UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

LUÍS ENRIQUE CAZANI JÚNIOR

DA VEICULAÇÃO EM FLUXO CONTÍNUO PARA A DISPONIBILIZAÇÃO: O GANCHO NA PRODUÇÃO DE SENTIDO DA TELENOVELA *AVENIDA BRASIL*

BAURU

2016

LUÍS ENRIQUE CAZANI JÚNIOR

DA VEICULAÇÃO EM FLUXO CONTÍNUO PARA A DISPONIBILIZAÇÃO: O GANCHO NA PRODUÇÃO DE SENTIDO DA TELENOVELA *AVENIDA BRASIL*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", realizada com fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior.

BAURU

2016

Cazani Júnior, Luís Enrique.
Da veiculação em fluxo contínuo para a disponibilização: o gancho na produção de sentido da telenovela *Avenida Brasil* / Luís Enrique Cazani Júnior, 2016
190 f.

Orientador: Arlindo Rebechi Junior

Dissertação (Mestrado)- Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2016

1. Telenovela. 2. Gancho. 3. Disponibilização. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Bauru

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE LUÍS ENRIQUE CAZANI JÚNIOR, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO.

Aos 25 dias do mês de agosto do ano de 2016, às 14:00 horas, no(a) Auditório dos Programas de Pós-grdauação da Faculdade de Arquitetutra, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. ARLINDO REBECHI JUNIOR - Orientador(a) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, Prof. Dr. MARCELO MAGALHAES BULHOES do(a) Departamento de Ciencias Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, Prof. Dr. JOÃO CARLOS MASSAROLO do(a) Departamento de Artes e Comunicação / Universidade Federal de São Carlos, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de LUÍS ENRIQUE CAZANI JÚNIOR, intitulada **Da veiculação em fluxo continuo para a disponibilizacao: o gancho na produção de sentido da telenovela A*venida Brasil***. Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: Aprovado . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

Prof. Dr. ARLINDO REBECHI JUNIOR

Prof. Dr. MARCELO MAGALHAES BULHOES

Prof. Dr. JOÃO CARLOS MASSAROLO

Folha de Aprovação

Luís Enrique Cazani Júnior

Da veiculação em fluxo contínuo para a disponibilização: o gancho na produção de sentido da telenovela *Avenida Brasil*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", realizada com fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior.

_____

Dr. Arlindo Rebechi Junior (Unesp)

_____

Dr. Marcelo Magalhães Bulhões (Unesp)

_____

Dr. João Carlos Massarolo (UFSCar)

Bauru, 25 de agosto de 2016.

Agradecimentos

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio financeiro e institucional ao projeto de mestrado número 2014/10135-3.

É tudo culpa…da Rita![1]

Deixo externado aqui os meus mais sinceros agradecimentos àqueles que incentivaram a feitura deste trabalho, motivando-me a galgar esforços para sua realização.

A Deus, que me rege e me guarda.
À minha mãe e minha irmã, pelas lágrimas e pelos sorrisos compartilhados.
À minhã vó, por aqueles trocados, muitos doces e deliciosos almoços, obrigado pela boa vontade e pela boa acolhida.
À professora Rosângela Godoy, que me estendeu a mão no início deste percurso.
À professora Letícia Passos Affini, que acreditou em mim como pesquisador, sou grato pela amizade e pela disponibilidade.
Ao meu orientador, Arlindo Rebechi Junior, sou grato pela paciência, colaboração e sabedoria.
À Viviane Lindsay, pela disponibilização do modelo de projeto para buscar fomento.
À Aline Ferreira Pádua, Neide Carlos, Daniele Seridório, Kelly De Conti Rodrigues, Lais Modelli, Poliana Mendes e Natália Conte, por compartilharem comigo das angústias e das expectativas diante da avaliação do projeto, da construção da dissertação, da qualificação e da defesa.
Aos demais colegas de mestrado.
À Helena Sylvestre pela revisão da dissertação
À banca de qualificação, Marcelo Magalhães Bulhões e Ana Sílvia Davi Lopes Médola.
Á banca de defesa do mestrado, Marcelo Magalhães Bulhões e João Carlos Massarolo.
À FAPESP pelo financiamento desta pesquisa.
Ao pessoal da Seção de Pós-Gradução da Faac/Unesp, Sílvio Decimone e cia.
Ao grande amor da minha vida, aonde quer que esteja, perdeu mais esse momento!

Conflitos são essenciais para constituição de qualquer história.
São eles que fizeram esta dissertação e foram eles que nos trouxeram até aqui.

Luís Enrique Cazani Júnior

1 Frase de Carminha atribuindo à Rita a responsabilidade pelos acontecimentos em *Avenida Brasil*.

RESUMO

CAZANI JÚNIOR, Luís Enrique. *Da veiculação em fluxo contínuo para a disponibilização: o gancho na produção de sentido da telenovela Avenida Brasil*. 2016. 1.v. Dissertação. (Mestrado Acadêmico em Comunicação – Produção de sentido na comunicação midiática) - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Bauru, 2016.

Esta dissertação centra-se na análise do fenômeno do gancho na primeira fase da telenovela *Avenida Brasil* (2012), considerando as fruições de conteúdos em fluxo e sob demanda. Ao propor um exercício analítico, que compreende a integralidade do capítulo veiculado na televisão e a sua fragmentação na plataforma oficial de acesso *on-line*, questiona-se a supressão de cenas e marcas tradicionais da interrupção, e discute-se a susceptibilidade do enunciado a uma possível reconfiguração. No trabalho de investigação, procura-se levantar a utilização do gancho em matrizes de linguagem e seus efeitos de sentido, associando-o aos seguintes aspectos: a peripécia, ao reconhecimento e a catástrofe da tragédia grega, aos golpes teatrais do melodrama, ao corte sistemático do romance-folhetim, ao clímax, a pinça, aos tempos fortes e a instauração de pontos de virada. Como protocolo metodológico, seguem-se as concepções de gêneros do discurso e dialogismo de Bakhtin (1992), analisam-se as cenas seguindo as pontuações de Mckee (2006) e vislumbra-se a organização da história de acordo com o padrão clássico narrativo proposto por Propp (2010), constituído pelas funções das personagens.

Palavras-chave: Telenovela; Gancho; Disponibilização; Sob demanda; Avenida Brasil.

ABSTRACT

CAZANI JÚNIOR, Luís Enrique. *From fruition of content on continuous flow to video on demand: the cliffhanger in the production of meaning of the soap opera Avenida Brasil*. 2016. 1.v. Dissertation. (Academic Master's Degree in Communication – Production of meaning in media communication) - School of Architecture, Arts and Communication, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Bauru, 2016.

This dissertation focuses on the analysis of the phenomenon of the cliffhanger in the first phase of the soap opera Avenida Brasil (2012), considering the fruitions of content transmitted on continuous flow and video on demand. By proposing an analytical exercise, comprising the whole of the chapter aired on television and its fragmentation in online access official platform, we question the deletion of scenes and traditional mark of interruption and discusses the susceptibility of the utterance to a possible reconfiguration. In research work, we seek to raise the use of cliffhanger in arrays of language and its meaning effects, associating it with the following aspects: the peripety and recognition and the catastrophe of the Greek tragedy, technical features of theatrical melodrama, the systematic cutting of serial novel, the climax, the pincer, the strong weather, and the plot point. As a methodological protocol, the following are the concepts of discourse genres and dialogism of Bakhtin (1992), analyzes the scenes following the considerations of Mckee (2008) and conjecture about the organizations of the history, according to the classic narrative pattern comprised by functions proposed by Propp (1984).

Keywords: Soap Opera; Available; Cliffhanger; On Demand; Avenida Brasil.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fac similar Journal des Débats de 22 de janeiro de 1800.....29
Figura 2: Fac similar Journal des Débats de 23 de janeiro de 1800.....29
Figura 3: Fac similar Journal des Débats de 28 de janeiro de 1800. 29
Figura 4: Índice de maratonas na Netflix no Mundo e no Brasil.....42
Figura 5: Acesso a telenovela via Globo Play.....44
Figura 6: Acesso a telenovela no SBT Vídeos.....44
Figura 7: Acesso a telenovela no R7 Play.....45
Figura 8: Acesso aos vídeos do primeiro capítulo de Avenida Brasil.....48
Figura 9: Página do primeiro capítulo de Avenida Brasil.....48
Figura 10: Estrutura fundamental da tragédia grega.....55
Figura 11: Estrutura fundamental da comédia grega.....57
Figura 12: Estrutura fundamental do melodrama clássico.....60
Figura 13: Estrutura fundamental do melodrama romântico.....61
Figura 14: Estrutura do roteiro narrativo-dramático em Mckee (2006).....63
Figura 15: Tableau ao final do primeiro capítulo de Avenida Brasil.....74
Figura 16: Sequência fundamental ou linha narrativa.....80
Figura 17: Distribuição das funções em esferas de ação por Propp (2010, p.77-78).....80
Figura 18: Sequência espacial excluída no primeiro capítulo.....95
Figura 19: Sequência excluída do primeiro capítulo.....95
Figura 20: Sequência espacial excluída do quarto capítulo.....96
Figura 21: Sequência de transição temporal e espacial no quinto capítulo.....96
Figura 22: Interesse da audiência ao longo do primeiro capítulo.....112
Figura 23: Interesse da audiência ao longo do segundo capítulo.....112
Figura 24: Interesse da audiência ao longo do terceiro capítulo.....113
Figura 25: Interesse da audiência ao longo do quarto capítulo.....113
Figura 26: Interesse da audiência ao longo do quinto capítulo.....114
Figura 27: Interesse da audiência ao longo do sexto capítulo.....114
Figura 28: Interesse da audiência ao longo do sétimo capítulo.....115
Figura 29: A tensão na tragédia, no melodrama, no cinema, na telenovela no fluxo e na recepção sob demanda para não assinantes.....118

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Estrutura das produções audiovisuais na televisão e no cinema.....38
Quadro 2: Comparações entre recepção em fluxo e sob demanda.....43
Quadro 3: A recepção sob demanda de ficção seriada audiovisual.....46
Quadro 4: Manchetes dos capítulos da primeira fase de Avenida Brasil.....48
Quadro 5: Qualificação das veiculações na televisão e no vídeo sob demanda.....50
Quadro 6: Tipos de vídeo sob demanda.....51
Quadro 7: Peripécia, reconhecimento e catástrofe nos finais de Avenida Brasil.....74
Quadro 8: As ações, reações e transições das personagens no conto maravilhoso.....76
Quadro 9: Funções de gancho de final de capítulo em Avenida Brasil.....84
Quadro 10: Funções de gancho entre blocos em Avenida Brasil.....85
Quadro 11: Funções de gancho na linha narrativa de Cadinho.....86
Quadro 12: Índice de referência da organização na linha de Cadinho.....87
Quadro 13: Funções como gancho na primeira fase de Avenida Brasil.....88
Quadro 14: Índice de referência da organização na telenovela.....90
Quadro 15: Relação de vídeos da plataforma oficial de acesso on-line com os capítulos.....95
Quadro 16: Síntese da análise de cena do primeiro capítulo – Cadinho.....97
Quadro 17: Síntese da análise de cena do segundo capítulo – Cadinho.....97
Quadro 18: Síntese da análise de cena do quarto capítulo – Cadinho.....98
Quadro 19: Síntese da análise de cena do quinto capítulo – Cadinho.....98
Quadro 20: Síntese da análise de cena do sexto capítulo – Cadinho.....98
Quadro 21: Síntese da análise de cena do primeiro capítulo – Tufão.....99
Quadro 22: Síntese da análise de cena do segundo capítulo – Tufão.....100
Quadro 23: Síntese da análise de cena do terceiro capítulo – Tufão.....100
Quadro 24: Síntese da análise de cena do primeiro capítulo – Carminha.....101
Quadro 25: Síntese da análise de cena do segundo capítulo – Carminha.....102
Quadro 26: Síntese da análise de cena do terceiro capítulo – Carminha.....103
Quadro 27: Síntese da análise de cena do terceiro capítulo – Rita.....104
Quadro 28: Síntese da análise de cena do quarto capítulo – Rita.....105
Quadro 29: Síntese da análise de cena do quarto capítulo – Carminha e Tufão.....105
Quadro 30: Síntese da análise de cena do quinto capítulo – Carminha e Tufão.....106

Quadro 31: Síntese da análise de cena do quarto capítulo – Monalisa.....107
Quadro 32: Síntese da análise de cena do quinto capítulo – Rita.....108
Quadro 33: Síntese da análise de cena do sexto capítulo – Monalisa.....108
Quadro 34: Síntese da análise de cena do sexto capítulo – Rita.....109
Quadro 35: Síntese da análise de cena do sexto capítulo – Tufão e Carminha.....109
Quadro 36: Síntese da análise de cena do sétimo capítulo – Rita.....110
Quadro 37: Síntese da análise de cena do sétimo capítulo – Carminha, Tufão e Monalisa.…111

SUMÁRIO

Introdução....16
1 A telenovela como gênero do discurso....22
1.1 Melodrama francês....23
1.1.1 Origens do melodrama....23
1.1.2 Correntes do melodrama francês....24
1.1.3 A estética melodramática....25
1.1.4 Os expedientes do melodrama clássico....26
1.1.4.1 Aparte....26
1.1.4.2 Diálogo, Monólogo e Informação Confidencial....26
1.1.4.3 Atos e cenas....27
1.1.4.4 Quadro vivo....27
1.1.4.5 Balé e Canção....27
1.1.4.6 Golpe Teatral....27
1.1.4.7 Personagens....27
1.2 Romance-folhetim francês....28
1.2.1 Introdução....28
1.2.2 Romance-folhetim....33
1.2.2.1 As fases do romance-folhetim francês....34
1.3 A novela, a radiodifusão e o cinema....35
2 A disponibilização de telenovela: recepção sob demanda....39
2.1 Breve histórico da recepção sob demanda....39
2.1.1 O início e apogeu do movimento da recepção sob demanda....40
2.1.2 “Netflix brasileira”: A recepção sob demanda de telenovelas no Brasil....43
2.1.3 Uma nova esfera de produção? GShow vs Netflix....46
2.1.4 A produção de sentido de Avenida Brasil para não-assinantes na plataforma on-line....47
3 O fenômeno do gancho: a tensão e a interrupção....52
3.1 A tensão e a distensão....53
3.2 A fruição e a sua interrupção....54
3.2.1 A fruição contínua e a tensão no teatro greco-latino....54
3.2.1.1 A origem do ato na peça teatral....58

3.2.1.2 A fruição em atos e a tensão no melodrama francês.....59
3.2.2 A fruição contínua na sessão de cinema e a tensão no roteiro narrativo-dramático 62
3.2.3 A fruição fragmentada do romance-folhetim francês.....64
3.2.4 A fruição fragmentada das narrativas orais: As Mil e Uma Noites.....68
3.2.5 Golpe teatral: catástrofe, reconhecimento e peripécia em Avenida Brasil.....72
4 Exame morfológico de Avenida Brasil.....75
4.1 Descrição das ações.....76
4.1.1 Situação Inicial.....77
4.1.2 Funções de preparação (I à VII).....77
4.1.3 Conflito ou intriga (VIII à XI).....78
4.1.4 Auxiliar mágico (XII à XIV).....78
4.1.5 Confronto (XV à XIX).....78
4.1.6 Novas adversidades (XX à XXVI).....78
4.1.7 Desfecho (XXVII à XXI).....79
4.1.7.1 Exemplo.....79
4.2 Sequência fundamental ou linha narrativa.....79
4.3 Esferas de ação.....80
4.4 Raízes históricas do conto de magia.....81
4.5 As funções proppianas de gancho.....82
4.5.1 Transgressão.....83
4.5.2 Interrogatório, Informação, Ardilosidade e Cumplicidade.....83
4.5.3 Carência e Dano.....83
4.5.4 Combate.....83
4.5.5 Início da reação.....84
4.5.6 Notas.....84
4.5.7 Ganchos de final de capítulos.....84
5 Análise das Cenas de Avenida Brasil.....94
Considerações Finais.....117
Referências.....119
APÊNDICE: Análises detalhadas.....125

“O bonito da novela é que ela é feita para os outros. É um trabalho muito generoso com o público, porque você está dialogando com milhões de pessoas. Não dá para negar que novela é um jogo, uma brincadeira feita com quem assiste.”

João Emanuel Carneiro

*Autores: Histórias da teledramaturgi*a, 2008. p. 10

INTRODUÇÃO

Em pontos privilegiados da cidade de São Paulo, foram distribuídos cerca de duzentos televisores contrabandeados dos Estados Unidos por Assis Chateaubriand, para a recepção da pioneira transmissão da TV Tupi, em 18 de setembro de 1950, como narra Fernando Moraes[2] na biografia do magnata das comunicações. No ano seguinte, nasceu a telenovela, veiculada neste pequeno circuito em expansão. Exibida semanalmente às vinte horas e escrita por Walter Forster, *Sua Vida Me Pertence* fundou esse gênero audiovisual em 21 de dezembro de 1951. Na época, a família brasileira reunia-se, em sua grande maioria, no entorno do rádio para adquirir informação e entretenimento.

A experiência de fruir telenovelas tornou-se diária a partir do ano de 1963, com *2-5499 Ocupado,* adaptação de Dulce Santucci do texto de Alberto Migré para a TV Excelsior. Com o sucesso, estendeu-se a sua exibição de três para cinco vezes por semana, de segunda a sexta-feira. A grade horária de programação começou a enrijecer-se e a população a adaptar-se a agenda da emissora. Em 21 de fevereiro de 1971, a Rede Globo de Televisão exibiu *Irmãos Coragem* no domingo de carnaval. Como explica José Bonifácio de Oliveira Sobrinho em seu livro[3], o capítulo foi emitido sem qualquer divulgação para suprir problemas operacionais, ocasionados pela chuva. Ao denotar o crescimento e a manutenção do público, foi considerada viável a sua veiculação aos finais de semana. As faixas horárias foram adaptando-se conforme os hábitos do público, surgindo as referências aos períodos de hora: novela das seis, sete, oito, nove e onze.

Nesses primeiros vinte anos de formação, os televisores foram introduzidos aos poucos nos lares dos brasileiros, conquistando o espaço que antes era do rádio. Ao entrar na sala de casa, encontra-se um típico arranjo familiar silenciosamente ao seu redor: o marido (re) lê as notícias impressas no jornal; a velha senhora faz o crochê; e as crianças realizam os deveres ao redor da mesa de centro. Da cozinha, a esposa ouve a telenovela enquanto prepara o jantar. Nos momentos de tensão, vai até a sala para deliciar-se com as decisões das personagens; as crianças deixam os deveres de lado e atentam para a situação crítica apresentada; a senhora perde o ponto da sua tecitura; e seu filho desvia os olhos do jornal, retornando-os, logo em seguida.

Este comportamento tradicional foi se transformando seguindo o aprimoramento dos

2 Mores, Fernando. Chatô: o Rei do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
3 Oliveira Sobrinho, José Bonifácio. O livro do Boni. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

meios de comunicação e de suas extensões. O controle remoto gerou discussões acaloradas no seio familiar, ao facilitar trocas de canais no marasmo da história e nos intervalos comerciais. Em tal contexto, foram promovidas estratégias de fidelização da audiência, como o fenômeno do gancho narrativo. O verbo 'enganchar' é empregado para denominar a ação de colocar um instrumento para manipular o objeto. Em produtos seriados, indica situações inesperadas e ameaçadoras, que conquistam o público na fruição prestes a ser interrompida; denota a construção de um momento emocional que atinge a audiência.

As crianças tornam-se adultas e constituíram suas famílias. De presente de casamento dos pais, a televisão. Com o tempo, aparelhos foram adquiridos para os demais cômodos; da centralidade da sala para o quarto; do coletivo ao pessoal. Os netos fizeram uso diferenciado ao utilizá-lo para o videogame. Houve, ainda, a popularização do videocassete. Com a adição da função gravação, um novo agendamento do produto televisivo passou a ser realizada. Possuir o dispositivo tornou-se desejável na rotina atribulada. Ao chegar em casa, o marido aciona-o para a esposa, que ficou presa no trabalho. Posteriormente, ela assiste o conteúdo, mesmo já sabendo de alguns dos fatos pela narração do amado. Os filmes alugados nas locadoras substituíram as idas da família às sessões de cinema.

Com a televisão por assinatura, proliferaram-se os canais e os programas. Os horários alternativos e as maratonas chamam a atenção. Diante do '*bug* do milênio', a Internet começa a ser notada, mesmo com acesso restringido às horas tardias do dia. Navegar de madrugada para gastar poucos pulsos telefônicos era a recomendação. Com a banda larga, o fluxo televisivo chegou aos celulares e a tantos outros dispositivos. Sentar-se diante da televisão para assistir a telenovela favorita deixou de ser o único modo possível de fruição. Em desuso, o videocassete foi substituído pelo DVD e por serviços de encomenda. Até então regida pela grade horária de programação, o ritual diário diversificou-se. Pelos aparatos tecnológicos, pode-se acompanhar em tempo real a transmissão ou navegar pelo arquivo liberado no *site* em seguida. Se a programação contrapõe-se a agenda social do telespectador, o mesmo possuí outros modos de recuperar o conteúdo.

O bisneto presenteia a sua avó com aquela telenovela clássica em DVD. Agradecida, ela relembra este longo percurso de constituição e ele? Ele saúda a *Netflix.* Sessenta anos separam *Sua Vida Me Pertence* de *Avenida Brasil,* a matéria de estudo. De quinze capítulos na origem chegou-se aos 179; da emissão semanal para diária; do ao vivo, artesanal e teatral ao registro em alta definição; da recepção exclusiva em fluxo contínuo para o vídeo sob demanda.

Avenida Brasil (2012) estabelece-se a partir da ascensão, do acidente, da fuga e da culpa de um personagem central. Jorge Tufão consagra-se com um exímio jogador de futebol na final do Campeonato Carioca de 1999. Sob forte chuva e nebulosidade, ele dirige seu carro pela via que nomeia a telenovela em direção ao Divino Futebol Clube, local da comemoração do título. No trajeto, um atropelamento. No para-brisas, manchas de sangue. Ao sair do carro ao final do primeiro capítulo, Tufão avista o corpo de Genésio estirado no chão com algum sopro de vida. Entre seus últimos murmúrios, um nome: Cármen Lúcia Moreira de Souza. No capítulo seguinte, Tufão aciona o resgate, mas parte, logo em seguida, deixando o moribundo para trás. Se o jogador tivesse permanecido no local e assumido as consequências do acidente, não se teria tido uma das melhores telenovelas da atualidade. O remorso moveu o jogador para os braços da vilania e deu parâmetros para a ação *posteriori* do protagonismo.

