

# UMA ANÁLISE SOBRE A CONSTRUÇÃO DA VILÃ NA TELENOVELA AMOR ETERNO AMOR, DE ELIZABETH JHIN

## AN ANALYSIS ON THE CONSTRUCTION OF THE VILLA IN ELIZABETH JHIN TELENOVELA LOVE ETERNO LOVE

Liliane Scarpin da Silva Storniolo<sup>1</sup>, Kyldes Batista Vicente<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Doutora em Artes e Educação pela UNESP - Universidade Estadual Paulista, professora na Unitins (Universidade Estadual do Tocantins). E-mail: [liliane.ss@unitins.br](mailto:liliane.ss@unitins.br)

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação e Culturas Contemporâneas (pela UFBA) e Pós-Doutora em Letras (pela UFG), é professora na Unitins e na Faculdade ITOP; é editora da Revista Humanidades & Inovação, da Revista Extensão e da Revista Multidebates. Integra o projeto Figuras da Ficção, colaborando no Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa, do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. E-mail: [kyldes.bv@unitins.br](mailto:kyldes.bv@unitins.br)

### Resumo

A teledramaturgia um gênero textual e, portanto, possui um corpo teórico narrativo científico, apresentaremos neste texto uma análise do ponto de vista semiótico sobre a figura da vilã na telenovela “Amor eterno amor” de Elizabeth Jhin, produzida pela Rede Globo e exibida de 5 de março e 7 de setembro de 2012, em 161 capítulos. O objetivo é analisar a construção da vilã, o que foi possível a partir da análise semiótica, o que se observou que as representações sociais são uma forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado para a construção de uma realidade comum aos participantes.

Palavras-chave: Personagem. Figuração. Televisivo.

### Abstract

*The soap opera is a type of text and, therefore, has a scientific narrative theoretical body, this study shows an analysis from a semiotic point of view about the villain character in the soap opera “Amor eterno amor” by Elizabeth Jhin, produced by Rede Globo Channel and on from March 5th to September 7th 2012, in 161 chapters. We will also approach the elements that built the villain character in the story. The objective is to analyze the construction of the villain, which was possible from the semiotic analysis, which was observed that social representations are a form of knowledge socially elaborated and shared for the construction of a common reality to the participants.*

Keywords: Character. Figuration. Broadcast.

©UNIS-MG. All rights reserved.

How to cite this article:

SCARPIN, Liliane da Silva Storniolo. VICENTE, Kyldes Batista. UMA ANÁLISE SOBRE A CONSTRUÇÃO DA VILÃ NA TELENOVELA AMOR ETERNO AMOR, DE ELIZABETH JHIN. *Interação*, Varginha, MG, v. 21, p. 43 - 54, 2020. ISSN 1517-848X / ISSN 2446-9874.

Disponível em: <http://periodicos.unis.edu.br/index.php/interacao/article/view/315>.

DOI: <https://doi.org/10.33836/interacao.v22i1.315>

## **1 INTRODUÇÃO**

No universo da narrativa, a personagem é um elemento de grande importância. Essa importância se revela pelas inúmeras possibilidades de que o narrador dispõe para definir a função da personagem na narrativa: seja com maior ou menor complexidade no processo de formação, construção ou caracterização.

## **2 AMOR ETERNO AMOR**

A telenovela Amor eterno amor foi escrita por Elizabeth Jhin, Eliane Garcia, Lílian Garcia, Denise Bandeira, Duba Elia e Renata Jhin com direção de Roberta Richard, Fábio Strazzer, Luciana Oliveira e Paulo Ghelli, direção geral de Pedro Vasconcelos e direção de núcleo de Rogério Gomes. Recebeu, em 2013, indicação ao Prêmio Emmy Internacional Digital de melhor novela.

A autora tem formação em Teatro pela Uni-Rio e foi aluna da primeira Oficina de Roteiros da TV Globo, a convite de Flávio de Campos, seu professor de História do Teatro e Dramaturgia na faculdade. Trabalhou por 13 anos como colaboradora em novelas globais, em 2004 estreou como autora titular ao lado de Antônio Calmon, com Começar de Novo, e em 2006 assinou sozinha Eterna Magia exibida no horário das 18 horas.

Com o tema principal relacionado ao desejo do reencontro e à crença em vidas passadas, Amor Eterno Amor foi a primeira novela da TV Globo a se passar na Ilha de Marajó, no Pará. A escolha foi uma homenagem à mãe da autora.

