a própria novela é um produto vendido para mais de 100 países.

Acreditamos que isso se deva ao fato de a telenovela brasileira caracterizar o nosso povo. Dentro disso, tratamos do conceito de herói, não no sentido trivial da palavra, mas no sentido literário, no qual o herói pode ser a personagem principal ou a coadjuvante. A identificação do leitor (no caso, telespectador) com a narrativa faz da novela brasileira um sucesso. São as personagens que fazem a mediação da vida real com a teledramaturgia e são elas também que servem como difusoras de produtos, de cultura, de emoções.

No segundo capítulo, que trata dos aspectos literários da telenovela, vimos que esta pode ser considerada como crônica da contemporaneidade, visto que trata de assuntos cotidianos. Nesse caso, o responsável pela mediação entre assunto e

telespectador é o próprio autor, já que ele ocupa o papel do cronista. Na crônica, a visão que aparece é a do autor. Porém, na telenovela, essa visão se embaça, já que se juntam o gênero crônica e o gênero narrativo, em que os temas abordados não podem ser vistos como enfoque do autor. Mais um ponto positivo para a teledramaturgia brasileira: ela pode tratar de assuntos polêmicos, mas com uma visão imparcial.

Em relação aos aspectos linguísticos, de que trata o terceiro capítulo, começamos abordando a Metateoria das Implicaturas. Embora já tenhamos explicado na introdução que essa teoria estuda um mesmo objeto sobre ângulos distintos, neste capítulo especificamos o objeto deste trabalho e apresentamos seus pontos de observação.

Foram considerados os aspectos retóricos presentes na telenovela. Não a retórica em situação de diálogo, mas uma retórica inferencial. Para que esses termos ficassem mais claros, fizemos um recorte histórico da teoria e tratamos, brevemente, da visão de Campos (2007) para a retórica contemporânea.

De acordo com esse autor, a forma interfere incisivamente nos conteúdos. Vemos que situações desse tipo ocorrem na novela, como a aparição de livros clássicos no enredo. À medida que essa inserção favorece o mercado editorial, também chama a atenção para a literatura. Assim, o conteúdo, nesse caso, seriam as próprias narrativas clássicas que ganham destaque pela forma como aparecem em cena.

Partindo para uma reflexão mais profunda, mas ainda no terceiro capítulo, explicamos a Teoria Inferencial das Implicaturas, que foi utilizada para análise das obras. Grice (2009) sustenta que, quando falamos mais do que o minimamente necessário para a comunicação, queremos sugerir algo que está além do dito. Esses implícitos no diálogo foram chamados de implicaturas. No capítulo quatro, a análise, vemos de que forma as implicaturas são feitas pelo personagem Tufão.

Pelas análises procuramos mostrar que as leituras feitas pelo personagem principal muito se relacionavam com o enredo da novela. Personagens como Gregor Samsa, Dom Casmurro e Charles Bovary servem como heróis para Tufão.

Dentre os livros lidos por Tufão em *Avenida Brasil*, escolhemos *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, por se tratar de uma obra repleta de implícitos. A questão central da telenovela é a traição de Carminha, a esposa; o mesmo ocorre

em *Dom Casmurro*, mas não de forma declarada. É preciso fazer inferências para se chegar a essa conclusão.

No capítulo da análise, foram relacionadas as obras lidas ao enredo da novela. Em seguida, foram feitas considerações sobre Realismo, período literário ao qual a obra pertence. Para a análise da obra, do ponto de vista literário, tratou-se de teorias sobre a construção da personagem para mostrar de que forma Bentinho constrói a personagem Capitu, e é essa visão que pouco a pouco desconstrói a personagem Tufão, na telenovela. Procuramos mostrar que, por meio das implicaturas que faz ao longo das leituras, Tufão acaba percebendo que foi enganado. Acreditamos que esse desfecho ocorra porque houve um processo retórico interno, no qual a personagem Nina sugeria as leituras para Tufão. O outro aspecto retórico sugerido foi o de uma retórica externa, em que a publicidade dos livros instigaria a sua leitura.

Dentro dessa hipótese de proposta educativa, propusemos um capítulo para sugerir que os estudos em interface podem ser, também, aplicados à educação. Na era da tecnologia, tratar de assuntos sob um único ângulo pode não favorecer o interesse dos jovens do ensino regular. Os estudos em interface parecem uma opção possível de ressignificar conteúdos já tão debatidos.

Assim como os estudos em interface podem servir para a educação básica, esperamos que com este trabalho tenhamos conseguido mostrar que a intersecção de áreas distintas pode favorecer pesquisas acadêmicas. Aqui, trouxemos para a discussão um gênero em ascensão, que, na atualidade, aborda a identidade brasileira de forma tão plural quanto o próprio gênero.

REFERÊNCIAS

ANDERSEN, LILIAN PEDERNEIRAS MENEZES WISSING, e COIMBRA, THAIS DE BARROS. **Merchandising em Telenovela**. 113 p. [Monografia]. Departamento de Comunicação, Universidade da Amazônia. 2002. Disponível em: <<http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/monografias/telenovela.pdf>>. Acesso em: 15-07-2013

ANDRADE, Maria Lúcia daCunha Victório **O gênero crônica e a prática escolar**. Revista Filologia e Linguística Portuguesa, n. 6, p. 255-266, 2004.

ARISTÓTELES. **A retórica**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

ASTURIAS, Miguel Ángel. **A novela latino-americana, testemunho de uma época**. In: RUSSELL, B et al. As mais belas palavras. São Paulo: Hemus, 1968. p. 59-78.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2006.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito: A jornada do herói**. [documentário]. Produção e direção de Bill Moyers. EUA, LogOn, 1988. DVD, 474 min.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CASTELLO, José. **Crônica, um gênero brasileiro**. Curitiba, [2007]. Disponível em<http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=228&titulo=Cronica,_um_genero_brasileiro>. Acesso em 21 de julho de 2012.