Partindo desse pressuposto narrativo, apresenta-se *Avenida Brasil* (2012) como uma ficção seriada televisiva de gênero telenovela, escrita por João Emanuel Carneiro, com a colaboração de Márcia Prates, Alessandro Marson, Antônio Prata, Luciana Pessanha e Thereza Falcão, dirigida por Amora Mautner e por José Luiz Villamarim, com núcleo de produção de Ricardo Waddington. Foi realizada pela Rede Globo de Televisão e veiculada às vinte e uma horas, entre 26 de março e 19 de outubro de 2012, no horário nobre da emissora. Segundo dados extraídos de *Memória social e ficção televisiva em países ibero-americanos*, produzido pelo Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Obitel), *Avenida Brasil* (2012) foi a segunda ficção mais assistida entre os países contemplados pela pesquisa. Lopes e Mungioli (2013, p.129) a consideraram como um *fenômeno midiático.* "Além disso, registra-se a utilização de ganchos dramáticos fortes ao final de cada capítulo (recuperando e atualizando essa técnica comum às telenovelas das décadas de 1970-1980), que conferiram à trama um caráter único em termos de impacto" (LOPES; MUNGIOLI, 2013, p.158).

Personagens memoráveis passaram por *Avenida Brasil* (2012). Entretanto, nenhuma exerceu tamanha fascinação, como Cármen Lúcia, a Carminha. Na primeira fase, composta pelos sete primeiros capítulos e que constituem o córpus deste trabalho, ela planeja um golpe contra Genésio, seu marido. Após desmascará-la, ele morre atropelado a caminho da delegacia em um acidente que envolve Jorge Tufão. Ao aproximar-se da vilã para ajudá-la, levado pela culpa, Tufão é seduzido e casa-se com ela. Ocultando sua existência e tramando contra o jogador, Carminha abandona Rita, sua enteada, em um lixão. Adotada, a menina parte para a Argentina, prometendo regressar para vingar-se da madrasta, em nome de seu pai. Na linha

secundária, Cadinho é amigo de infância do jogador e mantém secretamente dois casamentos, um com Noêmia e outro com Verônica. Ao conhecer Alexia, ele tenta estabelecer uma terceira família.

Com o famoso verso "Oi, Oi, Oi", que integra a releitura de Robson Moura e Lino Krizz da canção *Danza Kuduro,* saldava-se o público diariamente na vinheta de abertura. O *freeze*[4] no encerramento tornou-se a marca dos ganchos narrativos e um *hit* nas redes sociais. O efeito criado a partir das luzes captadas na via homônima demarcavam as transformações no enredo. No ápice da tensão, o rompimento da fruição, o objeto de estudo escolhido para este trabalho. A celeridade conquistada por meio da completude imediata de ações e de estágios da história, o acúmulo de acontecimentos, o emprego de recursos tensivos consagrados pela dramaturgia e a distensão com a comicidade, contribuíram para o sucesso. A visualidade cinematográfica da obra, com utilização de planos abertos e iluminação carregada, produziram efeitos de sentido diferenciados para um modelo clássico.

A versatilidade de João Emanuel Carneiro na arte de elaborar histórias, seja para o cinema, para revistas em quadrinhos ou para a televisão, marca sua trajetória profissional, favorecendo que expedientes de linguagem estendam-se de uma mídia para outra. De suas telenovelas, *Da Cor do Pecado* (2004) e *Cobras & Lagartos* (2006) foram recordistas de audiência no horário das dezenove horas. Ao estrear às vinte e uma com *A favorita* (2008), não conquistou a crítica de forma unânime. A ausência do reconhecimento prévio da vilania quebrou o paradigma maniqueísta proveniente do melodrama clássico. No primeiro momento, coube ao público ler o subtexto da trama e apostar em que esferas as personagens Flora e Donatela situavam-se. Se nesta telenovela o público era movido pela dubiedade, em *Avenida Brasil* (2012) o caráter das personagens foram previamente apresentados. Contudo, as esferas do antagonismo e do protagonismo acabaram interpolando-se, com a heroína vingadora e a vilã carismática. Com *A Regra do Jogo* (2015), obra mais recente, o autor voltou a dividir opiniões pelas personagens transgressoras e amorais.

Licenciada para exibição em 132 países[5], *Avenida Brasil* (2012) tornou-se, dessa forma, marco na história da teledramaturgia brasileira por inovações que atingiram tanto a narrativa quanto a linguagem audiovisual, o que conferiram o caráter único a esta produção.

---

4 Também conhecido como *Tableau*, recurso proveniente do melodrama francês.

5 Conforme dados divulgados pelo Universo Online (UOL), em 18 de junho de 2016, disponível em: <http://tvefamosos.uol.com.br/colunas/flavio-ricco/2016/06/18/avenida-brasil-ainda-e-a-novela-da-globo-mais-vendida-no-mundo.htm.>

Na era da disponibilização, a Rede Globo de Televisão, possibilita que o espectador desfrute *Avenida Brasil* (2012) e outras telenovelas ao bel-prazer na plataforma de acesso *on-line GShow* e no aplicativo *Globo Play.* É o acesso fragmentado para não-assinantes que motiva a dissertação, com o desmembramento do capítulo em numerosos vídeos. Sentidos hipertextuais emergem da navegação pelos fragmentos, com a possibilidade de quebra da linearidade da exibição provocada pelo gancho, o motivador da leitura. A partir dos sete primeiros capítulos da história de Tufão, Rita e Carminha, estudou-se a adaptação de seu enunciado para a disponibilização com Bakhtin (1992), considerando o gancho como elemento principal de análise.

No capítulo **"1. A telenovela como gênero do discurso"**, discute-se a constituição do enunciado, considerando o pensamento bakhtiniano. Resgata-se as origens da telenovela na literatura, no jornalismo, na dramaturgia, na radiodifusão e no cinema.

No capítulo **"2. A disponibilização de telenovela: recepção sob demanda",** examina-se a fruição de telenovela de forma assincrônica, com o aparecimento de novos espaços para recepção deste enunciado midiático.

No capítulo **"3. O fenômeno do gancho: a tensão e a interrupção,** centra-se no recurso narrativo, levantando sua utilização em matrizes de linguagem e os efeitos de sentidos originados, associando-o aos seguintes aspectos: a peripécia, ao reconhecimento e a catástrofe da tragédia, aos golpes teatrais do melodrama, ao corte sistemático do romance-folhetim, ao clímax, a pinça, aos tempos fortes e a instauração de pontos de virada do roteiro de cinema.

No capítulo **"4. Exame morfológico de *Avenida Brasil*",** levanta-se a organização da história da telenovela e as funções que funcionam como gancho entre cenas, blocos e vídeos, com Propp (2010).

No capítulo, "**5. Análise das cenas de *Avenida Brasil*",** averigua-se a presença e a ausência de ponto de virada nos trechos, elemento que sinaliza as transformações na narrativa, seguindo Mckee (2006) e motiva a continuidade do acesso.

O apêndice traz as análises detalhadas dos vídeos conforme os métodos propostos.

A televisão, esta jovem senhora, está longe de aposentar-se. Tem buscado adequar-se sem perder a identidade que construiu ao longo destes anos. Como o rádio, a televisão clama por atenção em fluxo contínuo, seja qual for o lugar onde esteja instalada. Hoje, ele tenta chegar até a família em múltiplos suportes. Ao entrar na sala para despedir-se, encontra-se próximo da *smartv*, um computador. Enquanto a esposa navega pela telenovela, o marido lê as

notícias no *tablet* e as crianças acessam as redes socais pelo celular.

Numa perspectiva linear, saindo da veiculação para a recepção sob demanda, o trabalho não explora o ambiente sistêmico da transmidiação.

Sobre o ínicio desta pesquisa

Encerra-se o ciclo de pensamento iniciado em 2011 com o projeto de iniciação científica "TV Digital: ficção seriada na era da interatividade, portabilidade e mobilidade", efetuada com fomento do CNPq e sob orientação da Prof Dr. Letícia Passos Affini. Naquela época, vislumbrava-se o gancho e a repetição em uma disponibilização de conteúdos em construção. Na cultura da convergência, servidores eram massivamente utilizados para alocar produtos audiovisuais traduzidos e destinados aos fãs, que desejavam seguir temporalmente as séries conforme a veiculação original. Como resultado, destaca-se o artigo "Recepção por demanda de ficção seriada televisiva", publicado pela Revista Acadêmica Culturas Midiáticas no ano de 2013, período que emerge a famosa série *House Of Cards*.

Com a consolidação do cenário, é necessário apontar que como produto do momento, esta pesquisa navegou nas ondas da instantaneidade e da efemeridade. Aqui, oferece-se um aprofundamento das colocações postas, traçando um paronama histórico de desenvolvimento.

1 A TELENOVELA COMO GÊNERO DO DISCURSO

Novela, folhetim, melodrama audiovisual e dramaturgia de televisão são denominações atribuídas à telenovela, provenientes do processo de constituição de seu enunciado. Em uma primeira mirada sobre essa ficção seriada, recorreu-se à filosofia da linguagem proposta por Bakhtin (1992), para compreender como expedientes literários, jornalísticos, dramatúrgicos, radiofônicos e cinematográficos propiciaram a sua feitura e reconhecimento como gênero do discurso.

O pensamento bakhtiniano associa o emprego da língua às múltiplas ações do homem, existindo, portanto, uma variedade de formas de expressá-la como enunciado no exercício da linguagem. Definido como o produto originado das interações humanas em suas diversas espacialidades, o enunciado reflete "as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais –, mas também, e, sobretudo, por sua construção composicional" (BAKHTIN, 1992, p.279). Como objeto dinâmico, alterações na atuação, na produção ou no insumo desestabiliza-o, renovando e possibilitando o advento de novas configurações. Ao mensurar a sua regularidade, o teórico russo classifica-o como gênero do discurso.

A telenovela é manifestação da língua. Como enunciado, funda uma forma diferenciada de história, que articula elementos verbais, audíveis e visuais, orientada para o consumo parcelado e doméstico por meio da grade horária de programação. Com sessenta anos de produção e qualidade atestada internacionalmente, consagrou-se como gênero do discurso por atrelar desenvolvimento tecnológico com os objetivos da atividade. Inovações atingem a sua matéria de sentidos sem alterar o arranjo singular.

Bakhtin (1992) classifica os gêneros do discurso em: primários, que surgem das ações regulares, imediatas e orais do homem; e secundários, que advêm da relação dos primários, com natureza institucionalizada e essencialmente escrita. Para entender essa cadeia gerativa, é primordial a indicação do conceito de *dialogismo,* elucidado como as "relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados" (FIORIN, 2008, p.19). De acordo com o autor, torna-se necessário vincular falante e ouvinte no processo de enunciação. A delimitação do enunciado é instaurada quando o ouvinte assume o papel de falante para respondê-lo, posicionando-se. Nesse processo, ele considera e incorpora o discurso que motivou a sua enunciação.

> Os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem são autossuficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhes determinam o caráter. O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera (a palavra "resposta" é empregada aqui no sentido lato); refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles (BAKHTIN, 1992, p.316)

Denota-se, dessa forma, a razão pelo qual a telenovela é nomeada reverenciando os gêneros primários. Seu enunciado traz reverberações e referências de componentes, que são dispostos conforme a sua produção de sentido. Ao mapear as operações dialógicas, chegou-se aos gêneros do discurso expostos a seguir.

1.1 MELODRAMA FRANCÊS

1.1.1 Origens do melodrama

Abrem-se as cortinas para esta exposição acerca do melodrama francês, gênero de teatro considerado como uma das matrizes da telenovela. Ao examinar sua manifestação no cinema latino-americano, Oroz (1992) fixa no Renascimento suas prováveis origens. Nessa leitura, a musicalidade e o sentimentalismo que caracterizam o movimento estão presentes na Ópera e no Drama Lírico, respectivamente. Contudo, a prioridade dada a cada uma das propriedades suplanta a sua existência. Ao articulá-las, desencadeia-se a emersão do gênero sob a forma clássica na França em 1800, em plena Era Moderna. Além da Ópera e do Drama Lírico, são expostas como influências a Comédia Lacrimosa, a Pantomima e a Novela Gótica. A Comédia Lacrimosa centra-se em temas do cotidiano, objetivando comover a plateia; a Novela Gótica explora o ocultismo e o fantasioso nas histórias; e a Pantomima é uma arte periférica, com processo de significação que se assenta na imitação, na gesticulação e nos movimentos corpóreos. Esses são os atributos dos gêneros primários que se sobressaem no melodrama.

De acordo com Brooks (1995), o melodrama francês absorveu e recusou elementos da Novela Gótica. Segundo ele, a Novela Gótica "preocupa-se com os estados de pesadelo, com os cativeiros, com as fugas frustradas e com a inocência enterrada viva, incapaz de expressar-se e ser reconhecida" e o melodrama "tende a divergir do romance gótico em seu otimismo, sua alegação de que a imaginação moral pode abrir tanto as esferas angelicais bem como as

profundezas demoníacas para dissipar a ameaça do caos moral" (BROOKS, 1995, p.17-18)[6]. Ele destaca que a substituição de letreiros pelo diálogo na Pantomima pode ser considerada o movimento precursor do melodrama. Isso ocorreu pela incompreensão das frases pelo público que era, em sua grande maioria, analfabeto. Martín-Barbero (2008) explica que a ausência inicial de sonoridade na Pantomima foi desencadeada pela regulamentação, que objetivava preservar a arte clássica. Dessa forma, o melodrama, como sucessor da Pantomima, assentou-se, também, na visualidade, constituindo a maioria de seus sentidos sob a forma de imagens.

Na continuidade desse relato, o melodrama francês evolui, diversifica e expande-se, como segue.

1.1.2 Correntes do melodrama francês

O melodrama emerge na Primeira República Francesa (1792-1804) e atravessa períodos históricos distintos: Primeiro Império (1804-1814), sob a rédea de Napoleão I, a Monarquia dos Bourbons (1814-1830), a Monarquia de Julho (1830-1848), com Luís Filipe I, a Segunda República (1848-1852), o Segundo Império (1852-1870) e a Terceira República (1870-1940). Thomasseau (2005), um consagrado e respeitado crítico do melodrama francês, distribui suas materializações nos períodos: clássico (1800-1823), romântico (1823-1848) e diversificado (1848-1914).

É estabelecido como marco fundador da corrente clássica a encenação em 1800, no teatro Ambigu-Comique, na cidade de Paris, da peça *Coelina ou a Filha do Mistério,* escrita por René Charles Guilbert de Pixerécourt. Na leitura de Thomasseau (2005), os eventos festivos e espetaculares da Revolução Francesa incidiram nas elaborações das artes cênicas, construídas visando à fruição prazerosa e a compreensão pela plateia inculta. O crítico francês elenca como propriedades da primeira fase: utilização de balés, de músicas, de monólogos e de personagens cômicas; divisão da unidade dramática em três atos, assim como na Ópera; manutenção do ideal proposto pela tradição teatral a respeito dos limites das categorias clássicas; representação marcada pelo extremo e pelo excesso que demarcam os valores da história; emprego do acaso e do mistério; subordinação de relações amorosas à racionalidade;

6 Segundo ele, "it is equally preoccupied with nightmare states, with claustration and thwarted escape, with innocence buried alive and unable to voice it's claim to recognition" e, ainda, "it tend to diverge from the Gothic novel in it's optimism, it's claim that the moral imagination can open up the angelic spheres as well as the demoniac depths and can allay the threat of moral chaos".

e articulação de valores absolutos e contrários.

A corrente romântica do melodrama francês surge durante a Monarquia dos Bourbons e deve ser entendida como a primeira transformação do modelo clássico. Segundo Thomasseau (2005), a linha romântica fundava-se na movimentação intensa, na paixão, na miséria, nos vícios, na violência, no sarcasmo, no adultério, nas inovações tecnológicas e na encenação em cinco atos, subdivididas em quadros autônomos, como no romance-folhetim. Modifica-se o engendramento dramático, proliferando os espaços, as personagens, as elipses e os prólogos explicativos, além de superar os limites das categorias clássicas, do uso de balé, de música, de monólogo, de personagem cômica e do desfecho punidor.

Além da corrente clássica e da romântica, Thomasseau (2005, p.98) reúne sob a denominação "melodrama diversificado", as obras do período de 1848 à 1914: "melodrama militar, patriótico e histórico; o melodrama de costumes e naturalista; o melodrama de aventuras e de exploração; o melodrama policial e judiciário". O melodrama propaga-se, atingindo outros artefatos, e angaria o *status quo* de estética.

1.1.3 A estética melodramática

Ao analisar a expansão do gênero de teatro, Brooks (1995) postula sobre a criação de uma possível "estética melodramática". O vocábulo "melodrama" representa, segundo ele, um fenômeno originado na efervescência das revoluções burguesas na Europa. Ao descrevê-lo, definindo-o como estética expressionista que enfoca o homem e a moralidade, o autor postula sobre a superação dos limites conferidos pelo gênero de teatro, com sua extensão a inúmeros produtos culturais, incluindo a telenovela.

> As conotações da palavra são provavelmente semelhantes para todos nós. Elas incluem: a indulgência de forte emotividade; a polarização e a esquematização moral; estados, situações ou ações extremas; vilania com a perseguição do bem e a recompensa da virtude; expressão extravagante; tramas escuras, suspense e peripécia de tirar o fôlego. (BROOKS, 1995, p.11-12)[7]

Brooks (1995) destaca a musicalidade e a gestualidade, propriedades remanescentes dos gêneros primários Ópera e Pantomima, na estética. A referência ao som atinge a tonalidade, a

7"The connotations of the word are probably similar for us all. They include: the indulgence of strong emotionalism; moral polarization and schematization; extreme states of being, situations, actions; overt villainy, persecution of the good and final reward of virtue; inflated and extravagant expression; dark plottings, suspense, breathtaking peripety".

modulação e o ritmo. A música identifica a personagem, enfatiza sua entrada em cena, o estado, a tensão e a movimentação da história. A ação e os sentimentos são exteriorizados de tal forma que a clareza, a hipérbole, o maniqueísmo, a polarização e a exaustão sensorial tornam-se marcas. O emprego da hipérbole deixa claro e legível o texto cênico, acentuando os princípios opostos em debate. Segundo Brooks (1995, p.36), "a polarização é horizontal e vertical: personagens representam os extremos e passam por situações extremas. O meio termo e a condição mediana são excluídos"[8]. As reversões, as revelações e os confrontos alimentam o drama. A capacidade de surpreender, de comover, de encantar e de consagrar valores positivos completa a caracterização, segundo o autor, dessa "estética do admirável".

1.1.4 Os expedientes do melodrama clássico

A partir da leitura de *Coelina ou a Filha do Mistério*[9], são apontados como expedientes do melodrama clássico francês: aparte, diálogo, monólogo, informação confidencial, atos, cenas, quadro vivo, balé, canção, golpe teatral e personagens.

1.1.4.1 Aparte

À parte ou aparte, do francês *à part,* é a rubrica que indica a interpretação direcionada para a plateia. Por meio dela, são exteriorizadas reações, posicionamentos, intencionalidades e sentimentos da personagem diante da ação. Geralmente, a natureza da informação verbalizada é transgressora ou danosa, tornando o público cúmplice.

1.1.4.2 Diálogo, Monólogo e Informação Confidencial

O monólogo é a verbalização reflexiva, extensa e solitária. É natural sua aproximação com o aparte: em ambas as situações não há personagem como interlocutor. Ao compará-los, detona-se que o primeiro é curto e direcionado, enquanto o segundo é grande e avaliativo. Já o diálogo pressupõe a existência de, ao menos, duas personagens no ato comunicativo. Ele pode

8 Para Brooks (1995), "polarization is both horizontal and vertical: characters represent extremes, and they undergo extremes, passing from heights to depths, or the reverse, almost instantaneously. The middle ground and the middle condition are excluded".
9 Realizou-se um levantamento dos elementos a partir da primeira edição da obra disponibilizada pela Biblioteca Nacional da França (BnF)

demonstrar, caracterizar ou narrar um evento. Por fim, a Informação Confidencial determina o curso do drama, podendo ser o conteúdo do aparte, do diálogo ou do monólogo.

1.1.4.3 Atos e cenas

Atos e cenas são divisões do texto cênico que tomam como base o espaço físico e os direcionamentos nos diálogos.

1.1.4.4 Quadro vivo

Quadro vivo, do francês *tableau vivant*, é o modo de sublinhar as emoções e expressões das personagens durante a encenação da peça de teatro, tornando-as estáticas.

1.1.4.5 Balé e Canção

Apresentações de números musicais e de danças são frequentes no melodrama clássico, situadas nos momentos de distensão da peça de teatro. O drama, com raízes na musicalidade, admite naturalmente a sua inserção.

1.1.4.6 Golpe Teatral

O golpe teatral é a "ação totalmente imprevista que muda subitamente a situação, o desenrolar ou a saída da ação" (PAVIS, 2011, p.287).

1.1.4.7 Personagens

É possível vislumbrar três papéis fundamentais: protagonista, antagonista e comediante. Huppes (2000, p.88) destaca o cômico, apontando dois objetivos básicos: "um deles consiste em produzir situações cômicas com o fito de atenuar a tensão (…) outro, mais sutil, soma-se aos artifícios capazes de aprofundar, por um lado, e de surpreender por outro" (HUPPES, 2000, p. 88). Com esta tríade, encena-se a ação.

Contemporâneo do melodrama, o romance-folhetim francês absorve as características desse movimento durante a sua formação. Dos palcos para os rodapés dos jornais, o substrato criativo entra em um novo curso de análise.

1.2 ROMANCE-FOLHETIM FRANCÊS

1.2.1 Introdução

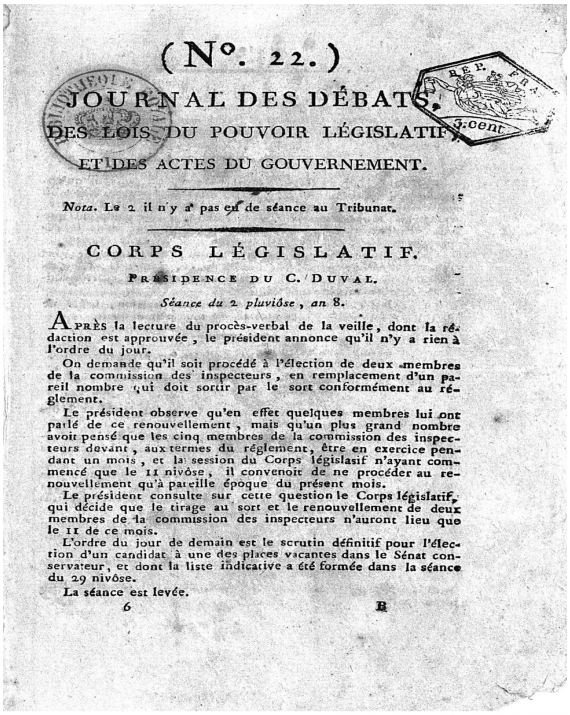
Foram consultados os jornais franceses do final do século XVIII e início do século XIX, buscando apontamentos sobre a origem e consolidação do romance-folhetim como gênero primário da telenovela. Neste trabalho de investigação acerca do modo de publicação de histórias seriadas pelo Jornalismo, adentrou-se um espaço que suscita discussões quanto a sua monetização; a remuneração por linha desenvolvida; literatura denominada industrial pelo uso do modo de produção racionalizado; e a alteração do modelo de negócio para atingir a burguesia como potencial público consumidor. Da serialidade - que pressupõe o fragmento, a interrupção e a repetição - provém o corte sistemático; da recepção inserida na dinâmica de mercado, emerge a necessidade de extrair efeitos de sentido, que garantam a continuidade da aquisição; continuar significa alimentar, protelar, cumprir e quebrar as expectativas do leitor; continuar enquanto for rentável.