### **2.1 Personagem**

No estudo da teoria da literatura, a personagem é um dos elementos da narrativa. Considerada indissociável do universo fictício, a personagem não pode existir de forma isolada: ela deve estar ligada a outros elementos que a compõem. Esses elementos podem ser outras personagens, o espaço em que ela está inserida e os objetos que a compõem.

Outras personagens são responsáveis pela formação de uma personagem na medida em que revelam seu ponto de vista acerca da imagem projetada por ela e por suas reações acerca dos acontecimentos. Isso leva à descoberta de determinadas características que podem ser percebidas pelo contato entre as personagens. Assim, outras personagens auxiliam na construção de determinada personagem, pois emitem suas impressões acerca daquela personagem.

O universo exterior descrito pelo narrador compõe também a personagem, uma vez que a descrição do espaço em que vive a personagem torna-se elemento de sua composição: suas ações, sua relação com o espaço promovem a descrição da personagem. Por fim, objetos podem tornar-se constitutivos da personagem: elementos visuais que se tornam o prolongamento da composição da personagem.

O narrador terá, portanto, a liberdade para criar o universo da obra (espaços, tempo, personagens). No entanto, as relações estabelecidas entre esses universos são construídas a partir dessas relações.

Enfim, a personagem está sujeita a procedimentos de estruturação que determinam a sua funcionalidade e peso específico na economia do relato. Deste modo, a personagem define-se em termos de relevo: protagonista, personagem secundária ou mero figurante. Esses diferentes graus de relevo se configuram pela força da sua intervenção na ação.

No livro **A personagem de ficção** (1998), Paulo Emilio Salles Gomes apresenta, no artigo **A personagem cinematográfica**, elementos que devem ser considerados na análise e composição da personagem no cinema. Partindo das discussões empreendidas por Antonio Candido no texto **A personagem do romance**, no mesmo livro, Gomes assinala que

Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens. [...] Essa definição física completa imposta pelo cinema reduz a quase nada a liberdade do espectador nesse terreno. Num outro, porém, o da definição psicológica, o filme moderno pode assegurar ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance tradicional. A nitidez espiritual das personagens deste último impõe-se tanto quanto a presença física nos filmes; ao passo que em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de películas antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do ministério em que banham as criaturas da realidade. Ainda aqui, contudo essa estrada foi percorrida francamente pelo filme na retaguarda da literatura novelística contemporânea. (GOMES, 1998, p. 111-112)

O texto audiovisual permite, aparentemente, maior caracterização física e menor caracterização psicológica. Com isso, o telespectador terá a liberdade para a construção da imagem psicológica da personagem. Na novela em análise, o núcleo das protagonistas está em:

Ator	Personagem
<u>Gabriel Braga Nunes</u>	Rodrigo Prado Borges ( <i>Carlos de Sousa/Salvador Borges/Barão</i> )
<u>Letícia Persiles</u>	Miriam Allende ( <i>Alice Borges/Elisa</i> )
<u>Carmo Dalla Vecchia</u>	Fernando Borges Sobral ( <i>Leôncio Borges</i> )
<u>Cássia Kiss Magro</u>	Melissa Borges Sobral
<u>Luis Melo</u>	Dimas Sobral
<u>Klara Castanho</u>	Clara Allende ( <i>Adélia Borges</i> )
<u>Ana Lúcia Torre</u>	Verbena Borges

O espaço em que esses personagens transitam favorece a estruturação do melodrama.

Em princípio, o melodrama é composto por dramas familiares e, portanto, tem como cenário central o lar, composto por arquiteturas labirínticas, profusões de espelhos e escadas. É um ambiente propício para tramas que envolvem segredos, passados que assombram e personalidades ambíguas. E é no lar que a mulher tem mais presença do que o homem, historicamente, o que favorece a presença de protagonistas femininas fortes. (OLIVEIRA JR, 2012, p. 46).

## 2.2 A trama

Quando tinha apenas três anos, Rodrigo desapareceu misteriosamente ao sair com a babá para dar um passeio. O menino teve seu nome trocado para Carlos e foi criado no interior de Minas

Gerais por Angélica e Virgílio. Virgílio aproveita-se do dom que o menino possuía de acalmar animais apenas com o olhar e passa a explorá-lo, transformando-o em atração de circo.

Carlos conhece Elisa ainda criança e vive um amor inocente. Carlos faz um amuleto para ele e um para Elisa com uma concha presa a uma tira de couro e promete usá-lo para sempre. Ao voltar para casa encontra Angélica morta, então foge de casa para escapar dos maus tratos de Virgílio e é ajudado pelo caminhoneiro Xavier, que o leva para morar na Ilha de Marajó, no Pará.