CEIA, C. **Literatura colonial e pós-colonial**. Lisboa: E-Dicionário de Termos Literários. [2012]. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=918&Itemid=2>. Acesso em 9 de novembro de 2012.

COSTA, Jorge Campos. **A retórica inferencial no discurso político**. Porto Alegre, [2011].

Disponível em: <<http://www.jcamposc.com.br/arquivos/A%20Ret%C3%B3rica%20%20Inferencial%20do%20Discurso%20Pol%C3%ADtico.pdf>>. Acesso em 30 de outubro de 2011.

_____. **Retórica e informação**. Porto Alegre, [2012]. Disponível em: <<http://jcamposc.com.br/blog/tag/retorica-e-informacao/>>. Acesso em 14 de outubro de 2012

_____. **A Teoria Inferencial das Implicaturas**. Porto Alegre, [2009]. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/letras/pos/logica/implicat.htm>>. Acesso em: 20-08-2012

_____. **A filosofia da linguística, filosofia da ciência e metateoria das interfaces**. Porto Alegre, [2007]. Disponível em: <http://www.jcamposc.com.br/textos_disciplinas/filosofia_da_linguistica-filosofia_da_ciencia_e_metateoria_das_interfaces.pdf>. Acesso em 10 de junho de 2013

_____; FELTES, Heloísa Pedroso de Moraes. **Filosofia da Linguística, filosofia da Ciência e os pressupostos para a construção de uma metateoria das interfaces**. In ARAÚJO, Júlio C.; BIASI-RODRIGUES, Bernardete; DIEB, Messias (Orgs.). *Seminários linguísticos: discurso, análise linguística, ensino e pesquisa*. Mossoró: Edições UERN, 2010.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Petrópolis: Vozes, 2008.

COUTINHO, Afrânio. (dir.); COUTINHO, Eduardo. (colab.) **A literatura no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Global, 1999.

COUTINHO, Afrânio. **Ensaio e crônica**. In: *A Literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1986, p. 117 - 143, v. 6;

DACANAL, José Hildebrando. **Era uma vez a literatura**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

D'ANGELO, Biagio. **O avesso do avesso do avesso. Linhas retas e oblíquas da paródia na telenovela brasileira**. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada. Rio de Janeiro: Abralic 2007 v.1, n.10, 2007

_____ **Caboclas, padroeiras, cravos e rosas. O espaço da história na telenovela brasileira**. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada Porto Alegre: Abralic, 2005. N.7.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. **O idiota**. Tradução de José Geraldo. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1955.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. 9 ed. Tradução de Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

GARRET, Almeida. **Viagens na minha terra**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

GERAGHTY, Cristine. **The study of the soap opera**. In Wasko, J. (Eds) Companion to Television., Chap 16, pages pp. 308-323. Malden, MA.: BlackwellPublishing (2005)

JORGE, Lídia. **A costa dos murmúrios**. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

KIEFER, Charles. **É conto ou é crônica?** In: Para ser escritor. São Paulo: Leya, 2010.

MAZZIOTTI, Nora. **La telenovela y su hegemonía en Latinoamérica**. Revista La mirada de Telemo, n. 1, 2008. Disponível em: <<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lamiradadetelemo/article/view/3485/3381>> Acesso em 20 de julho de 2013.

MELO, J. M. **As telenovelas da globo: produção e exportação**. São Paulo: Summus, 1988.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix, 2001.

MIGNOLO, Walter. **A Razão Pós-colonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales**. *Gragoatá*. Niterói, n.1, p.7-29, 2. sem. 1996.

MOTTER, Maria Lourdes **Motter Telenovela: arte do cotidiano**. Revista Comunicação & Educação, n. 13, p. 98-102, 1998.

NETO, J. (org.) **Aula de hoje: telenovela**. São Paulo: Centro de Ciências da Comunicação e Artes - Universidade Católica de Santos. [2002]. Disponível em: <<http://globoeuniversidade.globo.com/GUniversidade/upload/telenovela.PDF>>. Acesso em 08 de julho de 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Desconstruindo os Estudos Culturais**. IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Disponível em: <<http://www.docdatabase.net/more-desconstruindo-os-estudos-culturais-leyla-perrone-mois201s-852749.html>>. Acesso em 14 de junho de 2012

QUEIRÓS, Eça de. **O primo Basílio**. 22 ed. São Paulo: Ática, 2008.

QUINTANA, Mario. **80 anos de poesia**. 2. ed. São Paulo: Editora Globo, 2008.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. Coimbra: Almedina, 1997.

_____. **Comentários de textos: metodoloxía y dicionario de términos literários.** Salamanca: EA, 1979.

_____. **Técnicas de análise textual.** Coimbra: Almedina, 1976.

_____. (coord.) **Figuras de Ficção.** Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SÁ, Jorge de. **A crônica.** 6. ed. São Paulo: Ática, 1999.

SACRAMENTO, Igor. Pinto. **Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais.** 501 p. [Tese de Doutorado] Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos.** 2 ed. Rio de Janeiro: Racco, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral.** São Paulo: Cultrix, 2000.

STREY, Cláudia. **Linguagem e emoções: um estudo em interfaces.** 95 p. [Dissertação de Mestrado] PUCRS. Porto Alegre, 2011.

XAVIER, Therezinha Mucci. **A personagem feminina no romance de Machado de Assis.** Rio de Janeiro: Presença, 1986.

ANEXO A - UNENTERREMENT À ORNANS



ANEXO B - LESCRIBLEUSES DE BÉ