Feuilleton é a flexão de grau no diminutivo do substantivo masculino *feuillet,* podendo ser compreendido como folha de tamanho reduzido. O vocábulo define, também, uma seção localizada ao final das páginas dos jornais, conhecida no Brasil como *folhetim*. Segundo as investigações de Moisés (2013), a palavra emergiu em 1790 e a concepção da coluna homônima atribuída à J. Louis Geoffroy[10], foi lançada em 1799, pelo *Journal des Débats,* dirigido por Louis-François Bertin.

Ao debruçar-se sobre as publicações desse periódico[11], disponibilizadas *on-line* pela Biblioteca Nacional da França (BnF), constata-se uma alteração em sua diagramação, na edição número 23[12], publicada em 23 de janeiro de 1800. Dispostos anteriormente[13] de forma corrente em coluna única, os textos são distribuídos em duas colunas justapostas pelas suas quatro páginas. Uma nova mudança é detectada na edição número 28[14], publicada em 28 de janeiro de 1800: demarca-se horizontalmente a página com um traço espesso, dividindo-a de maneira irregular, em uma parcela superior e outra inferior. Dessa forma, ao final do século

10 Para Moisés (2013), Jean é o primeiro nome de Louis-Geofroy, enquanto *The British Cyclopaedia of the Arts, Sciences, History, Geography Literature, Natural History and Biography* define Julien.
11 Consultaram-se as edições do período compreendido entre 21 de janeiro e 21 de fevereiro de 1800 na BnF.
12 Publicação disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k415705g.image> acesso em 07.04.2015.
13 Publicação disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4157043.image> acesso em 07.04.2015.
14 Publicação disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k415710x.image> acesso em 07.04.2015.

XVIII, emite-se pela primeira vez um fragmento de jornal como *Feuilleton.*



(N°. 22.)

JOURNAL DES DÉBATS,

DES LOIS DU POUVOIR LÉGISLATIF,

ET DES ACTES DU GOUVERNEMENT.

Nota. Le 2 il n'y a pas eu de séance au Tribunat.

CORPS LÉGISLATIF.

PRÉSIDENCE DU C. DUVAL.

Séance du 2 pluviôse, an 8.

APRÈS la lecture du procès-verbal de la veille, dont la rédaction est approuvée, le président annonce qu'il n'y a rien à l'ordre du jour.

On demande qu'il soit procédé à l'élection de deux membres de la commission des inspecteurs, en remplacement d'un pareil nombre qui doit sortir par le sort conformément au réglement.

Le président observe qu'en effet quelques membres lui ont parlé de ce renouvellement, mais qu'un plus grand nombre avoit pensé que les cinq membres de la commission des inspecteurs devant, aux termes du réglement, être en exercice pendant un mois, et la session du Corps législatif n'ayant commencé que le 11 nivôse, il convenoit de ne procéder au renouvellement qu'à pareille époque du présent mois.

Le président consulte sur cette question le Corps législatif, qui décide que le tirage au sort et le renouvellement de deux membres de la commission des inspecteurs n'auront lieu que le 11 de ce mois.

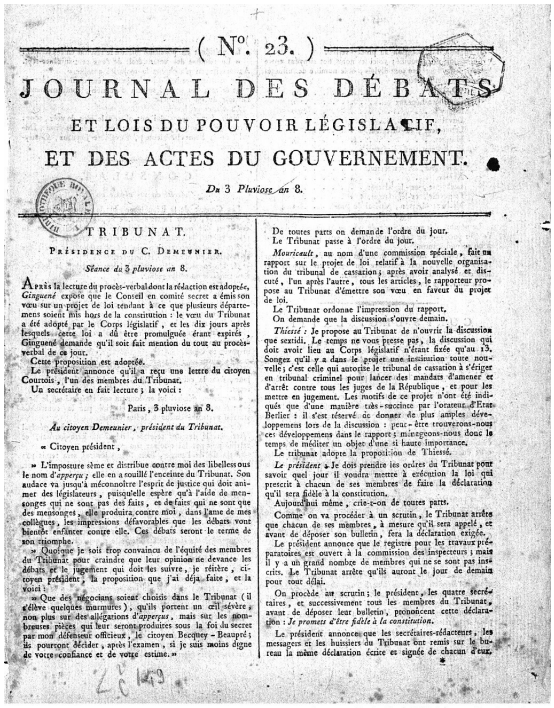
L'ordre du jour de demain est le scrutin définitif pour l'élection d'un candidat à une des places vacantes dans le Sénat conservateur, et dont la liste indicative a été formée dans la séance du 29 nivôse.

La séance est levée.

6 B

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 1: Fac similar Journal des Débats de 22 de janeiro de 1800. **Fonte:** Biblioteca Nacional da França (BnF)



(N°. 23.)

JOURNAL DES DÉBATS

ET LOIS DU POUVOIR LÉGISLATIF,

ET DES ACTES DU GOUVERNEMENT.

Du 3 Pluviose an 8.

TRIBUNAT.

PRÉSIDENCE DU C. DEMEUNIER.

Séance du 3 pluviose an 8.

APRÈS la lecture du procès-verbal dont la rédaction est adoptée, *Ginguené* expose que le Conseil en comité secret a émis son vœu sur un projet de loi tendant à ce que plusieurs départemens soient mis hors de la constitution : le vœu du Tribunat a été adopté par le Corps législatif, et les dix jours après lesquels cette loi a dû être promulguée étant expirés, Ginguené demande qu'il soit fait mention du tout au procès-verbal de ce jour.

Cette proposition est adoptée.

Le président annonce qu'il a reçu une lettre du citoyen Courtois, l'un des membres du Tribunat.

Un secrétaire en fait lecture ; la voici :

Paris, 3 pluviose an 8.

Au citoyen Demeunier, président du Tribunat.

« Citoyen président,

» L'imposture même se décrédite contre moi des libelles sous le nom d'*Espertye* ; elle en a souillé l'enceinte du Tribunat. Son audace va jusqu'à méconnoître l'esprit de justice qui doit animer des législateurs, puisqu'elle espère qu'à l'aide du mensonge qui ne tue que par des faits, et de faits qui ne sont que des mensonges, elle produira contre moi, dans l'ame de mes collègues, les impressions défavorables que les débats vont bientôt enfanter contre elle. Ces débats seront le terme de son triomphe.

» Quoique je sois trop convaincu de l'équité des membres du Tribunat pour craindre que leur opinion se devance les débats et le jugement qui doit les suivre, je réfère, citoyen président, la proposition que j'ai déjà faite, et la voici :

» Que des négocians soient choisis dans le Tribunat (il s'élève quelques murmures), qu'ils portent un œil sévère, non plus sur des allégations d'*espertye*, mais sur les pièces bonnes pièces qui leur seront produites sous la foi du secret par mon défenseur officieux, le citoyen Becquey-Beaupré ; ils pourront décider, après l'examen, si je suis moins digne de votre confiance et de votre estime. »

De toutes parts on demande l'ordre du jour.

Le Tribunat passe à l'ordre du jour.

Mouricault, au nom d'une commission spéciale, fait un rapport sur le projet de loi relatif à la nouvelle organisation du tribunal de cassation ; après avoir analysé et discuté, l'un après l'autre, tous les articles, le rapporteur propose au Tribunat d'émettre son vœu en faveur du projet de loi.

Le Tribunat ordonne l'impression du rapport.

On demande que la discussion s'ouvre demain.

Thiessé : Je propose au Tribunat de n'ouvrir la discussion que séridi. Le temps ne vous presse pas, la discussion qui doit avoir lieu au Corps législatif n'étant fixée qu'au 13. Songez qu'il y a dans le projet une institution toute nouvelle ; c'est celle qui autorise le tribunal de cassation à ériger en tribunal criminel pour lancer des mandats d'amener et d'arrêt contre tous les juges de la République, et pour les mettre en jugement. Les motifs de ce projet n'ont été indiqués que d'une manière très-succincte par l'orateur. D'ailleurs : il s'est réservé de donner de plus amples développemens lors de la discussion : peut-être trouverons-nous ces développemens dans le rapport ; mieux-vaut donc le temps de méditer un objet d'une si haute importance.

Le tribunat adopte la proposition de Thiessé.

Le président : Je dois prendre les ordres du Tribunat pour savoir quel jour il voudra mettre à exécution la loi qui prescrit à chacun de ses membres de faire la déclaration qu'il sera fidèle à la constitution.

Aujourd'hui même, crie-t-on de toutes parts.

Comme on va procéder à un scrutin, le Tribunat arrête que chacun de ses membres, à mesure qu'il sera appelé, et avant de déposer son bulletin, fera la déclaration exigée.

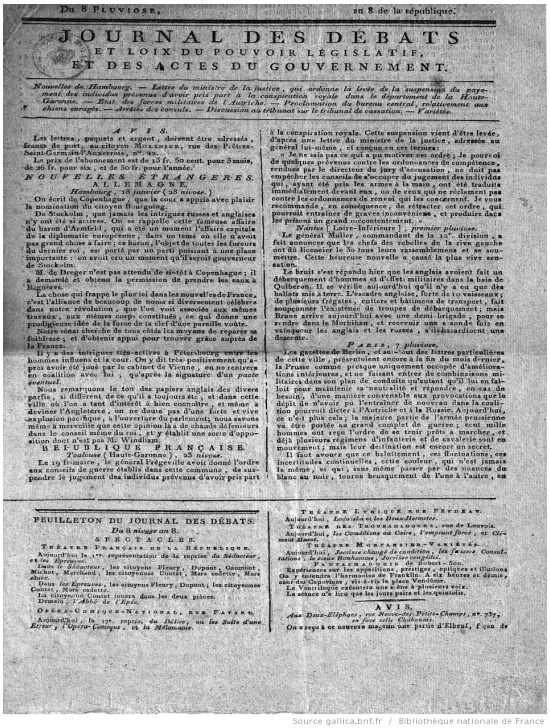
Le président annonce que le registre pour les travaux préparatoires est ouvert à la commission des inspecteurs ; mais il y a un grand nombre de membres qui ne se sont pas inscrits. Le Tribunat arrête qu'il auroit le jour de demain pour tout délai.

On procède au scrutin ; le président, les quatre secrétaires, et successivement tous les membres du Tribunat, avant de déposer leur bulletin, prononcent cette déclaration : *Je promets d'être fidèle à la constitution.*

Le président annonce que les secrétaires-rédacteurs, les messagers et les huissiers du Tribunat ont remis sur le bureau la même déclaration écrite et signée de chacun d'eux.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 2: Fac similar Journal des Débats de 23 de janeiro de 1800. **Fonte:** Biblioteca Nacional da França (BnF)



Du 8 Pluviose, an 8 de la république.

JOURNAL DES DÉBATS

ET LOIX DU POUVOIR LÉGISLATIF,

ET DES ACTES DU GOUVERNEMENT.

Nouvelles de Hambourg. — Lettre du ministre de la justice, qui ordonne la levée de la suspension du payement des indemnités provenues d'avoir pris part à la conspiration royale dans le département de la Haute-Garonne. — Etat des forces militaires de l'Autriche. — Proclamation du bureau central, relativement aux choses vendues. — Arrêtés des consuls. — Discussion au tribunat sur le tribunal de cassation. — Variétés.

AVIS.

Les lettres, paquets et argent, doivent être adressés, franc de port, au citoyen MOLLEVAUT, rue des Fossés-Saint-Germain-l'Auxerrois, n°. 29.

Le prix de l'abonnement est de 12 fr. 50 cent. pour 3 mois, de 25 fr. pour six, et de 50 fr. pour l'année.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

ALLEMAGNE.

Hambourg, 18 *janvier* (28 *nivose*.)

On écrit de Copenhague, que la cour a appris avec plaisir la nomination du citoyen Bourgoing.

De Stockolm, que jamais les intrigues russes et anglaises n'y ont été si actives. On se rappelle cette fameuse affaire du baron d'Armfeld, qui a été un moment l'affaire capitale de la diplomatie européenne, dans un temps où elle n'avoit pas grand chose à faire ; ce baron, l'objet de toutes les fureurs du dernier roi, est parti par un parti puissant à une place importante : on avoit cru un moment qu'il seroit gouverneur de Stockolm.

M. de Dreger n'est pas attendu de si-tôt à Copenhague ; il a demandé et obtenu la permission de prendre les eaux à Bagnières.

La chose qui frappe le plus ici dans les nouvelles de France, c'est l'alliance de beaucoup de noms si diversement célèbres dans notre révolution, que l'on voit associés aux mêmes travaux, aux mêmes corps constitués, ce qui donne une prodigieuse idée de la force de la clef d'une pareille voûte.

Nous vous cherche de tous côtés les moyens de réparer sa faiblesse, et d'obtenir appui pour trouver grâce auprès de la France.

Il y a des intrigues très-actives à Pétersbourg entre les hommes influens et la cour. On y dit très positivement qu'après avoir été joué par le cabinet de Vienne, on ne rentrera en coalition avec lui, qu'après la signature d'un *traité éventuel*.

Nous remarquons le ton des papiers anglais des divers partis, si différent de ce qu'il a toujours été, et dans cette ville où l'on a tant d'intérêt à bien connoître, et même à deviner l'Angleterre, on ne donne pas d'une forte et vive explosion pacifique, à l'ouverture du parlement, nous aurons moins à merveille que cette opinion de la décharge de fenêtres dans le conseil même du roi, et y établit une sorte d'opposition dont n'est pas M. Windham.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE.

Toulouse (Haute-Garonne), 25 *nivose*.

Le 19 frimaire, le général Ledgerville avoit donné l'ordre aux conseils de guerre établis dans cette commune, de suspendre le jugement des individus prévenus d'avoir pris part à la conspiration royale. Cette suspension vient d'être levée, d'après une lettre du ministre de la justice, adressée au général lui-même, et conçue en ces termes :

« Je ne sais pas ce qui a pu motiver cet ordre ; je pourvoi de quelques griefs contre les ordonnances de compétence, rendues par le directeur du jury d'accusation, ne doit pas empêcher les conseils de s'occuper du jugement des individus qui, ayant été pris les armes à la main, ont été traduits immédiatement devant eux, ou de ceux qui ne réclament pas contre les ordonnances de renvoi qui les concernent. Je vous recommande, en conséquence, de rétracter cet ordre, qui pourroit entraîner de graves inconvéniens, et produire dans le peuple un grand mécontentement. »

Nantes (Loire-Inférieure), *premier pluviose*.

Le général Mallet, commandant de la 25e. division, a fait annoncer que les chefs des rebelles de la rive gauche ont été licenciés le 30 tous leurs rassemblemens et se soumettre. Cette heureuse nouvelle a causé la plus vive sensation.

Le bruit s'est répandu hier que les anglois avoient fait un débarquement d'hommes et d'effet militaires dans la baie de Quiberon. Il se vérifie aujourd'hui qu'il n'y a eu que des ballots mis à terre. L'escadre anglaise, forte de 10 vaisseaux ; de plusieurs frégates, cutters et bâtimens de transport, fait soupçonner l'existence de troupes de débarquement ; mais Rennes arrive aujourd'hui avec une demi-brigade, pour se rendre dans le Morbihan, et recevoir une 2 demi-bois en vaisseaux les anglois et les Français, s'il hasardoient une descente.

PARIS, 7 pluviose.

Les gazettes de Berlin, et sur-tout des lettres particulières de cette ville, présentent encore à la fin du mois d'janvier, la Prusse comme presque uniquement occupée d'améliorations intérieures, et ne faisant entrer de combinaisons militaires dans son plan de conduite qu'autant qu'il lui en faillait pour maintenir sa neutralité et répondre, au besoin, d'une manière convenable aux provocations que le dépit de n'avoir pu l'entraîner de nouveau dans la coalition pourroit dicter à l'Autriche et à la Russie. Aujourd'hui, ce n'est plus cela ; la majeure partie de l'armée prussienne va être portée au grand complet de guerre, et neuf mille hommes ont reçu l'ordre de se tenir prêts à marcher, et déjà plusieurs régimens d'infanterie et de cavalerie sont en mouvement ; mais leur destination est encore un secret.

Il faut avouer que ce bâtonnement ; ces fluctuations, ces incertitudes continuelles, cette couleur, qui n'est jamais la même, et que, sans même passer par des nuances de blanc au noir, tourne brusquement de l'une à l'autre, en

FEUILLETON DU JOURNAL DES DÉBATS.

Du 8 pluviôse an 8.

SPECTACLES.

THÉATRE FRANÇAIS DE LA RÉPUBLIQUE.

Aujourd'hui la 17e. représentation de la reprise du *Médecin malgré lui*, et les *Epreuves*.

Demain le *Déserteur*, les citoyens Fleury, Dupont, Caumont, Michot, Marchand ; les citoyennes Contat, Mars cadette, Marcy.

Demain *les Epreuves*, les citoyens Fleury, Dupont, les citoyennes Contat, Mars cadette.

La citoyenne Contat jouera dans les deux pièces.

Demain, l'*Abbé de l'Epée*.

OPÉRA COMIQUE-NATIONAL, RUE FAVART.

Aujourd'hui, la 17e. reprise du *Délire*, ou les *Suites d'une Erreur*, *Opéra-Comique*, en un *Mémoire*.

THÉATRE LYRIQUE RUE FEYDEAU.

Aujourd'hui, *Lodoïska* et *les Deux-Hermites*.

THÉATRE DES TROUBADOURS, rue de Louvois.

Aujourd'hui, *les Conditions au Caire*, *l'emploi forcé*, et *Clément Marot*.

THÉATRE MONTANSIER-VARIÉTÉS.

Aujourd'hui, *Fanchon-Vielleuse*, *Jocrisse-Chasseur de cavalerie*, *la France Consolée*, *intérieur d'un corps-de-garde*.

Demain, *Jocrisse-Chasseur de cavalerie*, *le Robert-Soi*, *Expériences sur les aérostats*, *prestiges*, *surprises et illusions*. On y entendra l'harmonica de Franklin. A six heures et demie, *sauts des Capucines*, vis-à-vis la place Vendôme.

La ventriloque exécutera son double à plusieurs voix.

La séance n'a lieu que les jours pairs et impairs.

AVIS.

Aux Deux-Eléphans, *rue Honoré-Chevalier*, *Porte-Chevrier*, *n°. 2371*, *maison fond cour allée Clodomir*.

On a reçu à ce bureau, sans nul prix d'Affiche, [illegible] de

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 3: Fac similar Journal des Débats de 28 de janeiro de 1800. **Fonte:** Biblioteca Nacional da França (BnF)

De acordo com *Le Livre du centenaire du Journal des Débats,* a origem do folhetim está relacionada com modificações na extensão da página do jornal, como demonstra o excerto abaixo, que posterga a origem do folhetim para 29 de janeiro.

> Em 23 de janeiro de 1800, ou 3 pluviôse no calendário republicano francês, o *Journal des Débats* é convertido para o formato de l'*Éclair*, pequeno i-4o; contém o resumo das sessões do Tribunal e do Corpo Legislativo assinada por Baudouin. Em 25 de janeiro, ou 5 pluviôse, tudo mudou: a equipe administrativa de Bertin instala-se, com nomes conhecidos que aparecem em todos os jornais. Isto é, Dupré, Molinier e Geoffroy, não o crítico, mas Geoffroy, o funcionário a quem as cartas, encomendas e dinheiro devem ser enviados e quem recebe as assinaturas. Em 29 de janeiro, ou 9 pluviôse, o formato i-4o aumenta e cria-se a pequena seção, chamada folhetim. Foram produzidas duas edições, uma com e a outra sem o folhetim. O jornal completo, ou seja, com o folhetim, custou por departamento um franco e cinquenta a mais por trimestre. A edição dupla foi mantida até o final do ano XI. Os boletins de teatro eram, inicialmente, apenas anúncios de shows que ocorreriam no dia, com algumas avaliações. Com Geoffroy, o folhetim sustenta-se com a dramaturgia. (PLON; NOURRIT, 1889, p.28)[15]

Segundo *The British Cyclopaedia of the Arts, Sciences, History, Geography, Literature, Natural History and Biography*, organizado por Charles Partington, Julien Louis-Geoffroy (1743-1814) foi um aficionado pelo teatro, reconhecido professor, cultuado crítico francês e premiado panegírico. Suas apreciações e provocações acerca da literatura, moralidade e filosofia foram registradas em inúmeras linhas publicadas por *Annee Litteraire* e *Journal des Débats*. Com sua morte, em 1814, Geoffroy não vivenciou o florescimento do folhetim como espaço de recepção de obras literárias, considerado o apogeu da sua criação. Partindo desse pressuposto, a revisão e a adequação de uma propriedade do meio de comunicação favoreceu experimentações no espaço adicionado ao jornal. A crítica literária e o teatro são indicados como suas forças motrizes.

É possível caracterizar o folhetim, nesse período de formação, como espaço de publicização da cultura. Na edição de primeiro de fevereiro de 1800, a seção é iniciada com os seguintes dizeres: "O preço para a inserção de anúncios, avisos, etc, é de 15 centavos por

---

15"Dès le 3 pluviôse an VIII (23 janvier 1800), le *Journal des Débats* prend le format de l'*Éclair*, petit in-4º; mails il ne contient encore qu'un résumé des séances du Tribunat et du Corps législatif; la signature de l'imprimeur est toujours celle de Baudouin. Le 5 pluviôse (25 janvier), tout est changé; le personnel administratif des Bertin, dont les noms ont paru dans tous leurs journaux d'autrefois, est installé. C'est Dupré, Molinier, puis Geoffroy, non pas Geoffroy le critique, mais Geofroy l'employé, auquel les lettres, paquets et argent doivent être envoyés, et qui reçoit les abonnements. (...) Le 9 pluviôse, le format in-4º s'allonge et devient un petit in-folio pour faire place au feuilleton. Il se tirait deux éditions, l'une avec et l'autre sans le feuilleton. Le journal complet, c'est-à-dire avec le feuilleton, coùtait pour les départements un franc cinquante de plus par trimestre. La double édition s'est maintenue jusqu'a la fin de l'an XI. Bientôt le bulletin des tréatres, qui n'était d'abord que a simple annonce des spectacles du jour, contient quelques appréciations. Puis Geoffroy parait, et le feuilleton dramatique est fondé."

linha. Realizamos convênios com aqueles que desejam levar ao público, seus artigos[16]". Notabiliza-se, portanto, o seu caráter mercadológico e de agendamento social.