Verbena, uma milionária, nunca desistiu de procurar seu filho, mas sua irmã Melissa a desencoraja pela irmã Melissa, o cunhado Dimas e o sobrinho Fernando. Os três se empenham para fazê-la acreditar que Rodrigo está morto, pois o interesse deles é manter o herdeiro longe e assim conseguir a herança. Em sua casa, Verbena tem o apoio dos empregados. Entre os amigos, pode contar com seu advogado Kleber e seu médico Gabriel Allende que é pai da jornalista Miriam e da menina Clara, que tem dons especiais.

Trinta anos depois do desaparecimento de Rodrigo, Verbena está doente e tem pouco tempo de vida. Com a ajuda de Miriam, ela faz um apelo em na televisão em rede nacional, apresentando um retrato falado mostrando como estaria Rodrigo adulto. Miriam então viaja até a Ilha de Marajó, seguindo as pistas obtidas. Lá encontra Rodrigo, que acredita que seu nome é Carlos, e os dois fazem um acordo: ele irá ao Rio de Janeiro encontrar Verbena e, em troca, Miriam o ajudará a encontrar Elisa.

Nesse ínterim, Melissa arma várias falcatruas para impedir que Rodrigo seja reconhecido como filho de Verbena, mas não obtém sucesso, pois Verbena tem a confirmação de que Rodrigo é seu filho e falece. Então, Melissa decide que precisa impedir que Rodrigo tome posse de sua herança, pois se considera merecedora das posses deixadas pela irmã e, para conseguir seu intento, comete crimes, entre eles o mais grave, um assassinato.

Zenóbio, assassinado por Melissa não consegue deixar o plano terreno e passa a acompanhá-la, fazendo com que a vilã sinta medo e comece enlouquecer. Melissa é pesa por seus crimes, mas um tempo depois consegue liberdade provisória e tenta matar Rodrigo que é salvo por Dimas que acidentalmente mata a ex-mulher.

### 2.3 A mídia televisiva e seu público

Gregolin (2003, p.97), baseia-se nas concepções apontadas por Foucault para definir a relação a mídia com seu público:

[...] as *mídias* desempenham o papel de mediação entre seus leitores e a realidade. O que os textos da mídia oferecem não é a realidade, mas uma construção que permite ao leitor produzir formas simbólicas de representação da sua relação com a realidade concreta.

Sendo assim, a televisão, como representação da realidade da sociedade, participa ativamente da construção de seu imaginário e esse fato faz com que o indivíduo perceba-se em relação a si mesmo e em relação aos outros. É dessa percepção que decorre a concepção do sujeito como parte de uma coletividade.

O imaginário constitui-se um campo fértil para os sonhos, aspirações, medos e outros sentimentos das pessoas que fazem parte da sociedade que é a grande interlocutora da teledramaturgia e que, por sua vez, contribui efetivamente para esse fato. Segundo Baczko (1985), funciona como uma extensa rede de criação de símbolos que alimentam o imaginário social e verdadeiras comunidades de sentido.

Ao se referir às unidades de sentido o autor nos posiciona frente à participação da mídia na criação da identidade da sociedade que absorve as informações veiculadas, cujo resultado aparece historicamente. Essas unidades não são estáticas, pois são formadas por diversas influências e estão em constante construção.

A telenovela incorpora “diversos gêneros ficcionais de forma a que uma única narrativa contenha diferentes fios de histórias” (RIBEIRO, 2012, p.26), pois é necessário que se crie diferentes núcleos de personagens para que os diferentes espectadores encontrem identificação.

Um dos aspectos centrais do melodrama seria justamente sua extraordinária capacidade de usar ações e os fatos do mundo real, da vida social, como uma espécie de metáfora que se reporta ao reino da verdade espiritual e dos significados morais latentes. A realidade é amplificada por uma dramaturgia do excesso que torna sensível a presença, nas situações do dia a dia, de motivações obscuras, de emanações do inconsciente (essa região do ser em que se escondem nossos desejos elementares e nossos tabus). Dentro de um contexto aparentemente realista e cotidiano, encena-se um drama hiperbólico e sobrecarregado. (OLIVEIRA JR, 2012, p. 42).

### **3. O TEXTO DA TELENVELA NA PERSPECTIVA SEMIÓTICA**

Sendo a teledramaturgia um gênero textual e, portanto, possui um corpo teórico narrativo científico, apresentaremos neste texto uma análise do ponto de vista **semiótico** sobre a figura da vilã na telenovela **Amor eterno amor** de Elizabeth Jhim.

O texto é o objeto de estudos da semiótica e procura descrever e explicar “o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (Barros, 1994, p.7).