Nas suas publicações iniciais, a coluna foi composta por textos de naturezas diversas e de pequena extensão: divulgação de peças teatrais (*Spectacles*); grandes matérias sobre política e literatura *(Ephémérides politiques et litteraires),* charadas (*Charades*), enigmas (*Enigme*), divulgação de livros *(Notices de livres),* avisos e conselhos *(Avis),* poemas (*Logogryphe, Épigramme*), venda de produtos (*Bien à vendre*), moda (*Modes*), demandas (*Demandes*) e informações da tesouraria nacional (*Trésorerie Nationale);* serialização que contempla textos independentes a cada veiculação, reunidos sob a mesma denominação.

Trinta e seis anos mais tarde, ao analisar as edições do período de fundação do jornal *Le Siècle: journal politique, littéraire et d'economie sociale* - concebido por Armand Dutacq -, disponibilizadas *on-line* pela Biblioteca Nacional da França (BnF)[17], nota-se que as publicações também continham quatro páginas, das quais três possuíam a demarcação *Feuilleton*. No seu "prospecto de apresentação"[18], divulgado em 23 de junho de 1836, Louis Desnoyers explica a finalidade do folhetim: romper a submissão de determinados temas à política, sobre a qual confeccionavam-se os jornais da época. Essa *premiere* expõe ao leitor a situação do momento e as mudanças buscadas através da seção.

Um conjunto de escritores especializados confeccionavam os textos, distribuídos nas divisões temáticas: Literatura Nacional (*Littérature Nationale*), Teatro (*Théatres*), Literatura Estrangeira (*Littérature Ètrangérs*), Ciências Morais (*Sciences Morales*), Ciências Físicas (*Sciences Physiques*), Belas-Artes (Beaux-Arts), Cursos Públicos *(Cours Publics)*, Concursos Acadêmicos (*Concours Académiques*), Revista Estrangeira (*Revués Étrangéres*), Indústria (*Industrie*), Turismo (*Voyages*), Misturas (*Mélanges*) e Variedades (*Varietés*). O "prospecto de apresentação" destaca o relacionamento entre a literatura nacional e a política, campos de atuação fundados na dialética, cuja evolução é condicionada às discussões. Por intermédio do folhetim, buscava-se restabelecer a crítica e promover um regimento literário.

Na primeira edição do jornal, publicada em primeiro de julho de 1836, são mencionados críticos, escritores e acadêmicos selecionados para confeccionar textos para a coluna de literatura: Charles Nodier, Bibliophile Fortuoul, Michel-Raymond, Eléonore de Vaulabelle,

16 "Le prix de insertion des annonces, avis, etc, est 15 centimes par ligne. On prendra des arrangemens avec ceux que front repéter leurs articles."

17 Consultaram-se as edições do período compreendido entre primeiro e 31 de julho de 1836.

18 Publicação original pode ser encontrada no endereço da base de dados da Biblioteca Nacional da França (BnF)):<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k718312w.image.langPT.r=Le%20Si%C3%A8cle%20:%20journal%20politique,%20litt%C3%A9raire>, acesso em 07.04.2015.

Edouard Lemoine, Altaroche, Achille Jubinal, H de Latouche, Alphonse Karr, Felix Pyat, León Gozlan, Hippolyte Fortoul, Roger de Beauvoir, Henri Martin, Henri Monnier, Louis Viardot, Louis Desnoyers, Raoul-Rochette e Bory Saint-Vicent. Ao relatar sobre a inserção de textos que concerne à literatura estrangeira, o editor destaca a possibilidade de conhecer, dialogar, estudar e inventariar obras. As revistas estrangeiras são consideradas materiais ricos em informações e fazem sucesso entre os leitores, ganhando uma seção à parte.

É evidente o modo como esses jornais da época teciam críticas ao teatro. Dessa forma, o gênero dramático sobressai no quadro literário francês, reconhecido como outra divisão temática do folhetim. Nesse "prospecto de apresentação", são apontadas as alterações pelas quais as peças de teatro passam, tais como os limites das categorias fundamentais do drama, além do emprego do excesso e do excêntrico na elaboração. A crítica dramática é considerada negligente por não promover direcionamentos aos movimentos vanguardistas.

Na divisão temática Ciências Morais, Louis Desnoyers critica o pensamento filosófico na Era Moderna, descaracterizado pela expansão da atuação do homem nas pesquisas. Amplia-se o interesse pelos estudos que o integram, considerando relacionamentos com a materialidade, a moralidade e a cidadania. Há, ainda, assuntos históricos, geográficos, biográficos e estatísticos nessa divisão. Descobertas científicas e suas aplicações eram divulgadas em Ciências Físicas; informações sobre Indústria eram apresentadas sob essa chancela; exposições, concertos, estudos técnicos, históricos e biográficos acerca de artistas eram classificados como Belas-Artes; seleções públicas e programas de ensino eram inseridos em Concursos Públicos e Cursos Acadêmicos; crônicas de viagem, costumes, curiosidades, informações sobre clima e países integravam Viagens; obras completas, trechos, novelas e festivais artísticos eram reunidos sob o título Variedades; por fim, textos que não integravam as divisões temáticas eram denominados de Misturados ou Diversos.

No exercício analítico que compreendeu as edições do período de formação[19] do *La Presse*, jornal criado por Émile de Girardin, destaca-se o caráter irregular do folhetim: há uma variação de duas a quatro páginas de edição a edição, e a barra espessa horizontal não era fixa: o corpo superior invadia o rodapé. Não foi encontrada qualquer menção ao *Feuilleton* no "prospecto de apresentação" desse jornal. Contudo, apontam-se como temas frequentes no período analisado: Ciência, Viagem, Indústria, Dramaturgia, Biografias e Críticas Literárias.

Entre os autores que assinam o folhetim do *La Presse* estão Frédéric Soulié, Alexandre

19 Consultaram-se as edições do período compreendido entre primeiro de julho e 31 de fevereiro de 1836.

Dumas, Martin Doisy e Alphonse Esquiros. Soulié foi o responsável pela assinatura da primeira edição do *Feuilleton* , um texto poético que engrandece e enobrece o papel da seção: "Se a impressão tivesse sido inventada há dois mil anos, se a imprensa diária tivesse existido, se o Feuilleton tivesse vivido, os romanos teriam o feito um Deus"[20]. Entre metáforas e alegorias, o escritor atribuí à Revista *Mercure françois* (1611) como sua provável raiz. De um modo geral, Soulié vislumbra a ação do folhetim em seu artigo e conclui: "O Folhetim é um poder. A melhor prova que posso dar é que são poucos os que são lisonjeados e insultados[21]".

Ao longo do século XIX, a seção folhetim sofreu um processo de sistematização que impossibilita atribuí-la à chancela unívoca de entretenimento, como era no início. Passou-se a serem inseridas obras literárias fragmentadas nesse espaço, modo de publicação que leva à constituição de um gênero de discurso: o romance-folhetim.

1.2.2 Romance-folhetim

Define-se romance-folhetim como história seriada construída para ser publicada na seção *Feuilleton.* Existem diversas tentativas de estabelecer o marco de origem do fenômeno. Hauser (1972) credita à *Revue Deux Mondes* a responsabilidade pela serialização de histórias.

> *La Presse* e o *Siècle* são os primeiros jornais diários a publica séries de artigos, mas a ideia de publicar um romance em folhetins não lhe pertence. Vem já de Véron, que foi o primeiro a pô-la em prática na sua *Revue de Paris* fundada em 1829. Buloz aproveita-se dela na *Revue des Deux Mondes* e publica sob esta forma, entre outras coisas, romances de Balzac. (HAUSER, 1972, p.894)

La vieille fille, escrita por Honoré de Balzac, é considerada, por alguns críticos, como a primeira obra da seção. Entretanto, ao debruçar-se sobre as publicações do *La Presse*, denota-se a sua inserção na parte superior do periódico, na coluna *Varietés*. Há, ainda, *Lazarrillo de Tormes*, publicada de forma seriada no folhetim do *Le Siècle*, a partir de 5 de agosto de 1836. Nesse trabalho, *La Comtesse de Salisbury* angaria o *status quo* de primeiro romance-folhetim francês, escrito por Alexandre Dumas e publicado em 15 de julho de 1836. Até tal data, não existiam romances no *Le Siècle* e no *Journal des Débats*.

20"Si l'imprimerie eùt eté inventée il y a deux mille ans, si la presse quotidienne eùt existé, si le Feuilleton eùt vécu, les Romains en enssent fait un dieu."

21 "Le Feuilleton est une puissance. La meilleure preuve que j'en puisse donner, c'est qu'il y en a peu qui soient plus flattés et plus insultées."

1.2.2.1 As fases do romance-folhetim francês

Meyer (1996) demarca três momentos distintos da produção folhetinesca, considerando as reverberações das revoluções burguesas de 1830 e 1848, além do golpe de Estado de 1851 e da guerra franco-prussiana de 1870. No período compreendido entre os anos de 1836 a 1850, os escritores Eugène Sue, Alexandre Dumas e Honoré de Balzac estabelecem seu arcabouço, com narrativas históricas e sociais dotadas de heróis ideais; de 1851 a 1871, sob a égide de Luís Napoleão, Ponson du Terrail cria a estrutura rocambolesca[22], alusão ao anti-herói Rocambole, com aventuras sob a forma de série, no tempo em que surgem as vendas unitárias do *Le Petit Journal*; e, por fim, de 1871 a 1914, o pensamento conservador, sentimental, sensacionalista e, agora, naturalista, ressoa nos textos de Émile Richebourg e Xavier de Montepín, que evocam heróis-vítimas.

Após conferir os limites do fenômeno, Meyer (1996) atribui a Èmile de Girardin, a responsabilidade pela criação do gênero. Como editor do jornal *La Presse,* foi responsável pelo barateamento das assinaturas, utilizando a publicidade e tornando a burguesia o público consumidor. O gesto possibilita o apogeu da literatura nos rodapés.

> A almejada adequação ao grande público, a necessidade do corte sistemático num momento que deixe a atenção em "suspense" levam não só a novas concepções de estrutura (por exemplo, o problema dos fins dos capítulos ou de série, a distribuição da matéria seguindo aquele esquema iterativo tão bem evidenciado por Eco) como a uma simplificação na caracterização dos personagens, muito romântica na sua distribuição maniqueísta, assim como a uma série de outros cacoetes estilísticos. Verifica-se, além disso, genial adaptação à técnica do "suspense" e ao rápido e amplo ritmo folhetinesco dos grandes temas românticos: o herói vingador ou purificador, a jovem desflorada e pura, os terríveis homens do mal, os grandes mitos modernos da cidade devoradora, a História e as histórias fabulosas etc. (MEYER, 1996, p. 31)

O periódico, como veículo de comunicação, contempla com objetividade os eventos cotidianos. Sua apresentação em si produz um sentido de completude, embora possa haver desdobramentos, gerando novas totalidades. Com o romance-folhetim não é diferente. A partir de um compêndio, Ribeiro (1996) estabelece as propriedades do gênero. Com Sainte-Beuve, são indicadas duas regras que derivam da monetarização dos escritores: histórias extensas e repleta de diálogos; com Régis Messac, o autor postula sobre a similaridade do romance-folhetim como o melodrama e o romance picaresco, destacando a ausência da interioridade

22 Meyer (1996) indica como características: o exagero, a paródia, a apropriação de matrizes de linguagem e a metalinguagem.

das personagens, o desenvolvimento de múltiplos mecanismos na história que capte a atenção e seduza os leitores, incluindo ganchos e o título do romance, a presença de retomadas com atualizações das ações, uma apresentação grandiosa da história embora se questione seu desfecho, as inspirações nos romances históricos, a utilização de epítetos ao referenciar as personagens e do objeto mágico, a criminalidade, miséria, acaso e conflitos sociais como temas, além do excesso de ações com consequências negativas e a construção com interação do diretor do jornal e público. Com Pierre Noriey, disserta sobre a temática e natureza melodramática das personagens, o reconhecimento pelo físico, as descrições mínimas e os cenários recorrentes. Em Jean Tortel, ressalta o cumprimento extenso da história, a utilização do exagero e das personificações extremas do melodrama, a ausência de profundidade narrativa, desfechos provisórios, herói transgressor, maniqueísmo e dualismo. Seguindo Jean-Louis Bory, retrata as consequências da serialidade, os efeitos da interrupção no desenvolvimento da história e abertura de linhas narrativas diversas, além das tipificações, da ausência de aprofundamento psicológico das personagens e das descrições mínimas. Com Umberto Eco, vislumbra aspectos ideológicos e fundamentais, como mistura de fantasia e realidade, além da estrutura sinusoidal. De acordo com Jacques Goimard, aponta o emprego de elementos teatrais, o escritor como guia da história e valorização da ação sob a descrição. Em François Brussière, revela o despertar interesse pelo uso do trágico ou do seu limiar.

Sucedendo o jornalismo literário e a dramaturgia como fontes de entretenimento de massa, o cinema, o rádio e a televisão expandem as possibilidades da arte da composição. Dos rodapés dos jornais franceses chega-se às ondas da radiodifusão e as sessões fílmicas.

1.3 A NOVELA, A RADIODIFUSÃO E O CINEMA

A primeira leitura de caráter étimo do termo “telenovela” designa o meio televisivo como espaço de apreensão do gênero literário “novela”, assim como ocorre com o rádio e a “radionovela”. Há um estigma que tenta apartar essas formas narrativas ao propor apenas a indicação da palavra pelo sentido literal desprendido: o emaranhado de fios que se desenrolam com o passar do tempo.

De acordo com Moisés (2013), a novela é uma elaboração artística de difícil definição, englobando diferentes tipos: novela de cavalaria, sentimental, romântica e picaresca. De todo modo, o autor inclui os textos seriados emitidos pela radiodifusão como sua variação,

definindo-a: “essencialmente multívoca, polivalente, ostenta pluralidade dramática. Constitui-se de uma série de unidades ou células dramáticas encadeadas” (MOISES, 2013, p.331). Esse arranjo tecido pelas linhas de história é o que caracteriza sua narrativa. Para Moisés (2013, p.332), “a novela forma-se, portanto, da agregação de unidades dramáticas permanentemente abertas”, centrada na ação, no diálogo e no tempo presente, com numerosas personagens e espaços, sob uma estrutura sinusoidal e episódica. Este trabalho considera a novela como gênero primário da telenovela e da radionovela.

O serviço de radiodifusão permite a transferência de som e som com imagem por meio de ondas eletromagnéticas, em espacialidade, temporalidade, modulação, faixa de irradiação e comprimento de onda determinado conforme o decreto número 52.795, publicado em 31 de outubro de 1963. Os sinais emitidos são captados pela antena e convertidos pelo aparelho de recepção. Acessa-se, dessa forma, o fluxo de transmissão com os conteúdos integrados. A relação primordial entre rádio e a televisão provém desse mecanismo de difusão direto. Pioneiro, o rádio explora as potencialidades das matrizes sonora e verbal no texto. A televisão, como seu sucessor, apropria-se dos gêneros radiofônicos, expandindo-os ao dar concretude à visualidade. Há, também, as inspirações citadas: campo literário, jornalístico e dramatúrgico.

Embora se modifique o produto da veiculação, a emissão radiofônica em si é ininterrupta, conquistada pela evolução tecnológica e incorporação da serialização[23] em seus processos. Nos anos de 1950, as transmissões televisivas no Brasil eram alocadas em períodos limitados, sem variedade de produção e com veiculação variável. A película fotoquímica era alternativa para constituir registros com alto custo. Consequentemente, a implementação do *videotape* na década seguinte, flexibiliza e diminui os custos. Com a mídia de armazenamento, acentuaram-se as interrupções na linguagem. A concorrência com outras emissoras, o surgimento do controle remoto e emergência da televisão por assinatura também contribuíram para a sua intensificação.

O gerenciamento da fluidez caracteriza a radiodifusão. De acordo com Williams (2005, p.79), o “fenômeno, do fluxo planejado é, talvez, a característica definidora da radiodifusão, simultaneamente, como tecnologia e como forma cultural”. A organização de programas sob a égide da sequencialidade atinge não só a elaboração de conteúdos, mas a própria experiência. Neste contexto, a grade horária de programação emerge na TV Excelsior no início da década de 1960, objetivando agendar os eventos a serem exibidos. A partir do comportamento e do

23 Ao resgatar a origem da serialização televisiva, Machado (2001) atribui aos *nickelodeons,* filmes seriados de curta duração, como influência.

tipo de público no horário, é definida a sucessão de gêneros a serem veiculados durante o dia e ao longo da semana. Esse planejamento permitiu estruturar as interrupções, consolidar o espaço publicitário e fundar o principal modelo de negócio da radiodifusão: a venda de espaços para anúncios.

A difusão radiofônica pressupõe a modulação do conteúdo com suspensões de emissão. Criam-se chamamentos que incitam a manutenção do interesse pela continuação do programa: os ganchos. De acordo com Machado (2001, p.83), "chamamos de *serialidade* essa apresentação *descontínua* e *fragmentada* do sintagma televisual". Embora os produtos sejam descontínuos, a transmissão é contínua, unidirecional, regular e temporal. Ele propõe o tipo de enunciado que atende estas necessidades.

> Um produto adequado aos modelos correntes de difusão não pode assumir uma forma linear, progressiva, com efeitos de continuidade rigidamente amarrados como no cinema, senão o telespectador perderá o fio da meada cada vez que a sua atenção se desviar da tela pequena. A televisão logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentados e híbridos, como na técnica da *collage*. (MACHADO, 2001, p.87)

As projeções cinematográficas ocorrem em salas com alta qualidade técnica, enquanto a recepção televisiva ocorre numa variedade de aparelhos de tamanhos diversos. Significar a imagem pode ser um problema. Assim, o cinema potencializa a visualidade e a televisão, a sonoridade. Os conteúdos televisivos são, ainda, construídos considerando sua longa extensão pelo tempo, em contraponto a obras finalizadas e limitadas ao intervalo de exibição na sessão do cinema: a unicidade e o condensamento contrapõem-se à diversidade, à multiplicidade, à expansão e ao fracionamento.

Quadro 1: Estrutura das produções audiovisuais na televisão e no cinema

Cinema	Televisão
Comercial	Doméstico
Linearidade	Circularidade
Progressividade	Reiteratividade
Continuidade	Descontinuidade
Ascendência	Sinusoidalidade
Objetividade e/ou Subjetividade	Objetividade
Visualidade	Sonoridade
Unicidade e Condensamento	Diversidade, Multiplicidade e Serialidade

Ao final desta mirada sobre os gêneros primários, sobressaem os seguintes atributos no enunciado de telenovela, com variações de acordo com a produção:

Do arcabouço dramático: a cena como unidade da ação, o discurso direto, o quadro vivo; o golpe teatral; o aparte; o maniqueísmo; a planificação da personagem e a definição de papéis narrativos,

Das elaborações folhetinescas: a sinusoidalidade na história e a construção da obra no decorrer da sua publicação;

Do cinema: o registro da cena com a produção de sentido por meio da articulação de recursos audíveis, visuais e verbais.

Do arsenal radiofônico: recepção em blocos por meio da grade horária de programação, com vinculação através de ganchos e manifestação da iteração no texto veiculado.

Do teatro melodramático, passando pelos rodapés dos jornais franceses e chegando às ondas da radiodifusão, originou-se o caudaloso substrato narrativo. Moldado como telenovela, adentra-se a era da sua disponibilização em dispositivos tecnológicos.

2 A DISPONIBILIZAÇÃO DE TELENOVELA: RECEPÇÃO SOB DEMANDA

Um modo específico de fruir telenovela aflorou com a disponibilização de plataformas *on-line*, como *GShow, R7 Play, Netflix* e *SBT Vídeos*. Ao lançar um olhar sobre a circulação dessa ficção seriada entre os *media*, ocasionada pela conversão digital e por estes espaços diferenciados que advém para seu acesso, levantou-se a discussão acerca da caracterização e da possibilidade de geração de novas configurações de enunciados com a recepção sob (ou por) demanda.

Demanda pode ser compreendida como necessidade latente que é exteriorizada no seio social. Associada à recepção, desprende o sentido de suprimento. Há, portanto, expectativas a serem providas na esfera. No campo do audiovisual, a recepção sob demanda flexibiliza as experiências temporais e lineares, suplantando imposições nas tribulações do cotidiano. Para Negroponte (1995, p.24), vídeo sob demanda é a "possibilidade de se receber vídeo e áudio (filmes, notícias, desenhos) sob encomenda, no momento em que desejar, bastando um comando do controle remoto".

No cinema e na televisão, há protocolos de recepção. A projeção do filme na sessão é marcada pela sua ininterruptibilidade, enquanto o programa televisivo é consumido de forma fragmentada. Em comum, controle da exibição e sua programação pelo emissor. Ao dissociar a peça do regimento midiático, torna-se a sua recepção assincrônica. Assim como os filmes foram alocados em VHS (*Video Home System*) e, posteriormente, em DVD (*Digital Versatile Disc*) e catálogos, as telenovelas passaram a serem oferecidas como arquivos. As locadoras físicas desapareceram e os provedores digitais tentam minimizar sua ausência, fornecendo uma variedade de gêneros do discurso sem precisar sair de casa.

A disponibilização como uma alternativa não é fenômeno contemporâneo. Resgatou-se, dessa forma, sua ocorrência na breve historicização que segue.

2.1 BREVE HISTÓRICO DA RECEPÇÃO SOB DEMANDA

Histórias sempre permearam o imaginário humano. A maneira como são difundidas tem variado ao longo do tempo. Por milênios, a via natural de transmissão desse substrato cultural foi a oralidade: ao redor da fogueira, em cerimônias litúrgicas, entre pares ou no leito, como Šahrāzād narrava aventuras para Šāhriyār, até que a aurora a alcançasse no *Livro das Mil e*

Uma Noites. Independentemente do lugar e da ocasião, o contador detêm o poder da história, estabelecendo e rompendo sua narração como lhe convêm.

Da oralidade, as histórias começaram a serem colocadas sob demanda por meio da escrita, exemplo do que fizeram os seguidores dos grandes mestres da religião, do teatro e da filosofia, que compilaram os pensamentos para posteridade. Seu acesso, entretanto, manteve-se restrito a uma parte privilegiada da sociedade.

Nos mosteiros, alguns monges eram responsáveis pela reprodução da *Bíblia Sagrada*, cujos ensinamentos eram predominantemente propagados pelas missas. Com a invenção da prensa de Gutemberg, no final do século XIV, o livro passou a ser reproduzido intensivamente e seu domínio deixou as mãos da Igreja Católica. Com isso, superou-se a promoção de valores predominantemente pela cerimônia. Šahrāzād estaria morta caso vivesse naquele tempo.

Nos jornais, os romances preencheram seus rodapés. Nos palcos, a sua corporificação sob a forma de cenas carregou as marcas da oralidade e foi registrada audiovisualmente pelo cinema. Com o surgimento de mídias de armazenamento comercial e os reprodutores, filmes chegaram às locadoras. Programas de televisão começaram a serem gravados domesticamente e foram levados ao ciberespaço. A princípio, por fãs e de maneira irregular. Agora, também, de forma comercial. O ciberespaço é um âmbito comunicacional distinto dos demais pelos seguintes aspectos: por sua capacidade de armazenamento e correlação de informações por meio da interconexão de banco de dados que facilita alocar objetos culturais; por operações recursivas que criam conteúdos aptos a gerar outros para retroalimentá-lo; pela manipulação e construção de percursos de leitura de textos; e pela multilinearidade e pelo colaboracionismo que superam polarizações.

Ao analisar este panorama, evidencia-se que a mídia emergente tem colocado a matéria da anterior sob demanda, alterando as experiências e incitando o aparecimento de enunciados. Em seu célebre artigo, Jost (2011, p.01) lançou um questionamento que sintetiza esta explanação: “novos comportamentos para antigas mídias ou antigos comportamentos para novas mídias?”. No caso da recepção sob demanda, é um antigo comportamento para novas mídias.

2.1.1 O início e apogeu do movimento da recepção sob demanda

Iniciou-se no ano de 2012 com *Lilyhammer* o processo de organização de um catálogo

original pelo serviço sob demanda *Netflix*, entendendo como reunião de projetos exclusivos para o assinante e contemplando como gênero, a ficção seriada audiovisual. Embora inaugure o movimento, a primeira temporada da série foi realizada para o canal norueguês NRK1 (*Norwegian Broadcasting Corporation*), não sendo elaborada seguindo as especificidades da disponibilização, como se acredita que ocorreu posteriormente com outras obras. Além disso, sua forma de exibição, seja em fluxo ou sob demanda, variou em cada país. Destaca-se aqui apenas seu papel precursor no trânsito entre as duas formas de distribuição. Considera-se que o artefato concebido para televisão tem texto fragmentado, iterativo e com ganchos.

A expectativa em torno de *Lilyhammer* deu-se, principalmente, pela atuação de Steven Van Zandt, estrela de *The Sopranos,* criada por David Chase para a *HBO* (*Home Box Office*). Há, também, a parodização do universo narrado por esta criação anterior, encerrada em 2007. Na história de Anne Bjornstad e de Eilif Skodvin, Steve é Frank Tagliano, mafioso inserido no programa americano de proteção às testemunhas, enviado para *Lilyhammer,* Noruega.

O levante da recepção sob demanda iniciou-se com essa série. Em contrapartida, em 2012[24], a Rede Globo de Televisão começou a disponibilizar suas telenovelas integralmente no *Globo.TV+*, justamente com *Avenida Brasil*. Até então, apenas trechos de programas eram alocados com acesso gratuito no *Globo.TV.* Criou-se uma extensão do serviço à doze e noventa por mês, em um primeiro momento apenas disponível para o estado de Minas Gerais. Com o *Gshow,* lançado em 2014, webséries exclusivas foram lançadas para a plataforma.

Aos poucos, a *Netflix* expandiu o conceito de distribuição exclusiva e passou a conceber empreendimentos originais. Entre o início e o apogeu do movimento encontra-se *House Of Cards*[25]. Escrita por Beau Willimon a partir da obra homônima de Michael Dobbs, a realização é outro marco. As articulações de Frank Underwood (Kevin Spacey) no Senado americano renderam indicações em categorias de premiações exclusivamente de programas televisivos. Na sexagésima quinta edição do *Emmy Awards* ocorrida em 2013, sua primeira temporada debutou com nove nomeações, vencendo em *Direção de série dramática* com David Fincher*, Direção de fotografia* e *Elenco em série dramática.* Notabiliza-se a atuação de *Hemlock Grove* e de *Arrested Development* com duas e três nomeações, respectivamente, no evento. O rompimento dos limites foi o grande feito destas séries. Até então, nenhuma outra

24 Disponível em: http://www.jornaldoempreendedor.com.br/empreendedorismo-na-web/novidades-pela-net/rede-globo-coloca-novelas-e-telejornais-completos-na-internet/. Acesso. 16.07.2016.

25 Com *Orange Is The New Black*, outra narrativa audiovisual seriada original *Netflix, House Of Cards* insere-se no fenômeno de adaptação de obras literárias sob a égide da serialidade, evento que tornou-se recorrente nos estúdios americanos na atualidade.

narrativa construída nesses moldes havia conquistado tamanha façanha, um sinal claro que novos rumos estavam e estão sendo delineados no mercado do entretenimento.

Com saltos quantitativos de produção, diversificação de idiomas abrangidos e variedade de gêneros, a *Netflix* vive seu apogeu. Planos específicos passaram a serem desenvolvidos em cada país, como *Club de Cuervos*, série pioneira latino-americana, gravada no México e que estreou em 2015. Em 2016, a *Netflix* divulgou dados sobre as temáticas e a intensidade do consumo de suas séries, comportamentos congregados nas denominações *binge-watching* ou maratonas. Consumir toda a temporada de uma vez tornou-se habitual na era da sob demanda. Outras plataformas surgiram e seguem esta mesma trilha de sucesso.

Figura 4: Índice de maratonas na *Netflix* no Mundo e no Brasil. **Fonte:** Netflix

Com onze nomeações no *Emmy Awards* de 2015, *Transparent* (2014), ficção da *Amazon Instant Video* concebida por Jill Soloway, que narra as desventuras de uma família judia e a transexualidade do seu patriarca, venceu as categorias *Direção em série cômica, Ator em série cômica, Ator convidado em série cômica, Tema musical* e *Série contemporânea ou filme de costumes.* Do mesmo serviço, *Mozart in the Jungle (2014)* levou dois prêmios no *Golden Globe Awards* em 2016: *Série de comédia* e *Ator em comédia ou musical,* com Gael Garcia Bernal. As produções da *Amazon Instant Video* diferem-se, a princípio, da *Netflix* pela sua duração e pelo gênero: são dramédias de até trinta minutos.

Quadro 2: Comparações entre recepção em fluxo e sob demanda

Diferenças	Fluxo	Sob Demanda
Quando?	Agendado pela emissora por meio da grade horaria de programação.	Variável e definida pelo usuário do serviço.
Como?	Seriada (Fracionada em Blocos), exibida diariamente ou semanalmente.	Seriada (com os blocos justapostos do capítulo), Fragmentada em numerosos vídeos ou Total, com a disponibilização da temporada completa. Acesso via *streaming* ou *download*.
Onde?	Televisão e dispositivos com acesso ao sinal da transmissão.	Computador pessoal, dispositivos móveis e *SmartTV.*
Quanto?	Grátis	Grátis / Pago

2.1.2 *"Netflix brasileira"*: A recepção sob demanda de telenovelas no Brasil

Três emissoras produziram telenovelas no Brasil nos anos 2014, 2015 e 2016: Rede Globo de Televisão, Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) e Rede Record de Televisão. A distribuição sob demanda de suas produções ocorreu por meio do *GShow / Globo Play, SBT Vídeos* e *R7 Play,* respectivamente. Nesses casos, a atividade é acessória à radiodifusão[26].

GShow é a sessão de entretenimento das Organizações Globo, hospedada no provedor de Internet *Globo.com*. Além do fluxo, a Rede Globo difunde suas novelas de duas formas: para assinantes e não-assinantes. Em 2015, foi lançado o *Globo Play,* que segue as mesmas diretrizes. O assinante desfruta do capítulo em arquivo único; já não-assinante, numerosos vídeos provenientes de seu desmembramento, etiquetados de acordo com o evento narrado na cena. Ficções que estão no ar são encontradas na categoria *Novelas e Séries*. Há, ainda, a sessão *Replay,* contendo os outros produtos.

É possível distinguir o fragmento contendo o capítulo integral da telenovela dos demais pela sua duração na figura que segue.

26 Para ANCINE, *over the top* é a denominação atribuída a serviços sob demanda que não possui vinculação com outra atividade.

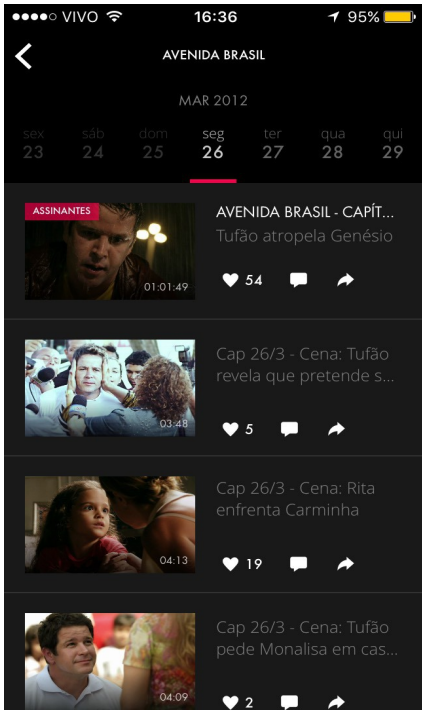


Figura 5: Acesso a telenovela via *Globo Play.*
Fonte: Rede Globo

Em *Avenida Brasil* (2012), foram excluídas todas as marcas da interrupção do capítulo, tanto para assinante quanto não-assinante: créditos e vinheta de abertura e de blocos. Indica-se, contudo, que atualmente a vinheta de abertura e os créditos finais têm sido mantidos, como observado em *Eta Mundo Bom* (2016), julgando ser uma aproximação com a modelagem realizada pela *Netflix*. O único resquício que permanece das interrupções que constituem os blocos é a classificação indicativa, apresentada a cada retorno da exibição.

Figura 6: Acesso a telenovela no *SBT Vídeos*
Fonte: SBT

SBT Vídeos é o catálogo do SBT, inserido na página oficial da emissora e subdividido como: *Infantil, Novelas, Variedades, Jornalismo, TV Local* e *Institucional.* Ao analisar a disponibilização de suas telenovelas, notou-se que o acesso é gratuito e o enunciado é sempre fragmentado em três partes. São excluídas vinhetas de abertura e de blocos. Existe a preocupação na identificação temporal do capítulo e com a numeração das partes. A emissora disponibiliza o conteúdo no *Youtube* com seu acesso livre. Telenovelas estrangeiras seguem o mesmo modelo de fragmentação, mas não entram no *Youtube.*

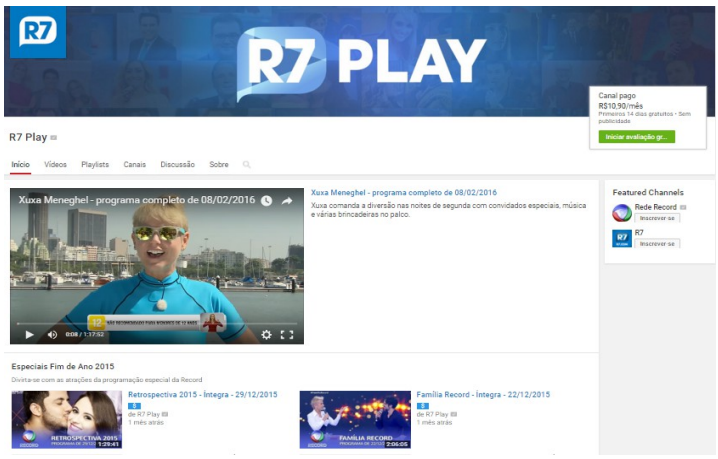


Figura 7: Acesso a telenovela no R7 Play
Fonte: YoutTube

Por fim, *R7 Play* é o canal da Rede Record no *Youtube.* Ele é responsável pelo serviço sob demanda da emissora, com ingresso pago. As telenovelas são disponibilizadas de forma integral como arquivo único, mantendo todas as marcas da interrupção da transmissão em fluxo contínuo (créditos e vinhetas de abertura e de bloco). Há etiquetas que identificam dia da exibição e o número do capítulo, do mesmo modo como é realizado pelo SBT.

Quadro 3: A recepção sob demanda de ficção seriada audiovisual

Emissora /[27] Produto	**Disponibilização do capítulo**	**Serviço**	**Marcas tradicionais de interrupção**
Rede Globo Avenida Brasil (2012) Eta Mundo Bom (2016)	Integral para assinante.	Gshow Globo Play	Avenida Brasil (2012) foi disponibilizada sem vinheta de abertura, de bloco e créditos finais, em um único aquivo. Atualmente, as produções têm mantido a abertura e os créditos finais sob demanda, como Eta Mundo Bom (2016).
	Fracionado para não-assinante		Sem vinheta de abertura, de bloco e créditos finais em inúmeros vídeos.
Rede Record Os Dez Mandamentos (2015-2016)	Integral para assinante	Canal no Youtube: R7 Play	Com vinheta de abertura, de bloco, cenas do próximo capítulo e logo do fim.
SBT Cúmplices de um Resgate (2015-2016)	Fracionado	SBT Vídeos e Canal no YouTube	Sem vinheta de abertura, de bloco e créditos finais em três arquivos.
Netflix	Integral	Netflix	Com abertura e encerramento.

2.1.3 Uma nova esfera de produção? *GShow vs Netflix*

A recepção sob demanda da *Netflix* diferencia-se da *Rede Globo de Televisão* e demais emissoras pela criação de grandes narrativas exclusivamente para a disponibilização, ou seja, que não são dissociadas de experiências anteriores, mas feitas para a fruição via servidor. Salienta-se que há ausência de um rito preestabelecido, manifestando o caráter assincrônico.

A partir do pensamento bakhtiniano, que toma por base a singularidade dos enunciados

27 Foram analisados de forma sistemática os sete primeiros capítulos de *Avenida Brasil,* dois primeiros capítulos de *Eta Mundo Bom* e *Cúmplices de um Resgate* e os últimos capítulos de Os D*ez Mandamentos*. Posteriormente, analisou demais capítulos para se extrair a regularidade das informações levantadas.

e os exercícios discursivos, aponta-se o surgimento de um âmbito diferenciado de produção com a *Netflix*. Segundo Fiorin (2008, p.61), "esferas de ação ocasionam o aparecimento de certos tipos de enunciados, que se estabilizam precariamente e que mudam em função de alterações nessas esferas de atividades". Essa recepção sob demanda de conteúdos originais está apta a gerar enunciados que podem angariar o *status qu*o de "gêneros do discurso". É uma nova prática que vem tratando o material linguístico de forma específica, respondendo a outros enunciados. Sua matriz está em constituição e é orientada por operações dialógicas entre o ciberespaço, o cinema e a televisão.

Bakhtin (1998) estabelece a natureza linguística do enunciado em: conteúdo temático, que reúne a matéria de sentidos; a construção composicional, responsável pela estruturação e disposição dos elementos; e o estilo modelador do enunciado. O que observa-se com a *Rede Globo* com a disponibilização no *GShow* é uma ampliação dos limites da recepção. Operações de fragmentação atingem o enunciado, seguindo a organização interna da obra em cena, para o acesso de não-assinante na plataforma *on-line*. Contudo, ressalta-se que é uma modificação proveniente da orientação do consumo que não descaracteriza a produção. Recursos, temas e modelos estão sendo mantidos, do mesmo modo, a esfera de ação. Reconhece-se o enunciado como telenovela, do mesmo modo que os filmes quando emitidos nas sessões televisivas.

2.1.4 A produção de sentido de Avenida Brasil para não-assinantes na plataforma *on-line*

Ao adentrar a página de *Avenida Brasil*, encontrou-se manchete, descrição e vídeos com títulos. Clicando sobre os vídeos, abre-se a página para exibição, conforme é demonstrado pelas figuras a seguir. O vídeo contem cenas do mesmo núcleo, ação ou tema.

Figura 9: Página do primeiro capítulo de *Avenida Brasil*
Fonte: Rede Globo

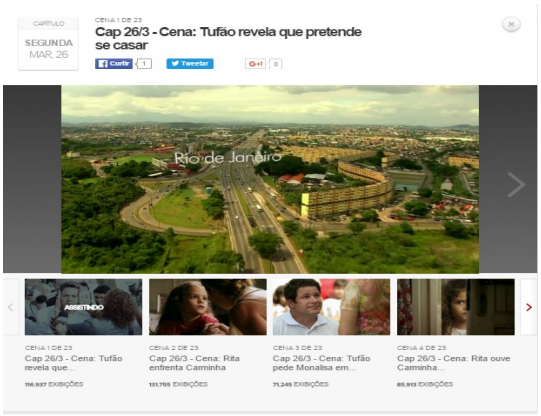


Figura 8: Acesso aos vídeos do primeiro capítulo de *Avenida Brasil*
Fonte: Rede Globo

O título sintetiza o evento do vídeo e demonstra o que ocorreu. A descrição do capítulo é realizada a partir deles, direcionando o espectador para o vídeo da ação por meio de *hiperlink*. Há, também, a manchete do capítulo que, na maioria das vezes, é o título de um dos vídeos elencados.

Quadro 4: Manchetes dos capítulos da primeira fase de *Avenida Brasil*

Capítulo	Vídeo	Manchete do capítulo
1	23	Tufão atropela Genésio.
2	14	Max leva Rita para um depósito de lixo.
3	16	Carminha e Tufão se beijam.
4	5	Monalisa descobre que Tufão dormiu com Carminha.
5	19	Monalisa sofre um acidente de ônibus.
6	17	Tufão pede Carminha em casamento.
7	8 e 9	Rita é adotada por Martín e vai para a Argentina.

Ao analisar as páginas referentes a primeira fase da telenovela *Avenida Brasil*, composta pelos sete primeiros capítulos, o primeiro, o terceiro e o quinto possuem como manchete o título do último vídeo, aquele que contém o gancho de encerramento. Já o sétimo, possuí a junção dos títulos de dois vídeos que são seguidos: *Rita é adotada por Martín* e *Rita vai para a Argentina*. Nota-se que apenas a manchete do segundo capítulo não é idêntica a nenhum dos títulos, ainda que aproxima-se de outro: *Rita é abandonada no lixão*. A manchete direciona o publico e revela qual é o evento principal. A partir da leitura de Mckee (2006) desses vídeos, averiguou-se que em todos eles existem alterações na condição da personagem e instauração

de pontos de virada, um chamariz para o público.

Para levantar sentidos produzidos nesta arquitetura de navegação, é necessário recorrer aos estudos acerca do ciberespaço. Leão (2005) associa a linguagem desta mídia ao hipertexto e à multimídia, indicando o relacionamento entre fragmentos de informações de natureza diversa (texto, imagens ou vídeos) através de *hiperlinks*. A linearidade, como o caminho originado da demarcação de dois ou mais pontos, é questionada.

> O termo hipermídia designa um tipo de escritura complexa, na qual diferentes blocos de informações estão interconectados. Devido a características do meio digital, é possível realizar trabalhos com uma quantidade enorme de informações vinculadas, criando uma rede multidimensional de dados. Esta rede, que constitui o sistema hipermidiático propriamente dito, possibilita ao leitor diferentes percursos de leitura. (LEÃO, 2001, p.9)

De fato, a falta de estabelecimento de marcos ou hierarquizações possibilita múltiplas opções a partir dos pontos existentes. A linearidade é estabelecida quando funda-se o percurso escolhido. O documento hipertextual é modulado e os fragmentos devem ser associados. Ao analisar os relacionamentos, Leão (2001) vislumbra três experiências:

> Existem três labirintos. Um labirinto é a arquitetura propriamente dita, pura potencialidade gravada em disco, nos sistemas ou nas redes. Um segundo labirinto é esse "espaço que se desdobra" e que se forma através do percurso de leitura do viajante." Esse segundo labirinto é uma atualização do primeiro. O terceiro labirinto seria aquele que surge após a experiência hipermidiática." (LEÃO, 2001, p.46-47)

O arranjo dramático é modulado em cenas e a linearidade da telenovela é elaborada durante a roteirização. Após o registro, monta-se o capítulo de acordo com o plano inicial. Quando o capítulo é desmembrado, a vinculação é transferida para o internauta, que pode não seguir a linha proposta. Segue-se, desta forma, uma personagem ou grupo específico dentro de outras linearidades existentes na telenovela. O exame de visualizações demonstra isso; a linha principal tem mais acessos que as secundárias. A intensa fragmentação inviabiliza o *binge-watching* ou a maratona, denominações que indicam o consumo de capítulos e de episódios em grande intensidade. Isso porque se reinicia o processo de fruição intensivamente pelo arranjo hipertextual, além da acentuada extensão da narrativa. A telenovela analisada não possui uma *serialidade ergódica* (Nícolas, 2013), o que inviabiliza a *reassistibilidade* (Mittel, 2011).

O conceito *rewatching* cunhado por Mittel[28] provém do comportamento despertado por

28 Disponível em: <https://justtv.wordpress.com/2011/01/27/notes-on-rewatching/>

uma história seriada que instigam a sua revisão contínua, buscando desprender novas leituras ou levantar informações cruciais deixadas estrategicamente pelos roteiristas. Essa narativa é definidas como obra de *serialidade ergódica*. O autor postula três formas de reassistibilidade: analítica, emocional e social. Por ser uma história clássica movida sem mistério e construída abertamente, fragmentos de capítulo podem ser situados mais no eixo da visão do que da revisão. Ou seja, para quem perdeu o capítulo os fragmentos tornam-se instrumentos de conhecimento. Acredita-se que a imensa iteratividade no seu texto inibe a revisão.

Socialmente, a telenovela motiva debates informais e descompromissados, pautados no comportamento das personagens. Ela não gera comunidades de apreciadores que a subvertem a uma intensa reavaliação e validação. Na antevisão, o *Gshow* disponibiliza vídeos do capítulo seguinte além da sinopse, que superaria um comportamento de revisão. Ao condensar o capítulo sob a forma de gancho, direciona-se a antevisão do espectador e retoma-se a visão do ausente. A produção de sentido ou experiência na recepção sob demanda é centrada. Já na recepção em fluxo é dispersa pelas suspensões promovida pela grade horária de programação.