Considerando o texto também como objeto de comunicação entre pelo menos duas pessoas, a semiótica examina os procedimentos da organização textual e, concomitantemente, os mecanismos enunciativos de produção e recepção do texto.

Quanto ao texto narrativo, Greimas e Courtés (2008), consideram essencialmente, como uma sucessão de ações. Dessa forma, uma narrativa simples, em Semiótica, define-se como a passagem de um estado anterior a um estado posterior, construindo assim um modelo actancial ou atuacional.

Assim, o conceito de narratividade é o princípio organizador de qualquer discurso (GREIMAS e COURTÉS, 2008), pois é por meio dele que ocorrem mudanças de estado. Ao falarmos sobre essa mudança de estado, recorreremos ao “Programa Narrativo” que gere o texto na semiótica. Para Barros (1994, p. 20), “[...] define-se como um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado.”

Em seus estudos sobre o esquema de Vladimir Propp, Greimas notou que as narrativas analisadas pelo pesquisador russo não eram somente histórias de um herói, mas também, ainda que de forma menos evidente, a história de um vilão. Assim, a narrativa constitui-se como uma estrutura polêmica, ou seja, dois percursos narrativos em oposição: o do sujeito (herói) e o do antissujeito (vilão, oponente), os quais buscam um mesmo objeto-valor. O esquema narrativo ou o modelo actancial (atuacional) fundamenta-se nessa estrutura.

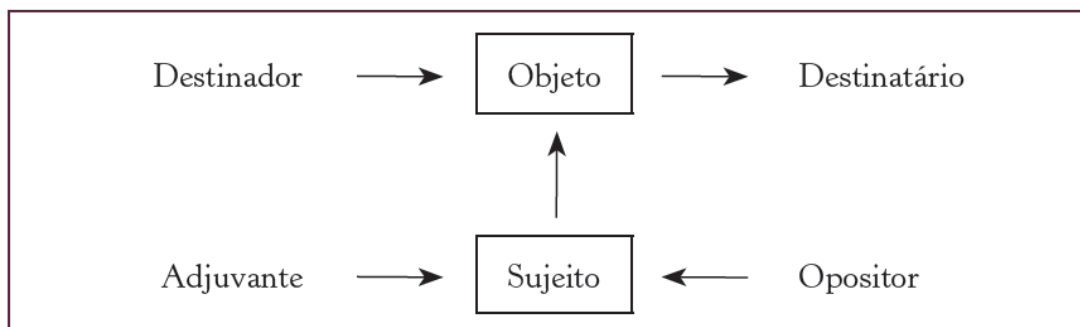
Dessa maneira, na narrativa teledramatúrgica o destinador e o destinatário podem ser heróis ou vilões, coadjuvantes e objetos, formando assim, uma estrutura mínima dramatúrgica. Segundo Leal (2012, s/p), “Para cada um desses sujeitos abre-se um programa de competência, um percurso na narrativa, em que prevalecem as mudanças de estados e relações entre eles.”

Para Almeida (2011, p. 159) “As ações dos personagens são identificadas e relacionadas com as ações dos agentes presentes no discurso.”

O autor explica: “A estrutura actancial básica compreende um sujeito narrativo e um objeto, um coadjuvante e um opositor, um destinador e um destinatário. Esses se relacionam uns com os outros por implicação e contradição” (Almeida, 2011, p.159).

Assim, podemos apresentar o esquema do modelo actancial criado por Greimas:

Figura 1: Modelo actancial



Fonte: Greimas (1973, p.236)

De acordo com o modelo apresentado, entendemos que o objetivo do sujeito é a busca de um objeto e, para conseguir seu intento, conta com a ajuda dos coadjuvantes no combate aos opositores que procuram impedi-lo. O objeto é o elemento almejado, sua busca dirige as ações do sujeito. O destinador possui certo controle sobre o objeto que poderá pertencer ou não ao destinatário, o qual, em algumas situações, pode ser o sujeito.

Considerando nosso objeto de pesquisa, na telenovela **Amor Eterno Amor**, teremos o seguinte esquema actancial:

Objeto (objeto-valor)- herança/ amor

Destinador- as etapas que o herói Rodrigo teve que enfrentar para conseguir seu objeto;

Sujeito- Rodrigo (herói);

Destinatário- Rodrigo;

Adjuvantes ou Coadjuvantes: Verbena, médico, advogado e empregados da casa;

Opositor – Melissa (vilã).

#### 4. O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO

Segundo Barros (1994, p. 8) “Para construir o sentido do texto, a semiótica concebe o seu plano do conteúdo sob a forma de um percurso gerativo.” O entendimento do percurso gerativo do sentido é essencial para a teoria semiótica.