Quadro 5: Qualificação das veiculações na televisão e no vídeo sob demanda

Televisão	Vídeo Sob Demanda
Uniformidade	Variabilidade
Sincronicidade	Assíncrono
Push Media	Pull Media
Conteúdo Generalista	Segmentado
Unidirecionalidade e Sequencial	Multilinearidade e Multisequencialidade

Na transmissão em fluxo contínuo da televisão, a emissora seleciona, comercializa e agenda a recepção por meio da grade horária de programação. Na recepção sob demanda, o espectador escolhe o conteúdo, determina o horário de exibição e a velocidade de transmissão (avançando, pausando ou retrocedendo o conteúdo). De acordo com Negroponte (1995, p.164), “o *nobre* do horário nobre será a nossa opinião sobre ele, e não aquela de uma massa demográfica e abstrata de potenciais consumidores de um novo carro de luxo ou detergente para máquina de lavar pratos”.

A disponibilização pressupõe a finalização do conteúdo, ou seja, deve estar concluído

mesmo que parcialmente. As competições, as aferições de opinião, as coberturas jornalísticas e os programas interativos são descaracterizados quando ofertados desta forma. Nesses casos, a natureza da informação é determinante para a recepção, ou seja, as ações e reações emitidas em tempo real marcam a experiência síncrona. Sua ausência transforma fatos em memórias.

A forma mais popular de acesso é via *streaming*. Tanto a transferência quanto a exibição é concomitante, sem a permanência do arquivo no dispositivo. Há, ainda, a transferência total do arquivo com armazenagem no dispositivo e exibição posterior por meio do *download*.

Quadro 6: Tipos de vídeo sob demanda

Vídeo sob demanda	Serviço
Acesso ao arquivo via *download* Disponibilização de conteúdos por fãs	Torrents e Servidores
Acesso ao arquivo via s*treaming* Comercialização de conteúdos por empresas	Netflix, Amazon I. Vídeo, GShow e YouTube
	TV a cabo: Net Now e HBO Go

Ainda que a disponibilização de segmentos de telenovela seja considerada operação mercadológica para recuperar os eventos veiculados ou reverberá-los, foi questionado se o desdobramento para o ciberespaço, que suprime cenas e marcas da interrupção da fruição televisiva, podia ser considerado como reconfiguração do enunciado da telenovela em seus movimentos iniciais de adequação à linguagem hipertextual. Percebe-se que a modularidade como característica da linguagem e da narrativa audiovisual favorece a aproximação com o hipertexto, composto de blocos de informações. A similaridade conduz esse processo do fluxo à sob demanda. Como será demonstrado no Capítulo 6, a supressão de cenas é mínima; a exclusão das marcas da interrupção variou com o tempo; e manteve-se os recursos, os temas e as estruturas no enunciado.

Na recepção sob demanda, o conteúdo torna-se independente do meio de comunicação. Filmes e programas de televisão são alocados em sistemas de busca. A experiência televisiva fundada no fluxo é suplantada, permanecendo as potencialidades do meio já expressas sob a forma de linguagem. A passividade do público não é mais desculpa para optar-se pelo fluxo. Uma palavra ou gênero pode habilitar conteúdos que sejam mais atrativos do que ele. Não querer escolher é diferente de não saber o que escolher.

3 O FENÔMENO DO GANCHO: A TENSÃO E A INTERRUPÇÃO

A construção da tensão com as transformações narrativas, associada com a interrupção da fruição, naquilo que se denomina como o fenômeno do gancho, tornou-se a matéria deste estudo. Segundo as raízes etimológicas presentes em Marcondes Filho (2009), compreende-se o gancho, no sentido literal da palavra, como instrumento dotado de curvatura utilizado para alçar cargas. O vocábulo é empregado no Jornalismo para indicar o tratamento e a vinculação de notícias, enquanto a Comunicação Audiovisual e os Estudos Literários identificam-no como artifício instaurado na ruptura do texto, capaz de despertar o fascínio, fisgar e cativar a audiência. Na língua inglesa, a palavra *cliffhanger* é apresentada como designação de gancho. Segundo *Online Etymology Dictionary*, o termo foi originado da junção de *cliff* com *hang,* significando "no limite do abismo", uma posição crítica amplamente explorada no gênero cinematográfico faroeste.

Sob o viés estético e sociológico, Costa (1999, 2000) define o recurso como "suspensão da ação dramática num momento de tensão e expectativa" (COSTA, 1999, p.1), localizado na passagem de cena, de bloco e de capítulo. Ela estabelece quatro situações típicas: ruptura em questionamentos, no fornecimento de informações, nas adversidades e nas conquistas. De acordo com Costa (2000, p.183), "percebe-se no gancho o esforço de síntese e de integração, de definição e de reafirmação". Presente na narrativa milenar e reprocessado pela *Indústria Cultural*, essa estratégia mobilizadora de sentidos expressa uma relação de contiguidade, permitindo a reunião dos módulos da composição. Esclarece a autora: "ao migrar da tradição oral para a imprensa e, mais tarde, para o rádio e a televisão, o gancho passa a ser uma ferramenta não só do autor propriamente dito, mas de toda a cadeia produtiva que envolve a criação cultural em moldes industriais" (COSTA, 2000, p.8).

A partir de tal premissa, a tensão e a interrupção da fruição tornaram-se os parâmetros fundamentais. Ao levantar as transformações que funcionam como gancho nas matrizes de linguagem, chegou-se em Aristóteles (1966), com a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe na tragédia grega; em Pavis (2011), com o golpe teatral no melodrama francês e no romance-folhetim francês; e ao roteiro narrativo-dramático para cinema, com Field (2006) definindo a pinça e Chion (1987) os tempos fortes, ambos averiguando o clímax e o ponto de virada com Mckee (2006). No exame acerca da integralidade e da fragmentação da ação em cenas e em atos, delinearam-se os arranjos dramáticos gregos e melodramáticos, além de pesquisar o corte sistemático do romance-folhetim francês e a estrutura da ficção audiovisual.

Atenta-se para o vislumbre de ganchos simbólicos nos modelos teatrais e no roteiro narrativo-dramático para cinema; e ganchos propriamente ditos, originados da fruição seriada do romance-folhetim francês e da telenovela, seja na veiculação em fluxo ou na recepção sob demanda.

3.1 A TENSÃO E A DISTENSÃO

Tensão[29] pode ser definida como gradiente que mensura as transformações narrativas, provenientes das movimentações das personagens sob as ações intimidantes. No cerce desses acontecimentos, o risco. No âmago desse trânsito, a pressão. O risco e a pressão constroem as alterações na história e, consequentemente, a tensão. Há uma relação de proporcionalidade entre essas variáveis, capaz de desprender significados que entusiasmam o público na fruição.

Pressionar significa exercer força sobre o corpo. Com o risco nessa gradação, força-se o ser até o limite para o cumprimento do objetivo. Para aferir a tensão, deve-se medir a pressão emanada pelo evento e o esforço da personagem para modificar a experiência. A existência da pressão é verificada mesmo nas situações em conformidade, no ritmo que move a personagem em trajeto previamente concebido, conhecido e equilibrado. Essa cadência é encontrada nos movimentos circulatórios do corpo humano. Em situações excepcionais, a fluência sanguínea sofre variações que atingem a pressão e a tensão arterial. Há, portanto, o estímulo que tangencia o índice. Já em uma história, o descompasso é ocasionado pelo conflito: submete-se o ser a sinais atípicos, levando-o a incursões, ao cumprimento de provas e a tentativas de superação do problema, responsável pelo decurso.

Em direção contrária, encontra-se a distensão. O prefixo *dis,* justaposto à palavra *tensão,* nega a sua existência. A distensão pode relacionar-se com a cadência no início do processo ou após o desgaste trazido pelo grau máximo de tensionamento, o clímax.

São expostas aqui as considerações de Bill Masters e Virgínia Johnson sobre um tipo de tensão: a sexual. Explicam os pioneiros autores sobre a sexualidade: “Quando estimulados sexualmente, tanto homens como mulheres passam por uma fase de excitamento, uma fase platô, uma fase orgástica e uma fase de resolução” (MAIER, 2014, p.188). Segundo eles, na primeira fase há o estímulo, o desejo e a identificação entre o par, que crescem em intensidade

29 Inspirando-se no relacionamento entre a pressão e a tensão arterial no corpo humano, denota-se a existência da afluência sanguínea e da sua medição em circunstância conjuntural.

na fase seguinte. Na terceira fase, concretiza-se a ação sexual que se torna ininterruptível pela ejaculação. Cumpre-se o objetivo e chega-se ao maior grau da tensão com orgasmo. Por fim, o corpo restabelece-se.

Dessa forma, constitui-se a linha da tensão com a atuação da personagem sob o risco, a pressão e o estímulo, em escala marcada pelas transformações e pelos objetivos da história. Constata-se a conjuntura dos eventos, como eles evoluem e as consequências da progressão.

3.2 A FRUIÇÃO E A SUA INTERRUPÇÃO

A fruição, recepção ou consumo de uma história é estabelecida sob a égide do meio de comunicação por onde é transmitida, espaço onde se coloca o conteúdo em circulação. Dos usos, constituem-se protocolos sociais que definem tal experiência. De acordo com Costa (2000, p.45), "a ritualização implica o estabelecimento de um espaço, da legitimidade do narrador e da forma e gesto da narrativa, criando-se um arquétipo que é imitado ou repetido ininterruptamente". Estar na plateia do espetáculo teatral ou diante da grande tela do cinema, do televisor ou do monitor do computador requer comportamentos distintos. Do mesmo modo ocorre a narração, discutida a seguir.

3.2.1 A fruição contínua e a tensão no teatro greco-latino

Ao longo dos séculos, inúmeros recintos foram feitos de palco por atores no ensejo de apresentar histórias, da mesma forma, inúmeros artifícios foram empregados nessas aparições. Entre o palco e a plateia, está a arte de pôr em cena a ação, de forma contínua ou descontínua, com cortina ou sem cortina, com jogo de luzes ou sob a luz do sol, de modo a sempre exaltar eventos diante da multidão. A reação instantânea caracteriza a fruição coletiva, prolongando e encurtando sentidos.

Diversas poéticas fundaram a dramaturgia tal qual como se conhece. A mais importante é a de Aristóteles (1966), que compreende o prólogo, os episódios, o coro e o êxodo como elementos estruturais da tragédia. Acompanhando essa concepção, Moisés (1974) afere outras denominações às aparições do coro, propondo a sua divisão em prólogo, episódios, párodo, estásimos e êxodo. Na sua leitura, o prólogo apresenta uma interlocução sobre o conflito; o párodo introduz o coro; e os estásimos expõem intervenções musicais que delimitam os

episódios[30]. Ao final da peça, é anunciado o desenlace e há um encerramento efetuado pelo coro.

Desse modo, existem componentes que intermedeiam as implicações do conflito nesse arranjo primitivo. A natureza musical do párodo e do estásimo provém da gênese da tragédia, cujo sentido étimo é "canto do bode – sacrifício aos deuses pelos gregos" (PAVIS, 2011, p.415). A figura abaixo ilustra a composição da tragédia grega, cuja ausência do ato é o que se notabiliza.

Prólogo	Párodo	Episódio	Estásimo	Episódio	Estásimo	Episódio	Êxodo

Figura 10*:* Estrutura fundamental da tragédia grega

Recorreu-se a Medeia, tragédia grega escrita por Eurípedes com tradução de Mario da Gama Kury, para ilustrar as informações expostas. No prólogo, a interlocução da Ama com o Pedagogo expõe o conflito da peça: Jasão abandona Medeia e os filhos para casar-se com a filha de Creonte. Teme-se pela resolução trágica e projeta-se a expulsão de Medeia e dos filhos de Corinto.

Com a entrada do coro no párodo, repercute-se o conflito, com diálogos entre o grupo e a Ama. A entrada de Medeia marca o início do primeiro episódio. O coro projeta a chegada de Creonte e sanciona a penalização de Jasão. Creonte ordena que Medeia parta de Corinto. Com sua saída, o coro questiona Medeia sobre qual atitude tomará. Ela manifesta o seu desejo pela vingança.

A infidelidade de Jasão e a expulsão de Medeia de Corinto são os motes do primeiro estásimo. A entrada de Jasão funda o segundo episódio. Medeia exalta o auxílio dado a ele na expedição dos Argonautas e na conquista do Velo de Ouro, que a teria levado a trair sua terra natal. Jasão minimiza a ação da ex-esposa no feito. O coro avalia as justificativas dadas nessa discussão. Jasão oferece ajuda para o exílio, mas Medeia recusa, amaldiçoando-o. Por fim, Jasão parte.

A chegada de Medeia em Corinto e a sua expulsão são cantadas no segundo estásimo. O encontro de Medeia e Egeu funda o terceiro episódio. Ela relata sua situação, clamando por ajuda. Egeu concede abrigo para Medeia em Palas. O coro repercute o acolhimento. Com a saída de Egeu, Medeia anuncia: deixará os filhos em Corinto, tornando-os responsáveis pela

30 O número de episódios sofre variação nas peças do gênero.

entrega de presentes enfeitiçados a nova esposa de Jasão. Sentencia, também, que os mesmos morrerão em seguida. O coro aconselha Medeia, mas ela insiste na ação, pedindo que a aia chame Jasão.

O terceiro estásimo exalta Palas, a futura morada de Medeia. Com o retorno de Jasão ao palco, inicia-se o quarto episódio. Medeia finge redimir-se e entrega seus filhos ao ex-marido. O coro lamenta o futuro das crianças e Medeia as encarregam de levar os presentes fatais.

O destino trágico das crianças e da esposa de Jasão são assuntos do quarto estásimo. No êxodo, o Pedagogo relata a entrega dos presentes e o seu retorno com as crianças para coletar os pertences. O coro avalia essa volta. O Mensageiro entra em cena, anunciando a morte da esposa de Jasão. Medeia justifica a necessidade imediata de matar as crianças. O coro lamenta a atitude enquanto as crianças pedem a sua ajuda. Jasão retorna, questiona o coro sobre o paradeiro de Medeia e é informado do trágico destino dos filhos. Encerra-se o drama com Medeia carregando os cadáveres das crianças sob o peito, Jasão partindo e uma declamação do coro.

Nos episódios, atenta-se para a participação do coro de forma rápida e dialogando com as personagens. Já nos estásimos, sua ação estende-se por uma parcela maior de tempo e de forma isolada. Em ambos os casos, ele sublinha os pontos principais do enredo. Os episódios podem ser vistos a partir da entrada e da saída das personagens principais e da expansão do conflito. Sobre este, é possível afirmar que se cria uma curva ascendente de tensão. Os eventos que sucedem o anúncio da separação acentuam o problema. Da separação à expulsão, do embate entre Jasão e Medeia ao plano de vingança. Da sua execução à catástrofe: a morte dos filhos. Essa gradação do conflito engancha o público na fruição contínua.

O pensamento aristotélico compreende a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe como elementos tensivos da tragédia grega, situadas no êxodo. Aristóteles (1966, p.80-81) define a catástrofe como "uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes", a peripécia como "mutação dos sucessos, no contrário", e o reconhecimento como a "passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita para a desdita". Os três conceitos respondem pela promoção das alterações significativas no drama.

É comum encontrar a associação de peripécia[31] à aventura. Essa situação dramática, que

31 Um outro sentido ao conceito de peripécia é dado por Moisés (1974) em seu dicionário de termos literários. O autor define o termo como "passagem repentina de um estado para outro" (Moisés, 1974, p.395), em uma clara associação à *performance* no percurso gerativo de sentido postulado por Algirdas Greimas. A *perfomance* é o momento em que são avaliadas as mudanças de estado na narrativa a partir dos enunciados de estado e fazer.

institui uma reação contrária à esperada, pode gerar um percurso visando o reequilíbrio das forças, além da comicidade pela contrariedade. Já a catástrofe, relaciona-se com o desfecho da tragédia, denotando a fatalidade no destino da personagem.

Reconhecer pressupõe um conhecimento anterior. O conceito "reconhecimento" envolve, principalmente, as questões identitárias, como a constatação de quem é o assassino, de laços familiares, de condutas ou relacionamentos. Na literatura, é comum encontrar personagens com cicatrizes únicas ou situações em que elas manifestem talentos singulares. Há, ainda, conclusões levantadas mediante as informações fornecidas ao longo do trajeto, outra forma de reconhecimento.

No final de Medeia, Jasão depara-se, novamente, com a natureza sombria da ex-esposa, o reconhecimento, após o assassinato dos filhos, a catástrofe. Medeia consegue transformar a experiência de Jasão. Contudo, acaba alterando negativamente a sua também, a peripécia. Ao vislumbrar o gancho, atenta-se para a fixação da cena trágica no prólogo e sua ocorrência no êxodo. Revela-se a fatalidade, mas a natureza não é expressa até o terceiro episódio. A previsão e a resolução são separadas por um intervalo de tempo, mantendo a expectativa pela ação.

A organização da comédia grega assemelha-se com a trágica, não necessitando, portanto, de ilustração. O gênero possui, também, raízes musicais, conforme o levantamento étimo em Pavis (2011, p.52): "canção ritual por ocasião do cortejo em homenagem a Dionísio". De acordo com Carlson (1997), o prólogo, a canção coral, o episódio e o êxodo constituem seu arcabouço. Brandão (1980) acrescenta o agón, distingue a canção coral em párodo e parábase, e substitui a nomenclatura "episódio" por "revista". Segundo ele, o agón é o confronto; já a revista é vislumbrada como quadros que reverberam as ações do confronto como discussões. Cabe ao prólogo uma explicação; ao párodo a introdução do coro; e a parábase apresentar o diálogo e a récita. A figura abaixo esboça esta organização.

Prólogo	**Canção Coral**		**Episódio**	**Canção Coral**	**Êxodo**
Prólogo	**Párodo**	**Agón**	**Revista**	**Parábase**	**Êxodo**

Figura 11: Estrutura fundamental da comédia grega

Segundo Fiorin (1997, p.21), enunciados de estados "são os que estabelecem uma relação de junção (disjunção ou conjunção) entre um sujeito e um objeto" enquanto os enunciados de fazer "mostram as transformações, os que correspondem à passagem de um enunciado de estado a outro". Como o objetivo deste trabalho não é realizar uma análise semiótica, fundada em uma multiplicidade de relações, atenta-se apenas para sentido geral trazido pela definição que não comporta necessariamente a imprevisibilidade e considera a dinâmica da história.

O agón, como elemento que expõe o embate, torna-se a parcela da tensão. Na revista, existe um ápice que corresponde a discussão entre as personagens. A título de nota, o drama satírico, como gênero secundário originado da associação de tragédia e comédia grega, não foi analisado.

3.2.1.1 A origem do ato na peça teatral

No seu exame acerca do arranjo trágico, Aristóteles (1966) lançou a gênese do ato ao elucidar o seu fracionamento em três parcelas. O filósofo grego propõe a sua articulação para a manutenção da totalidade de sentido na estrutura.

> Todo é aquilo que tem princípio, meio e fim. "Princípio" é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. "Fim", ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. "Meio" é o que está depois de alguma coisa e tem outra coisa depois de si. (ARISTÓTELES, 1966, p. 76)

Ao interpretar esses três momentos postulados por Aristóteles, Hegel (1980, p.292) quantifica as interrupções: "o número de atos mais conforme a estrutura do drama é de três. O primeiro expõe o nascimento do conflito; o segundo o choque, a luta de interesses e todas as complicações que daí resultam; o terceiro mostra que levada essa luta ao paroxismo, termina pelo desfecho natural". Para Diderot (1986), o ato é uma fração do enredo com duração associada à quantidade de eventos encenados. Na visão do dramaturgo, são momentos que sinalizam a evolução do drama, determinando o término das ações principais e o cumprimento de objetivos em cenas.

É creditada a Horácio a responsabilidade pela normatização. Para o poeta latino, a arte é regida por certos princípios convenientes que devem ser seguidos, a maioria deles resgatados dos cânones gregos. Conforme tradução realizada por Tringali (1994, p.31), Horácio afirma "que não seja menor nem mais longa do que cinco atos a peça que quer ser solicitada e, depois de assistida, reprisada". Ao refutar esta afirmação, Brandão (1980, p.111) explica: "uma peça grega se representava em drama contínuo. E mesmo mais tarde entre os latinos, a palavra *actus* foi usada com o sentido de *méros*, isto é, parte, episódio" Assim, Horácio buscava a padronização numérica dos episódios e não dos atos. Durante o Renascimento, o resgate aos poetas clássicos favoreceu o erro, com a inclusão o ato como demarcação.

Para compreender o surgimento do ato, torna-se necessário analisar o elemento que separa os episódios: o coro. Com ele na tragédia grega, seja sob a forma de párodo ou de estásimo, e na comédia grega, como párodo ou parábase, mantinha-se o interesse da plateia, prolongando e refletindo as ações encenadas. A sua degenerescência está relacionada com o conturbado contexto histórico da época, responsável pela banição de seu provimento.

> Como se isso não bastasse, após a desastrosa Guerra do Peloponeso, Atenas teve uma de suas piores crises econômicas, que ainda mais se agravou com as lutras que se seguiram contra Esparta, Tebas e o desfecho trágico de Gueroneia, ratificado em Crânon. Essa crise trouxe a supressão da coregia, isto é, como se verá adiante, da obrigatoriedade imposta aos cidadãos ricos, sob forma de liturgia, que era um dos serviços públicos, de recrutarem coreutas, equipá-los instruí-los e remunerá-los durante o longo período dos ensaios. (BRANDÃO, 1980, p.89)

Dessa forma, aponta-se o coro como o precursor do ato nos gêneros primários do teatro. Na continuidade, encontra-se o melodrama francês. O gênero dramático possui a tragédia e a comédia grega como suas raízes, constituindo linhas que promovem a tensão e a distensão da história, respectivamente.

3.2.1.2 A fruição em atos e a tensão no melodrama francês

Ao adentrar ao palco do melodrama clássico de *Coelina ou a Filha do Mistério*[32], escrita por René Charles Guilbert de Pixerécourt, deparou-se com a apresentação parcelada em cenas e em atos, diferindo do modelo da tragédia e da comédia grega. Nesta observação direta, constatou-se que as cenas marcam assuntos específicos no texto, delimitadas pela entrada e pela saída de personagens, de forma similar ao episódio na tragédia. Em seu cabeçalho, há indicações sobre estas movimentações. Já ato, como unidade que reúne as cenas, é organizado considerando a interrupção; é um módulo de sentido composto por eventos que completam-se, fixando como um estágio da história e projetando acontecimentos para o próximo fragmento.

> O poeta cumprirá sua tarefa, se me conservar na expectativa de algum grande acontecimento ou se a ação a ser preenchida pelo entreato provocar minha curiosidade e fortalecer a impressão causada anteriormente. Pois não se trata de despertar em minha alma os diferentes impulsos, mas de conservar aquele que nela reina, aumentando-a continuamente. (DIDEROT, 1986, p.90)

No primeiro ato, Coelina revela estar apaixonada por Stephany. Contudo, Dufour teme

32 Publicação original pode ser encontrada no endereço da base de dados da Biblioteca Nacional da França (BnF) <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k133873r> acesso 08.11.2015.

que a sociedade critique a união da sobrinha com seu filho por ela ser mais rica. Diante dessa situação, Truguelin pede, em nome de seu filho, a mão de Coelina em casamento. O pedido é recusado após Truguelin ameaçar Franscique, um senhor mudo acolhido por Dufour em sua casa. Depois desse incidente, Dufour anuncia o casamento de Coelina e Stephany. Truguelin despede-se, lançando ameaças no ar. A união e a vingança são os eventos esperados pela plateia.

No segundo ato, os empregados preparam o jardim para a celebração do casamento de Coelina e Stephany. A chegada de Germain, empregada de Truguelin, promove um estado de atenção no drama. Germain entrega uma carta a Dufour que revela que Coelina é filha de Francisque. Coelina e o pai são expulsos da casa. Em seguida, Andrevon revela a Dufuor as perseguições empreendidas por Truguelin à Francisque, convencendo-o a procurar Coelina.

No terceiro ato, disfarçado de camponês, Truguelin refugia-se nas montanhas em meio a uma perseguição policial. É acolhido por Michaud, um moleiro amigo de Francisque. Após a expulsão, Coelina e Franscique vão até Michaud em busca de abrigo. Reconhecido, Coelina trama contra Truguelin, preso ao final do espetáculo. Com todas as personagens reunidas, Franscique revela, por meio de uma carta, seu casamento com Isoline, mãe de Coelina. Na sua ausência, Truguelin obrigou Isoline a casar-se com Phymen. Ao reclamar a paternidade de Coelina, Francisque foi perseguido e brutalmente ferido por Truguelin. Acolhido na casa de Dufour, tornou-se uma ameaça para o vilão. A peça encerra-se com o anúncio do casamento de Coelina e Stephany, além de música e dança.

Em cada ato, há a apresentação de parte do drama, projetando eventos como gancho: são proferidas ameaças de Truguelin no primeiro ato; a sua concretização e a busca por Coelina no segundo ato; e o encontro com Coelina no terceiro ato. Não há a interrupção do evento, mas da fruição da história. Dilata-se e contrai-se o drama até o casamento.

Da mesma forma que *Coelina*, as peças do melodrama clássico possuíam três atos. O melodrama romântico propõe uma intensa fragmentação da ação dramática: “em proveito de uma repartição em numerosos quadros, num espetáculo que passa a ter duração de cinco atos” (THOMASSEAU, 2005, p.29).

Figura 12: Estrutura fundamental do melodrama clássico

Figura 13: Estrutura fundamental do melodrama romântico

Há, portanto, o prolongamento do desenvolvimento da história na corrente romântica. Huppes (2000, p.144) destaca a flexibilidade assumida pelos fragmentos, conquistadas graças à tecnologia: "o conjunto e as partes guardam certa independência, de modo que a seção pode ser apreciada isoladamente; pode ser observada sobre o pano de fundo de outras partes, ou ainda, pode ser inserida na sequência integral, detendo mobilidade e autonomia inusitada". A adição emerge como principal operação no ensejo de prolongar os efeitos de sentido. Assim, no melodrama romântico, o valor de totalidade é atribuído à parcela.

Como recurso tensivo, o melodrama francês possui o golpe teatral. A imprevisibilidade, segundo Pavis (2011), é a chave do conceito que altera os rumos dramáticos, podendo reunir outros recursos, como a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe da tragédia grega.

Thomasseau (2005) estabelece a estrutura do melodrama clássico em dois momentos: a perseguição e o reconhecimento. O momento inicial é apresentado em equilíbrio, suplantado pelo desequilíbrio instaurado pelo vilão. Gera-se a perseguição, encerrada com a penalização do vilão e o reconhecimento da natureza virtuosa do herói. Restaura-se, por fim, o equilíbrio. O emprego da palavra "reconhecimento" e os exemplos utilizados pelo crítico francês para demonstrar esse percurso dramático contempla o mesmo significado de revelação no seio familiar. Destaca-se, por fim, a tradução da *Poética* de Aristóteles por Gazoni (2006), que ressalta que a peripécia conceito não estabelece apenas alteração de polos, mas necessita manifestar a imprevisibilidade nos acontecimentos.

> Como a mudança de fortuna se dá tanto no enredo simples como no enredo complexo, mas a peripécia é exclusiva do segundo, forçoso é reconhecer que "a mudança dos acontecimentos no seu contrário" não se refere à passagem da fortuna (*eutukhia*) para o infortúnio (*dustukhia*) ou vice-versa, preceituada no final do capítulo 7. Como a frase *he eis to enantion tôn prattomenôn metabolê* ("a mudança dos acontecimentos no seu contrário") é genérica o bastante para comportar também a mudança de fortuna, faz-se necessário entender *hathaper eiretai* ("da maneira como dissemos") como restrição que limita seu alcance. As traduções, então, ligam o *kathaper eiretai* não ao final do capítulo 7 (1451 a 12-15), mas ao trecho final do capítulo 9, mais precisamente a 1452 a 2-4. Se essa hipótese é correta, como parece, à peripécia sempre estará associado um elemento inesperado (*para tên doxan...*) mas que conserva um caráter causal. (GAZONI, 2006, p.74)

As pontuações do tradutor são importantes no sentido que favorecem uma aproximação

do conceito de peripécia com golpe teatral. A peripécia estabelece-se na imprevisibilidade e na alteração da situação do enredo. Contudo, a alteração é no sentido contrário ao esperado. A catástrofe e o reconhecimento, quando imprevistos, também podem ser considerados golpes teatrais, seja imprevisto para a personagem e/ou para o público.

3.2.2 A fruição contínua na sessão de cinema e a tensão no roteiro narrativo-dramático

Ao adentrar a sala escura e silenciosa do cinema, predispõe-se a permanecer centrado no fluxo de exibição contínuo do filme por, em média, duas horas. Em troca da atenção, oferece-se a possibilidade de extrair efeitos de sentido condizentes ao gênero do discurso exposto nesse contrato implícito. A transgressão do silêncio em determinados gêneros gera estranhamentos, a quebra da etiqueta social. A projeção grandiosa é única para todos que se encontram nesta sessão. Significar a imagem torna-se, também, indispensável.

Reações são emitidas durante a apresentação do registro da encenação em linguagem audiovisual. Mensurá-las previamente torna-se importante para a condução das emoções. Tal previsão possibilita tanto atender, superar ou quebrar expectativas. Modela-se, dessa forma, a sequência narrativa, de modo que ela seja capaz de despertar o fascínio; modelar significa aferir forma à história, superando a justaposição cronológica de acontecimentos, conferindo a extensão adequada e promovendo o ritmo.

Inúmeras técnicas são empregadas na tessitura do roteiro narrativo-dramático com o objetivo de construir a experiência do espectador. Aos aspirantes à função de roteirista, Field (1996) sugere estabelecê-lo no modelo ternário da tragédia grega, compreendendo a história a partir do pensamento aristotélico: a exposição, o embate e o desfecho. Para transigir essas fases, deve-se criar acontecimentos que alinhem a história ao seu objetivo, denominando-os como pontos de virada ou *plot-points*. De acordo com Field (1996, p.23-24), "um ponto de virada é um incidente, episódio ou evento que *engancha* na ação e a reverte noutra direção, *direção* significando *linha de desenvolvimento"* e, ainda, "um ponto de virada pode ser qualquer coisa: um plano, uma fala, uma cena, uma sequência, uma ação, qualquer coisa que mova a história para frente". Desse modo, rompe-se com a previsão. Para diferenciar o ponto de virada que "*engancha*" de picos de menor intensidade, Field (1996, p.130) emprega a denominação "pinça": "*mantinha* a história no lugar e ao mesmo tempo a *movia* para frente". Denota-se aqui que se mantém o sentido da previsão nesse conceito.

Seguindo o alinhamento com a dramaturgia, Mckee (2006) propõe a fragmentação do roteiro narrativo-dramático em atos, que são subdivididos em sequências e cenas. Alterações de impacto reduzido são geradas nas cenas. No seu âmago, são encontradas a ação e a reação da personagem diante do evento, o *beat.*

> Beats, mudanças de padrão do comportamento humano, constroem cenas. Idealmente, toda cena transforma-se em um Ponto de Virada no qual os valores em questão vão do negativo ao positivo ou do positivo ao negativo, criando uma mudança significativa, porém menor, em suas vidas. Uma série de cenas constrói uma sequência que culmina em uma cena com um impacto *moderado* nas personagens, virando ou mudando valores para melhor ou para pior em grau maior do que em qualquer cena. Uma série de sequências constrói um ato cujo clímax é uma cena que cria uma reversão maior na vida das personagens, maior do que qualquer sequência conseguiu. (MCKEE, 2006, p.207-208)

Ao estabelecer a estrutura da história, Mckee (2006) propõe a sua divisão em: incidente incitante, complicações progressivas, crise, clímax e resolução. Nota-se que após a emersão do conflito, da acentuação (complicações progressivas) e a promoção da escolha definitiva (crise), encontra-se o clímax: elemento que antecede a resolução. O clímax é o precursor do desfecho: é a ação que provoca a resolução da história, despertando as sensações mais fortes em meio a máxima tensão. O autor relaciona diretamente o incidente com o clímax. Ao primeiro, coube a projeção de uma cena para a resolução; ao segundo sua apresentação.

Figura 14: Estrutura do roteiro narrativo-dramático em Mckee (2006)

Torna-se importante ressaltar o sentido de clímax pelo uso indiscriminado do termo ao analisar picos de tensão. Na visão de Moisés (1974, p.87-88), “a palavra surge com mais frequência na linguagem dramática, para assinalar o instante crítico em que a tensão alcança o ápice que prenuncia o desfecho. Pode coincidir com a *anagnórise*, ou reconhecimento, com a catástrofe, ou reviravolta na sucessão dos episódios, e com o segundo ou terceiro ato conforme as peças tenham três ou cinco atos”.

O excerto apresenta a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe como elementos do clímax, situando-os no arranjo dramático. Em suas apreciações, Chion (1987) também faz essa associação. Para esse autor, os recursos compartilham o mesmo sentido, distinguindo-se

apenas pelos gêneros de discurso. Alteração, revelação ou redefinição da ação com o objetivo de surpreender são indicados.

> O golpe teatral (*plot point* dos americanos, peripetéia de Aristóteles) é uma brusca reviravolta que modifica a situação e a faz reativar-se de maneira imprevista: pode ser a introdução de um elemento ou de uma personagem novos, uma mudança de sorte, a revelação de um segredo ou uma ação que torna o sentido oposto ao esperado. (CHION, 1987, p.197)

O autor distingue, ainda, as alterações e os efeitos provocados por tais elementos de outras manipulações específicas na escrita cinematográfica, que também promovem a tensão:

> Os tempos fortes - que também podem ser chamados de *peaks* (picos) - são os momentos em que a emoção, de qualquer natureza (enternecimento, riso, medo, surpresa), é levada a um alto nível, mais alto do que imediatamente antes ou imediatamente depois. Um tempo forte, que é um clímax localizado é preparado mais ou menos de antemão (…) porque seu efeito não é apenas a função da sua comicidade ou de sua força intrínseca, mas ele se deve, sobretudo ao que o precede pois é um ponto numa curva. Portanto, pode-se criar um tempo forte com uma ação ou uma réplica simples e banais, se forem conduzidas de determinada maneira e carregada de determinado sentido. (CHION, 1987, p.180-181)

Estas considerações acerca do clímax e ponto de virada são importantes para diferenciar ou aproximar elementos com funcionalidades similares em gêneros de discurso distintos. O roteiro narrativo-dramático, como expressão da arte dramática, mantém seus elementos sob novas denominações.

3.2.3 A fruição fragmentada do romance-folhetim francês

Chega-se ao gancho propriamente dito no romance-folhetim francês, com o rompimento da fruição em um momento de tensão. O folhetim advém como um espaço adicional inferior, gerado por modificações no tamanho e na diagramação das folhas dos jornais. Inicialmente, romances foram parcelados para recepção nestes rodapés e experimentações propiciaram a constituição de um novo enunciado. A esfera de produção para seu provimento surge logo em seguida. Diversos autores assinavam como melodramaturgos, folhetinistas e romancistas nessa época, favorecendo operações dialógicas entre os enunciados midiáticos.

No romance-folhetim francês, o fenômeno do gancho ganha forma com a expressão "*la suite à demain"*, utilizada ao final de cada capítulo para marcar a sua continuidade no dia

seguinte. Centrou-se aqui nos pulsos criados para o consumo fracionado, responsáveis pela manutenção do interesse da história.

No estudo sobre a serialidade nesse tipo de ficção seriada, Bory (1966, p.13) esclarece: "deve-se não só apoiar nessa fragmentação, mas alimentar-se dela, extrair efeitos de sentido dessa divisão", e ainda, "é necessário que cada publicação seja vislumbrada como totalidade de sentido, satisfazendo e renovando a expectativa do leitor, criando o suspense[33]". O autor exalta, também, a função do folhetinista:

> É especialmente no corte, senhor, que reconhecemos um escritor folhetinesco. É necessário a grandiosidade em cada número, que haja interconexão com o próximo, como cordão umbilical, que ele chame a atenção, desperte o desejo e a impaciência pela continuação. Você estava falando de arte, aqui está a arte. A arte do desejo e da espera. Você tem, suponho eu, um personagem chamado Senhor Arthur que interessa ao público. Faça manobras com ele de modo que nenhuma ação ou efeito seja perdido. Ao final da publicação, uma situação crítica, um vocábulo misterioso e Arthur, claro, com a presença de Arthur. Quanto mais o público apreciar Arthur, mais deverá ser utilizado como chamariz [34]. (BORY, 1966, p.13-14)

Na história do folhetim, Meyer (1996) destaca o poder da tessitura de Eugène Sue e de Alexandre Dumas nas produções seriadas para os rodapés, resgatando o excerto de Liliane Durand – Dessert sobre os autores.

> E. Sue e Dumas [...] descobrem ou inventam um arsenal técnico de sedução, no qual o fragmento de texto cotidiano torna-se o sobredeterminado liame de um encontro poderosamente erotizado pelo autor e sentido como tal pelo leitor, no quadro de uma vasta estética do Desejo, em que Sue se tornou mestre: ele manipula com habilidade a dialética do desejo e do obstáculo, do algoz e da vítima, do mestre e do escravo...Refinado e seguro, o belo Eugênio considera seu leitor como se fosse uma mulher a ser seduzida e retida; com isso, preocupa-se em dar do que receber prazer...O romance folhetim de E.Sue põe em ação uma técnica de exacerbação do desejo - desejo de saber - num contexto sadomasoquista: o leitor fica preso, pela periodicidade, no "acme" de uma posição "sublime", no sentido etimológico da palavra, isto é, encontrar-se nos confins de um saber incessantemente prometido, mas sempre adiado: "Eu digo, para fazer esperar aquilo que escolhi não dizer"; donde o deleite, de certo modo masoquista, do leitor, que aceita ser sempre frustrado, sempre desconcertado, balançado ao bel-prazer do romancista entre a deliciosa angústia e a hipotética esperança: "E o desejo cresce quando se afasta o

33 "Il doit non seulement supporter ce découpage, mais s'en nourrir, en tirer des effets" e, ainda, "II faut que l'épisode publié soit non seulement un tout - satisfasse une certaine attente du lecteur - mais renouvelle cette attente, crée ce que nous appelons aujourd'hui le *suspense*."

34 "C'est surtout dans la coupe, móssieur, que le vrai feuilletoniste se retrouve. ll faut que chaque número tombe bien, qu'il tienne au suivant par une espèce de cordon ombilical, qu'il appelle, qu'il donne le désir, l'impatience de lire la suite. Vous parliez d'art, tout à l'heure; l'art, le voilà. C'est l'art de se faire désirer; de se faire attendre. Vous avez, je suppose, un M.Arthur à qui vote public s'intèresse. Faites manoeuvrer ce gaillard-là de faon qu'aucun de des faits et gestes ne porte à faux, ne soit perdu pour l'effet. A chaque bout de feuilleton une situation critique, un mot mystérieux, et Arthur, toujours Arthur au bout! Plus le public auro mordu à votre Arthur, plus vous devez en tirer parti, le lui présenter comme amorce."

> efeito", esse verso do velho Corneille sugere muito bem como toda manipulação proteladora contém subentendidos eróticos. (MEYER, 1996, p.78-79)

No exame dos aspectos fundamentais de *Os Mistérios de Paris,* escrito por Eugène Sue, Eco (2008) indica a necessidade da introdução da informação de maneira inusual, imprevista e repentina em cada capítulo do romance-folhetim. Segundo ele, "o leitor vê-se assaltado por lances teatrais que são como descargas de informação" (ECO, 2008, p.199). A partir do trecho, é possível afirmar que a elaboração do lance teatral podia arremeter um dado novo ao público, podendo incluir-se o conceito aristotélico de reconhecimento. Em outra passagem, Eco (2008, p.200) associa o lance teatral à peripécia, também pertencente à tragédia grega: "o mesmo ocorre na conversão do Chourineur. Ele matou e, embora seja fundamentalmente honesto, é um marginal da sociedade. Rodolfo salva-o, dizendo-lhe que tem coração e honra. Aperta-lhe a mão. Lance Teatral". Observa-se que a ação é imprevista com reação em sentido contrária à penalização esperada. Estruturalmente, Eco (2008, p.193) aponta a existência de dois modelos de histórias: "obras narrativas de curva constante (nas quais os diversos elementos do enredo se acumulam até criar uma tensão maximal que o desfecho fará explodir)" e "obras de estrutura que chamaremos de sinusoidal (tensão, distensão, nova tensão, nova distensão)". Como exposto, a tragédia grega e a comédia grega pertencem ao primeiro grupo enquanto o melodrama francês e o romance-folhetim francês enquadram-se no segundo tipo.

Para ilustrar o gancho no romance-folhetim francês, selecionaram-se duas publicações: *A Condessa de Salisbury* e *Três Mosqueteiros*, ambos escritos por Alexandre Dumas, o mestre dos palcos e dos rodapés.

A Condessa de Salisbury (La Contesse de Salisbury) é considerado o primeiro romance-folhetim francês da história, publicado no Jornal *La Presse,* a partir de 15 de julho de 1836. Sua introdução apresenta um estudo sobre o romance histórico, pontuando as dificuldades na elaboração do gênero, exaltando seus principais escritores e estabelecendo a origem da obra: um documento sobre acontecimentos entre Gália e França. Na apresentação, não há fatos narrativos a serem utilizados no estudo sobre a fragmentação. Para a compreensão do gancho, foi selecionado o capítulo seguinte, intitulado *Le Voeu du Héron*[35].

No suntuoso jantar oferecido a corte no Palácio de Westminster em 25 de setembro de 1338, o rei Edward III questiona a ausência de Robert Artois e especula sobre seu paradeiro.

35 Publicação original pode ser encontrada no endereço da base de dados da Biblioteca Nacional da França (BnF) em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k426734n>, acesso em 07.04.2015

Nesse momento, Robert entra no salão real e oferece uma caça ao rei. Edward III deprecia o presente e Robert provoca-o, dizendo que a ave é o símbolo da covardia. Edward III irrita-se e coloca a mão sobre um punhal. Robert não esmorece e relembra que o rei é herdeiro do trono francês. Após um longo silêncio, Edward III promete invadir a França em seis meses. Robert é convidado a sentar-se ao lado do rei, mas recusa-se, conclamando os convidados a jurarem lealdade à causa da guerra. A história encerra-se com a passagem: "neste momento, a porta se abriu e um arauto aproximou-se de Edward dizendo que um mensageiro tinha acabado de chegar de Flandres"[36] (DUMAS, 1836, p. 03). A natureza da mensagem determinará os rumos do conflito, podendo adiar ou adiantar a guerra anunciada. Flandres é um território inimigo, mas a carta poderá revelar uma aliança. Indetermina-se o evento. Há dois picos de tensão neste capítulo: as provocações de Robert ao rei Edward III e a chegada do mensageiro. Dilata-se, contrái-se e dilata-se o conflito, conforme indicado por Eco (2008).

Mundialmente conhecido, *Os Três Mosqueteiros (Le Trois Mousquetaires)* foi publicado no Jornal *Le Siecle,* a partir de 15 de março de 1844. O prefácio apresenta um relato do autor acerca do seu estudo sobre as histórias que rodeiam o reinado de Luís XIV. Em suas pesquisas, Dumas encontrou o livro *Mémoires de M. d' Artagnan,* situando-as no reinado de Luís XIII. Entre os eventos narrados, está o encontro de M. d' Artagnan com os mosqueteiros Athos, Porthos e Aramis. Para a compreensão do gancho, foi selecionado o capítulo seguinte intitulado *Les trois préens de M. d' Artagnan père*[37].

Após receber um cavalo de presente de seu pai em 1625, D'Artagnan parte em busca do chefe dos mosqueteiros do reino, M. de Tréville. Ao chegar à aldeia de Meung, D'Artagnan é provocado por um fidalgo, que deprecia o cavalo recém-ganhado. D'Artagnan tenta agredi-lo, mas é coibido pelos capangas do debochado homem. Os homens revistam D'Artagnan. A história encerra-se com a passagem: "Uma carta endereçada ao Senhor de Tréville, capitão dos mosqueteiros. - É verdade? - Vos digo com honra que sim, excelência"[38] (DUMAS, 1844, p. 02). Há dois picos de tensão: o embate entre D'Artagnan e o fidalgo e a descoberta da sua proximidade com Tréville.

Em ambos os casos, a história é interrompida diante de um fato ou da informação nova.

---

36 En ce moment, la porte de la salle s'ouvrit, et un héraut s'approchant d'Édouard lui annonça qu'un messager venait d'arriver de la part de Jacques d'Artevelle, de Flandre.

37 Publicação original pode ser encontrada no endereço da base de dados da Biblioteca Nacional da França (BnF) <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k721099p.r=Le%20Si%C3%A8cle%20:%20journal%20politique,%20litt%C3%A9raire.langFR>, acesso em 07.04.2015

38"- Une lettre adresséc à M. de Tréville, capitaine des mousquetaires. - Eu vérité? - C'est comme j'ai l'honneur de vous le dire, excellence."

Enquanto no primeiro ela não é demonstrada, no segundo é revelada como reconhecimento.