Tendo em vista que o vilão cumpre o papel que lhe é exigido, o de introduzir o conflito chave na história e, portanto, focalizando nosso objeto de estudo, a história da vilã Melissa, temos na primeira etapa do percurso, o nível fundamental que determina a oposição semântica a partir da qual construímos o sentido do texto televisivo.

#### Direito Vs Ambição

### Rodrigo Vs Melissa

Essa oposição manifesta-se diversas vezes no texto desde o início da trama no dia 05/03/2012 (primeiro capítulo da novela) Melissa, que representa a **ambição**, finge estar preocupada com a irmã Verbena. Veja, na sequência, a transcrição da cena.

Na casa de Verbena, Gabriel informa aos familiares e ao advogado de que não há mais nada a ser feito pela vida de Verbena. Então, Melissa lamenta:

“– Coitada da minha irmã, morreu sem realizar o grande sonho de rever o filho... que tristeza... que tristeza...”

Melissa pede para Tereza (empregada) sair da sala e afirma “- Eu aguento a Tereza, por causa da Verbena, mas assim que as coisas mudarem nesta casa a Tereza vai para o meio da rua.”

O advogado esclarece que ela somente tomará posse dos bens da irmã depois de passados 24 (vinte e quatro) meses de sua morte, se o Rodrigo, quem tem **direito** à herança, não aparecer.

A personagem é irônica, faz “caras e bocas”, além de utilizar um tom de voz que caracteriza sua dissimulação. Assim, manifesta com frequência a intenção de que o sobrinho não seja encontrado e ela seja beneficiária da herança da irmã.

As categorias fundamentais são definidas como positivas ou eufóricas e negativas ou disfóricas. No texto, o direito é eufórico e a ambição disfórica.

No segundo nível do percurso gerativo de sentido, os valores fundamentais são narrados a partir de um sujeito.

Dessa maneira, a narrativa apresenta “a história do homem em busca de valores e os contratos e conflitos que marcam os relacionamentos humanos.” (GREGOLIN, 1995, p.16). Considerando como sujeito da narrativa a vilã Melissa, vejamos as quatro fases que a constituem:

a) **MANIPULAÇÃO**: a vilã Melissa é manipulada pela ambição para cometer crimes contra quem atravessa seu caminho;

b) **COMPETÊNCIA**: manipulado pela ambição, o sujeito precisa adquirir competência para realizar a ação. Essa competência é o QUERER. Na telenovela, Melissa precisa do poder (a herança) para ter a suposta felicidade e para isso é capaz de eliminar quem ou o que queira impedi-la.

c) **PERFORMANCE**: o sujeito realiza a ação (Melissa comete crimes);

d) **SANÇÃO**: depois de realizada a ação, o sujeito é punido (sanção negativa). Melissa vai para a prisão e, em liberdade condicional, é morta.

O terceiro nível do percurso gerativo de sentido é o discursivo, considerado como o mais superficial por ser “o mais próximo da manifestação textual” (GREGOLIN, 1995, p.16). Ainda, de acordo com a autora:

As estruturas narrativas convertem-se em discurso quando assumidas pelo sujeito da enunciação: ele faz uma série de "escolhas", de pessoa, de espaço, de tempo e de figuras, contando a história a partir de um determinado "ponto de vista". A narrativa é, assim, "enriquecida" com essas opções do sujeito da enunciação. (GREGOLIN, 1995, p.16)

Na telenovela (texto) **Amor eterno amor** podemos identificar:

a) Os personagens são apresentados no decorrer da trama, cada um com suas características próprias. No caso da vilã Melissa, sua caracterização é feita com base em personagens supostamente conhecidas pelos telespectadores, como bruxas dos contos de fadas e a vilã Miranda Priestly do filme “O diabo veste Prada”.

b) O espaço em que se passa a trama é a cidade do Rio de Janeiro, a ilha de Marajó e o interior de Minas Gerais.

c) O tempo, essencial para a trama, é cronológico e, muitas vezes, concomitante com *flash back* (volta ao passado). O tempo cronológico é o tempo de “resgate” de pessoas que viveram no passado.

Segundo Gregolin (1995, p. 17) “Esses recursos do nível discursivo têm como objetivo estabelecer a relação entre o enunciador do texto e o enunciatário, permitindo a interpretação por meio de marcas espalhadas no texto”.

Dessa forma, o leitor é conduzido por essas marcas para identificar o fio condutor da história e as relações entre o texto e o contexto em que foi criada.

## 5. A VILÃ NO TEXTO AMOR ETERNO AMOR

Em seu livro sobre o melodrama, Silvia Oroz (1992) elabora uma discussão acerca da mulher nas narrativas melodramáticas. Para ela, a figura da mulher neste gênero está relacionada com o tipo de amor na qual a personagem está envolvida: o amor homem-mulher e o amor-sacrifício. O primeiro tem como objetivo o matrimônio; e o segundo está relacionado com os laços filiais e fraternais. Para a autora, “O amor-sacrifício filial erige a figura da mãe como síntese de que qualquer sacrifício é justificável em prol do bem-estar de um filho, entendendo-se este bem-estar como ascensão social” (1992, p. 51).

Segundo Oroz (1992, p. 60), são seis os arquétipos de mulher no melodrama: a mãe, a irmã, a namorada, a esposa, a má e/ou prostituta e a amada. A imagem da mãe que se sacrifica pelo filho está ligada a imagem do sofrimento da Virgem Maria por Jesus Cristo. É uma figura mítica da sociedade judaico-cristã, cujos valores são indiscutíveis. Segundo a autora, (p. 60-1), “A mãe resguarda a ordem patriarcal e representa os valores materiais – a locução ‘matéria’ vem de ‘mater’: mãe -; e é ela quem funciona como continente afetivo. [...] A mãe converteu-se na figura que dá continuidade ao grupo familiar, em meios à dispersão de seus membros [...]”.

Em **Amor Eterno Amor**, a imagem da mãe é uma imagem muito forte e a personagem é construída a partir de uma composição angelical. Verbena sacrificou a vida em função de reencontrar do filho desaparecido. A narrativa tem início com a reafirmação desse sacrifício e a noção de que foi isso foi inútil, já que a família encontra-se sucumbindo com a morte da mãe, que figura-se em estado lamentável de doença terminal.

Em outro polo, e contribuindo para que o reencontro com o filho seja evitado, a vilã, Melissa, conduz a narrativa para outra direção: a de que toda a fortuna que o filho herdaria seja herdada por ela. Ainda no raciocínio proposto por Oroz, entendemos que

Este é um protótipo temido tanto pelos homens quanto pelas mulheres. É considerado inferior e constitui um mau exemplo. É também algo perigoso, pois, se for provocado, vingar-se-á. Sua relação com o prazer sexual liga-o à relação bruxaria/heresia. Por isto, frequentemente se diz que o personagem que encarna o protótipo “tem o diabo no corpo”. A má e/ou prostituta representa uma forma de rebeldia feminina dentro dos padrões patriarcais. Odiada, temida e desejada, ela não só desencadeia o drama como,



também, por isto mesmo, terá direito a uma *mise-en-scène* privilegiada e uma sintaxe diferenciada do resto das mulheres. (OROZ, 1992, p. 67)

Especialmente composto por uso recorrente do *close-up* para ressaltar o semblante da personagem, este recurso está ligado a cenas em que ocorrem as revelações e confidências que mudam o curso da trama e são elementos caracterizadores da própria estrutura narrativa do melodrama, já que esses elementos

[...] favorecem a compreensão por parte da plateia, além de representar uma alternativa de comunicação que se superpõe ao diálogo entabulado pelas personagens em cena. Aparecem como formas de comunicação direta com o público, em que pese vigorar a convenção da quarta parede. Há casos em que contribuem para completar o retrato das personagens principais, aquelas a quem é reservado espaço para revelações e de quem o interesse da história deseja decifrar o ânimo oculto (HUPPES, 2000, p.74).

A composição de Melissa se faz pela composição do figurino e da imagem da mulher elegante e que detém do poder de decidir. Seus objetos de uso também são elementos importantes: perucas coloridas, celulares marcantes, elegância na postura e no modo de se expressar. Entendemos que o melodrama está presente nas entrelinhas do texto, na *mise-em-scène*, na tensão entre a composição da plasticidade da imagem da vilã.

O universo masculino cobiçará este protótipo, do qual sempre falará com desprezo e fictícia distância. Será colocada como destruidora e perversa, representando, assim, uma das maiores jogadas patriarcais: a “perversa” exclui o homem pervertido. (p. 68)

É o que, por vezes, vemos em Dimas, o marido. Entretanto, ele carrega a dualidade de querer lucrar com as atitudes da vilã e, por vezes, não concordar com essas mesmas atitudes.

Serge Moscovici (2007), em **Representações sociais: investigação em psicologia social**, diz que as representações nascem como um conjunto de ideias, apresentadas por palavras, gestos, imagens, advindos de produtos de interação e comunicação, socialmente compartilhados. As representações refletem e, ao mesmo tempo, influenciam a realidade, na medida em que orientam práticas e mudança de percepções e conceitos. Comunicação e representações sociais, de acordo com Moscovici, são elementos interdependentes e inseparáveis, “uma condiciona a outra porque nós não podemos comunicar sem que partilhemos determinadas representações e uma representação é compartilhada e entra na nossa herança social quando ela se torna um objeto de interesse e de comunicação” (MOSCOVICI *apud* SANTOS; ALMEIDA, 2005, p. 22).

O termo representações sociais, para Abric, é definido como “uma visão funcional do mundo, que permite ao indivíduo ou grupo dar um sentido a suas condutas e compreender a realidade através de seu próprio sistema de referência, logo, adaptar-se e definir seu lugar nessa realidade” (ABRIC *in* SANTOS; ALMEIDA, 2005, p. 25). Essa ideia é complementada com a noção de que a representação social, ao mesmo tempo em que se constitui como um processo mental em que o indivíduo ou um grupo reinventa o real conferindo-lhe um significado próprio é simultaneamente produto dessa operação.

O estudo das representações sociais implica o estudo dos processos perceptivos e imaginários do sujeito, as expressões culturais próprias de uma dada sociedade, as forças sociais e o papel mediador da representação entre esse indivíduo e a sociedade. Nesse raciocínio, Jodelet (*in* SANTOS; ALMEIDA 2005, p. 26) argumenta que

As representações devem ser estudadas articulando elementos afetivos, mentais e sociais e integrando, ao lado da cognição, da linguagem e da comunicação, a consideração das relações sociais que afetam as representações sociais e a realidade material, social e ideal sobre as quais elas vão intervir.

Com isso, podemos dizer que os aspectos social e afetivo devem ser levados em conta quando as representações sociais são analisadas, uma vez que, ao se representar uma pessoa, são considerados os processos cognitivos e afetivos dessa pessoa. E mais: esses processos estão vinculados às condições sociais nas quais as representações são tecidas e veiculadas. Elas são tecidas nas interações cotidianas para tornar familiar o que não é: ao ser introduzido na sociedade mais ampla, o que é novo causa estranheza. É quando surgem os processos geradores de acomodação, de familiarização desse novo. As representações sociais são elaboradas fundamentalmente a partir dos processos de ancoragem<sup>1</sup> e objetivação<sup>2</sup>.

## 6. CONCLUSÃO

A teoria das representações sociais de Moscovici é complementada por três correntes teóricas por Denise Jodelet, Willen Doise e Jean-Claude Abric. Denise Jordelet, com uma linha de pesquisa centrada na análise do discurso, valoriza os processos de ancoragem e objetivação, enfatiza uma leitura mais psicológica das representações sociais e é considerada a principal colaboradora dessa linha de pesquisa.

De acordo com Sobrinho (2000), o conceito de *habitus*, desenvolvido por Pierre Bourdieu, contribui para o estudo das representações sociais. Para o pesquisador francês, *habitus*

é um sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes; isto é, como princípio que gera e estrutura as práticas e as representações que podem ser objetivamente 'regulamentadas' e 'reguladas' sem que por isso sejam o produtos de obediência de regras; objetivamente adaptadas a um fim, sem que se tenha necessidade da projeção consciente deste fim ou do domínio das operações para atingi-lo, mas sendo, ao mesmo tempo, coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação organizadora de nenhum maestro. (BOURDIEU *apud* SOBRINHO, 2000, p. 117-118).

Isso quer dizer que as experiências acumuladas por um grupo, em sua trajetória, produzem os esquemas de percepção de pensamento e de ação, responsáveis por guiar os indivíduos e assegurar sua conformidade e a constância de certas práticas ao longo do tempo. Em outras palavras, as pessoas dotadas do mesmo *habitus* possuem a mesma estrutura, mesmo que subjetiva. As representações sociais são uma forma de conhecimento socialmente elaborado e partilhado para a construção de uma realidade comum aos participantes. De acordo com Sobrinho (2000, p. 120), o *habitus* é "uma dimensão fundamental a ser apreendida no processo de construção das representações sociais, sobretudo, quando se trata de compreender as

<sup>1</sup> A *ancoragem* significa incorporação cognitiva do objeto representado a um sistema de pensamento preexistente, ao seu enraizamento numa rede de significados e a partir de conhecimentos e valores presentes na cultura. Para Moscovici ancorar é classificar e denominar: "coisas que não são classificadas nem denominadas, são estranhas, não existentes e ao mesmo tempo ameaçadoras" (MOSCOVICI *in* SPINK, 2004, p. 38). No processo de ancoragem, recorreremos a nossa memória a fim de compararmos o objeto desconhecido a outro conhecido.

<sup>2</sup> Objetivação é outro processo formador das representações sociais, advém da necessidade do indivíduo de transformar a imagem, o pensamento, a ideia, em algo concreto, materializado. De acordo com Moscovici, "objetivar é descobrir a qualidade íônica de uma ideia ou ser imprecisos, reproduzir um conceito em uma imagem" (SÁ, 1996, p. 47).

particularidades que envolvem as diferentes ‘leituras’ de objetos socialmente compartilhados (o amor, o sexo, a educação, o espaço social etc.) [...]”

Desse modo, ao se analisar as representações, há que se considerar o lugar de onde são geradas essas representações, como são compreendidas e para quem são elaboradas.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Carlos Cândido de. Elementos de linguística e semiologia na **organização da informação**. São Paulo: UNESP, Cultura Acadêmica, 2011.

BACZKO, Bronislaw. **Imaginação social**. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **A teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1994.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

CANDIDO, Antonio *et all*. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CERQUEIRA, Teresa Cristina S. (Org.) **Representações Sociais e Escuta Sensível do Professor Universitário**. Brasília: Hildebrando Editor e Autores Associados, 2007.

DOSSE, François. **A História do Estruturalismo: o campo do signo – 1945/1966**. vol. 1; trad. Álvaro Cabral. Bauru/SP: EDUSC, 2007.

GOMES, W. S. Estratégias de produção do encanto: O alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles. In: **Textos de cultura e comunicação**. Salvador, n.35, 1996.

\_\_\_\_\_. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. In: **Significação**. Curitiba, v. 21, n. 1, p. 85-106, 2004a.

\_\_\_\_\_. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. (Org.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. 1. ed. Rio de Janeiro: PUC/Aparecida, SP: Ideias e Artes, 2004b.

GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. **O acontecimento discursivo na mídia: metáfora de uma breve história do tempo**. In: Discurso e mídia: a sociedade do espetáculo. São Paulo: Clara Luz, 2003.

\_\_\_\_\_. **A análise do discurso: Conceitos e aplicações**. ALFA-Revista de Linguística. Vol.39. São Paulo: Unesp, 1995, pp. 13-21.

GREIMAS, Algirdas Julien. COURTÉS, Joseph. Dicionário de semiótica. São Paulo: Contexto, 2008.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

LEAL, Hermes. **O percurso do sujeito**. Revista de Cinema. Jan.2012. Disponível em:<<http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2012/01/o-percurso-do-sujeito/>>, acesso em 26/fev.2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. Trad. Jacob Gorender. São Paulo: Senac, 2001.

MENDES, Conrado Moreira. **A noção de narrativa em Greimas**. Revista e-Com. Vol.6, N.1, p.1-12, 2013. Disponível em: <<http://revistas.unibh.br/index.php/ecom/article/view/1002/581>>, acesso em 25/fev.2014.

- MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: Investigação em psicologia social. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. Em defesa do melodrama. In: **Douglas Sirk, o príncipe do melodrama**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2012. p. 39-48.
- OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Lopes. **Dicionário de Narratologia**. 7. ed., Coimbra: Almedina, 2002.
- RIBEIRO, Larissa Paim.: **Nem toda feiticeira é corcunda uma análise de Nazaré Tedesco em Senhora do Destino**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012, pgs. 1-168. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/8018/1/Larissa%20Paim%20Ribeiro.pdf>>, acesso em 20/Mar, 2014.
- SÁ, Celso Pereira. **Núcleo central das representações sociais**. 2. ed. Revisada. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- SANTOS, Carmem Sevilla Gonçalves dos; ANDRADE, Fernando César Bezerra de (Orgs.). **Representações Sociais e formação do educador**: revelando interseções do discurso. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPE, 2003.
- SANTOS, Maria de Fátima de Souza; ALMEIDA, Leda Maria de (Orgs.). **Diálogos com a teoria da representação social**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 8. ed., Coimbra: Almedina, 1992.
- SOBRINHO, Moisés Domingos. “Habitus” e representações sociais: questões para o estudo de identidades coletivas. In: MOREIRA, Antonia Silva Paredes; OLIVEIRA, Denize Cristina. (Orgs.) **Estudos Interdisciplinares de Representação Social**. 2. ed. Goiânia: AB, 2000.
- SPINK, Mary Jane (Org). **O conhecimento no cotidiano**: as representações sociais na perspectiva da psicologia social. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.