3.2.4 A fruição fragmentada das narrativas orais: *As Mil e Uma Noites*

Šahrāzād[39] narrava aventuras para Šāhriyār[40], até que a aurora a alcançasse no *Livro das Mil e Uma Noites*. Resgatou-se esse registro literário como modular no desenvolvimento de um simulacro da fruição fragmentada da narrativa oral, para compreender a tessitura de seus ganchos. No enredo, uma traição motiva uma série de assassinatos no Reino Sassânida. A cada noite, Šāhriyār desposa uma donzela, mandando matá-la na manhã seguinte. Ao casar-se com ele, Šahrāzād reverte essa situação, postergando a resolução de histórias interrompidas no auge do conflito. Data-se que este volume angariou a forma consagrada entre os séculos XIII d.C. e XIV d.C., no Estado Mameluco, que abrangeu a região da Síria e do Egito. Já os eventos ficcionais são de origem persa de período anterior a essa demarcação. A estabilização da estrutura levou ao seu reconhecimento tanto pela narrativa do prólogo quanto pelas outras agregadas por ele.

O prólogo apresenta Šāhriyār como "cavaleiro poderoso, um bravo campeão que não deixava apagar-se o fogo de sua vingança, a qual jamais tardava" (JAROUCHE, 2006, p.39). Após inúmeras conquistas territoriais que estenderam os limites de seu reino, Šāhriyār atribuí ao irmão menor, Šāhzamān, a gestão de Samarcanda. Depois de dez anos, Šāhriyār envia seu vizir até essa localidade. O gesto revela o desejo em rever o irmão e trazê-lo novamente aos seus domínios. Durante os preparativos para a viagem, Šāhzamān descobre a infidelidade da esposa, matando-a.

Acolhido por Šāhriyār, Šāhzamān lamenta os infortúnios sofridos. Durante sua estada, presencia a traição da cunhada e reanima-se ao ver que o irmão sofria do mesmo mal. A sua recuperação repentina intriga Šāhriyār que o questiona. Šāhzamān revela ao irmão que matou sua amada por ter sido traído, e aproveita o ensejo para revelar a traição da cunhada.

Šāhriyār prepara uma falsa viagem para averiguar o comportamento da esposa. Com a confirmação de que ela o traía, resolve partir com Šāhzamān em busca de uma situação pior do que as que viveram. Durante a viagem, eles conhecem uma jovem que foi sequestrada por um gênio na noite de seu noivado. O gênio buscava preservar a pureza da donzela com o ato.

---

39 Fez se a opção de utilizar a notação consagrada pelas recentes traduções vertidas para o português por Mamede Mustafá Jarouche. Pronuncia-se /Xahrazád/.
40 Pronuncia-se /Xahriár/.

Contudo, enquanto ele dormia, a garota obrigava homens a deitarem-se com ela.

Julgando ser uma situação pior, Šāhriyār retorna ao seu palácio e ordena a execução da esposa. E ainda, “tomou a resolução de não se manter casado senão uma única noite: ao amanhecer, mataria a mulher a fim de manter-se a salvo de sua perversidade e perfídia” (JAROUCHE, 2006, p.49).

Šahrāzād, "conhecedora das coisas, inteligente, sábia e cultivada" (JAROUCHE, 2006, p.49), pede ao seu pai, o vizir de Šāhriyār, que providencie seu casamento com o rei. Ele tenta persuadí-la do contrário, mas é ameaçado:“se você não me conduzir ao rei Sahriyar de livre e espontânea vontade, eu entrarei no palácio escondida das suas vistas e direi ao rei que você não permitiu que alguém como eu se casasse com ele, mostrando-se avaro com seu mestre” (JAROUCHE, 2006, p.49). A moça arquiteta um plano com Dināzād: após as núpcias, pedirá permissão para contar uma história para ela, interrompendo-a quando a aurora a alcançasse. Postergaria, dessa forma, a fatalidade no seu destino. E, assim, a aurora alcançou Šahrāzād por mil e uma noites.

De mais ilustrativa, selecionou-se *O Mercador e o Gênio* para compreender o estabelecimento e o rompimento do fluxo narrativo de Šahrāzād. Na primeira noite, um rico e próspero Mercador é acusado de matar o filho do Gênio ao lançar tâmaras pelo chão no oásis onde ele descansava. O Gênio sentencia-o a morte e prepara-se para a execução.

> Quando o mercador encerrou o choro e os versos, o gênio disse: "Por Deus é imperioso matá-lo, mesmo que chore sangue, assim como você matou meu filho". O mercador perguntou: "É absolutamente imperioso para você?". Respondeu o gênio: "Para mim é imperioso". E tornou a erguer a espada para golpeá-lo. Então a aurora alcançou Šahrāzād e ela parou de falar. (JAROUCHE, 2006, p.58)

Na segunda noite, Šahrāzād retoma a situação crítica e introduz o pedido de clemência do Mercador. Após avaliá-lo, o Gênio concede um ano para que o Mercador possa despedir-se da família. Cumprido o período dado, o Mercador retorna e encontra o Primeiro Xeique com a gazela. Ele narra sua história para aquele viajante, que resolve aguardar a chegada do Gênio. A ocorrência de um evento com natureza desconhecida encerra a narração deste dia.

> Então o mercador contou tudo o que lhe sucedera com o gênio, do ínicio ao fim, e o velho xeique, espantado com a fidelidade do mercador aos compromissos, disse: "Você de fato leva muito a sério e cumpre suas juras". E, sentando-se ao seu lado, ajuntou: "Por Deus que não me moverei daqui até ver o que lhe ocorrerá com o gênio". Assim, sentado ao seu lado, pôs-se a conversar com ele. Enquanto ambos estavam nessa conversa, eis que….Então a aurora alcançou Šahrāzād e ela parou de falar. (JAROUCHE, 2006, p.60-61)

Na terceira noite, Šahrāzād revela o evento misterioso que encerrou a narração anterior: a chegada do Segundo Xeique e do Terceiro Xeique no oásis. O Mercador narra sua história novamente e ambos compadecem dele. Ao final, o Gênio surge para executar o Mercador.

> Assim que chegou perto, o gênio puxou o mercador com a mão esquerda, colocando-o rapidamente diante de si, e disse: "Venha para que eu o mate". O mercador chorou, e choraram os três xeiques, um choro desesperado que logo se transformou em gritos de lamentos. Irrompendo, a a aurora alcançou Šahrāzād, que se calou e interrompeu a história. (JAROUCHE, 2006, p.62)

Na quarta noite, a penalização do Mercador é interrompida novamente. É proposto ao Gênio um acordo pelo Primeiro Xeique: um terço do castigo do Mercador lhe seria concedido caso sua história fosse julgada como extraordinária. O Gênio aceita a proposta. Então, o Primeiro Xeique revela que a gazela que o acompanha é sua primeira esposa e sua prima. Ele casou-se novamente, porque eles não tiveram filhos. Durante sua ausência, ela transformou a segunda esposa em vaca e o filho gerado da união em bezerro. Justificado o desaparecimento deles e com a chegada das festividades, a primeira esposa induziu o Primeiro Xeique comprar esses animais, doados a um pastor. No sacrifício do bezerro, ele é acometido pela misericórdia e desiste. Contudo, a esposa insiste na realização.

> Mas minha prima, esta gazela, berrou: "E porque não sacrificamos este bezerro?". Irritado, respondi: "Eu lhe obedeci na questão da vaca e a sacrifiquei, mas não obtivemos nenhum benefício. Agora, não vou lhe obedecer sacrificando este bezerro. Eu o poupei do sacrifício". Mas ela insistiu dizendo: "É absolutamente imperioso sacrificar este bezerro". Então eu tomei a faca e amarrei o bezerro. E a manhã irrompeu e alcançou Šahrāzād, que parou de falar. (JAROUCHE, 2006, p.64)

Na quinta noite, Šahrāzād retoma ao momento do sacrifício do bezerro, revelando que o Primeiro Xeique manteve sua posição e desistiu do sacrifício. É concluída a história, com a revelação do feitiço da esposa, seu castigo, a transfiguração e a partida do filho, a quem busca na viagem. O Gênio concede um terço da pena do Mercador. O Segundo Xeique aproxima-se do Gênio com dois cães, pedindo para que ele ouça sua história.

> Nesse momento, ó rei Šāhriyār, avançou até o gênio o segundo xeique, o dos dois cachorros pretos e disse: "Eu também lhe contarei o que sucedeu a estes dois cachorros. Você vai ver que minha história é mais admirável do que a desse aí, e também mais insólita Se eu lhe contar você me concederá um terço da vida do mercador?". O gênio respondeu: "Sim". Então o segundo xeique avançou mais e, começando sua fala, disse…Então a aurora irrompeu e alcançou Šahrāzād, que parou de falar. (JAROUCHE, 2006, p.66)

Na sexta noite, Šahrāzād inicia sua narração revelando que os dois cachorros são irmãos do Segundo Xeique. Os três receberam três mil dinares de herança e cada um abriu uma loja. Contudo, os irmãos partiram e regressaram sem nada. Ele acolheu os irmãos na sua morada e partilhou sua fortuna com eles. Durante seis anos, os irmãos tentaram o Segundo Xeique para que eles viajassem juntos. Já não restava mais o dinheiro dado a eles. O Segundo Xeique dividiu os seis mil dinares que lhe restava em duas porções: a primeira porção de três mil ele enterrou e a segundo ele dividiu novamente com os irmãos. Fizeram compras e partiram.

> Fechei a loja e compramos mercadorias e produtos, alugando a seguir um grande nvio e transportando ossas coisas para o mar; munimo-nos de provisões e viajamos por dias e noites, durante cerca de um mês. E a aurora alcançou Šahrāzād, que parou de falar. (JAROUCHE, 2006, p.68)

Na sétima noite, Šahrāzād conclui a história do Segundo Xeique, apresenta a sansão do gênio e introduz o Terceiro Xeique. Os três irmãos viajaram e venderam as mercadorias compradas. O Segundo Xeique encontra uma jovem e casa-se com ela. O casamento provoca discórdia entre os irmãos que jogam o casal em alto-mar. A esposa transforma-se em gênia e salva o Segundo Xeique. Ela promete matar os irmãos, mas o Segundo Xeique impede.

De volta a sua morada, o Segundo Xeique desenterra o dinheiro e refaz sua vida. Um dia, quando retornou do trabalho, encontrou os dois cachorros. Sua mulher revelou que foi sua irmã quem fez o feitiço e que duraria dez anos. A mulher parte, deixando o endereço para procurá-la. O Segundo Xeique está a caminho da casa. Então, o Gênio lhe concede um terço da pena do mercador. Por fim, o Terceiro Xeique apresenta-se e encerra-se a narração.

> Então o terceiro xeique disse: "Ó gênio, não me deixe magoado: se eu lhe contar uma história insólita e espantosa, mais insólita e mais espantosa do que as duas precedentes, você me concederá um terço do crime do mercador?". O gênio respondeu: "Sim".E a aurora alcançou Šahrāzād, que parou de falar. (JAROUCHE, 2006, p.68)

Na oitava noite, Šahrāzād conclui a história do Terceiro Xeique que não é revelada na obra, apresenta a sansão positiva do Gênio e a libertação do Mercador.

Quando os xeiques revelam que os animais que os acompanham são seus familiares, os desfechos das narrações são apresentados, instigando a curiosidade do espectador pelas ações que desencadearam essas reações como gancho. Interrompem-se situações narrativas que não atingem essas resoluções, o que garante a sobrevida de Šahrāzād. Inusuais e excepcionais, os eventos funcionam muito bem na construção e é o recurso diferenciado de *Mil e Uma Noites.*

Algumas telenovelas já apresentaram situações similares. Com a modelagem do enunciado, o clímax do capítulo é trazido para seu início e retrocede-se cronologicamente na narrativa. O arranjo torna-se, dessa forma, cíclico. No primeiro capítulo de *Boogie Oogie (2014),* Sandra aguarda o noivo na igreja para se casar. O atraso é motivado pelo socorro prestado a Rafael que acaba de sofrer um acidente de avião. Uma explosão instaura o salto temporal de um dia, promovendo a dúvida sobre a sobrevivência dos envolvidos e instigando o publico a avaliar as relações daquelas personagens. Nos outros casos de ruptura de *Mil e Uma Noites*, apresenta-se a ação e suspende-se a reação. Não há a concretização da ação no fragmento, ficando apenas na sua eminência. Há, ainda, a ocorrência de eventos cuja natureza não é revelada.

3.2.5 Golpe teatral: catástrofe, reconhecimento e peripécia em *Avenida Brasil*

Ao final deste capítulo, buscou-se levantar em *Avenida Brasil* a manifestação do golpe teatral elemento tensivo e gancho narrativo. Para isso, resgatou-se eventos do cânone *Coelina ou a Filha do Mistério* para fundar o estudo comparativo. Ressalta-se que quando a ação é imprevisível, a catástrofe, o reconhecimento e a peripécia da tragédia grega compartilham seu sentido. Ressalta-se que o ponto de virada é vislumbrado separadamente no quinto capítulo.

Ao averiguar a presença de catástrofes em *Coelina ou a Filha do Mistério*, encontrou-se Francisque sendo brutalmente ferido por Truguelin em uma emboscada. Na primeira fase de *Avenida Brasil* (2012) há duas catástrofes: Genésio é atropelado e morre na Avenida Brasil e um acidente de ônibus leva ao aborto de Monalisa, no final do primeiro e do quinto capítulo, respectivamente. Essas situações dramáticas promovem a tensão necessária para a interrupção da veiculação do capítulo, tornando-se ganchos finais.

O reconhecimento, como elemento mais comum na teledramaturgia é encontrado logo no primeiro capítulo de *Avenida Brasil* (2012). Ao retornar à sua casa para pegar uma boneca, Rita ouve as confidências de Carminha ao telefone. A temática? O golpe que aplicará em Genésio, roubando o dinheiro da venda da casa onde vivem. A mocinha deixa de ignorar as intencionalidades da madrasta, tentando impedi-la. Essa situação é similar a uma cena em *Coelina ou a Filha do Mistério.* Logo no primeiro ato da peça, Coelina ouve as confissões de Truguelin à Germain e, do mesmo modo que Rita, promete intervir na história. Destaca-se que o reconhecimento mais emblemático ocorre no segundo ato. Em meio aos preparativos do casamento, uma carta enviada por Truguelin revela que Coelina não é sobrinha de Dufour. A

revelação provoca a expulsão da mocinha e o cancelamento de seu casamento com Stephany.

No gancho do final do segundo capítulo de *Avenida Brasil (2012)*, Carminha revela para Max a aproximação de Tufão após o enterro de Genésio. O ato do jogador provoca um certo estranhamento na vilã. A partir de uma série de indícios que são relatados, tais como, a marca do carro indicada no laudo do acidente, equívocos sobre a localidade da casa ao levá-la e o nome da ex-mulher de Genésio, a vilã conclui que Tufão pode ter sido o responsável pelo atropelamento que vitimou Genésio. Na segunda fase da telenovela, centésimo capítulo, após encontrar uma foto no quarto de Nilo, Carminha descobre que sua cozinheira é Rita.

Avenida Brasil (2012) admite inúmeras peripécias. No salão de beleza, Monalisa assiste a entrevista concedida por Jorge Tufão. Para sua cliente, Monalisa revela o relacionamento com o jogador e sua amiga, Olenca, questiona a seriedade da relação. Tufão anuncia que irá se casar, deixando-a desolada. Admitindo, logo no início da cena, a seriedade do relacionamento, o anúncio realizado tem efeito contrário em Monalisa. Tufão chega ao Divino para concretizar o pedido realizado pela televisão e é recebido com descrédito pela namorada, que acredita que ele se casará com outra. Esclarecido o mal intendido, Monalisa aceita casar com o jogador.

No final do primeiro capítulo, há um outro exemplo do uso da peripécia. O personagem Genésio tenta utilizar seu último sopro de vida para pedir a penalização da vilã, revelando insistentemente seu nome: Cármen Lúcia Moreira de Souza. Tufão compreende o gesto como pedido de proteção para a mulher, obtendo o efeito contrário ao esperado pelo moribundo.

No segundo capítulo, Rita esconde-se no telhado de Carminha e Max. Ao ser pega por Carminha, os policias chegam a casa. Max e Carminha tentam fugir pelo fundo enquanto Rita leva os policias até eles. Carminha não consegue fugir e enfrenta os policiais. O anúncio do falecimento feito pelos policiais surpreende Rita e Carminha, que esperavam a prisão da vilã.

Na manhã seguinte, Carminha prepara um café da manhã para as duas. Rita refuta o convite, afirmando que não revelará a localização do dinheiro. Carminha tenta demonstrar compaixão pela garota e Rita permanece incrédula. Carminha revela que vai embora, entra na caminhonete com Max e parte. Rita comemora, retorna à cozinha e come. Posteriormente, Rita vai checar o dinheiro, sendo surpreendida por Carminha.

A peripécia pode, também, provocar momentos cômicos. No segundo capítulo, ao deparar-se com Verônica e Noêmia no mesmo restaurante, Cadinho esquiva-se tentando ir embora sem encontrá-las. Ele paga o recepcionista para não revelar que esteve ali. Contudo, sua expectativa é quebrada quando é reconhecido por um cliente, que o chama em voz alta.

Cadinho tenta reverter a situação, levando o cliente para o lugar mais afastado possível das mesas das esposas. Ao sentar-se à mesa, uma orquestra se aproxima e leva todo o restaurante a olhar para mesa. Cadinho esquiva-se novamente. Uma nova ação institui o mesmo efeito: garçom leva o bolo até a mesa e todo restaurante canta parabéns a mulher do cliente. Cadinho esconde-se e posteriormente consegue ir embora sem deixar rastros.

Na tabela abaixo são indicados o aparecimento da peripécia, do reconhecimento e da catástrofe como situações de gancho de final de capítulo de *Avenida Brasil* (2012).

Quadro 7: Peripécia, reconhecimento e catástrofe nos finais de *Avenida Brasil*

Capítulo	Peripécia	Reconhecimento	Catástrofe
1	**x**		**x**
2		**x**	
3			
4		**x**	
5			**x**
6			

1 – Tufão atropela e mata Genésio. Genésio clama por justiça contra Carminha o jogador compreende o gesto como um pedido de proteção.

2 – Carminha conclui que Tufão atropelou Genésio.

3 – Carminha beija Tufão.

4 – Monalisa encontra Tufão e Carminha juntos no apartamento.

5 – Monalisa sofre um acidente de ônibus.

6 – Rita revela a Betânia que procurará Tufão.

Destaca-se, por fim, o *tableau* melodramático ao final dos capítulos:

Figura 15: *Tableau* ao final do primeiro capítulo de *Avenida Brasil.* **Fonte**:Rede Globo

4 EXAME MORFOLÓGICO DE *AVENIDA BRASIL*

O exame morfológico propõe um olhar diferenciado sobre o objeto. Ao analisar um arranjo, procura-se levantar a constituição, os regimentos e os relacionamentos existentes, identificando, distinguindo e explicando seus componentes. Neste capítulo, levantou-se a organização da história de *Avenida Brasil* (2012) a partir de Propp (2010). Nos estudos acerca do folclore russo, Vladimir Iakovlevivh Propp é comumente reconhecido pela morfologia do conto de magia.

> Do ponto de vista morfológico podemos chamar de conto de magia todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A) ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (Wo) ou outras funções utilizadas como desenlace. A função final pode ser a recompensa (F), obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano (K), o salvamento da perseguição (Rs) etc. A este desenvolvimento damos o nome de sequência. A cada novo dano ou prejuízo, a cada nova carência, origina-se uma nova sequência. (PROPP, 2010, p.90)

O folclorista empreendeu esforços para a compreensão deste gênero do discurso, considerando as pontuações de Nicolai Yakovlevich Marr sobre a língua e a sociedade, a classificação de contos de magia de Antti Aarne e de Stith Thompson, além do córpus reunido por Aleksandr Nikoláevitch Afanássiev. Destaca-se que sua pesquisa compartilha dos mesmos objetivos da Teoria Formalista Russa sendo comumente inserido nesta corrente.

No estudo comparativo entre cem contos, Propp (2010) levantou eventos em comum, atentando ao seu papel na progressão da história. Ao indicar a relação entre as parcelas na constituição da totalidade de sentido, o folclorista vislumbrou a significação das ações para, então, descrevê-las. A partir desse pressuposto, foi estabelecida uma estrutura composta por funções. Segundo Propp (2010, p.22) "por função compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação".

Os estudos proppianos estabelecem alguns postulados: a função deve ser compreendida como unidade básica; para sua definição é necessário situá-la na história e suplantar a atuação da personagem; numericamente, decompõe-se o gênero em 31 funções e acrescenta-se a elas a exposição inaugural; e, por fim, as funções são vislumbradas em uma linha única e invariável, ainda que haja supressão de ações. O primeiro olhar do autor foi sob eventos no córpus. Em seguida, analisou a execução e estabeleceu *esferas de ação*. O cânone proposto reúne eventos iterativos e descarta-se os singulares

Na resposta à crítica realizada por Claude Lévi-Strauss, Propp (2010) pondera sobre a

aplicação de seu método em outros gêneros literários.

> É bem provável que o método de análise das narrativas segundo as funções dos personagens se revele útil também para os gêneros narrativos não só do folclore, mas também da literatura. Todavia, os métodos propostos neste volume antes do aparecimento do estruturalismo, bem como os métodos dos estruturalistas, que almejam o estudo do objetivo e exato da literatura, possuem também os seus limites de aplicação. Eles são possíveis e fecundos no caso de uma repetição em ampla escala. É o que ocorre na língua, é o que ocorre no folclore. (PROPP, 2010, p.256)

Partindo desse pressuposto, o autor estende a utilização deste protocolo metodológico para outros tipos de enunciados, desde que se considere suas particularidades e limitações[41], expostos em *Morfologia do Conto Maravilhoso*.

4.1 DESCRIÇÃO DAS AÇÕES

Denomina-se como *definição reduzida* a notação empregada nos estudos proppianos para identificar os eventos extraídos das histórias analisadas, elaborada pelo folclorista a partir da substantivação do verbo da ação. A tabela abaixo apresenta as funções seguindo este viés, distribuídas na tríade transição, ação e reação, e descritas, em seguida, sob a égide do autor. As tonalidades revelam os efeitos de sentido desprendidos dos acontecimentos: o tom esverdeado demonstra os deslocamentos; o amarelado estabelece o estado de atenção para mudanças; e, por fim, a cor avermelhada apresenta a concretização.

Quadro 8: As ações, reações e transições das personagens no conto maravilhoso.

TRANSIÇÃO	AÇÃO	REAÇÃO
Afastamento (I)	**Proibição (II)** **Interrogatório (IV)** **Ardil (VI)**	**Transgressão (III)** **Informação (V)** **Cumplicidade (VII)**
	Dano (VIII) **Mediação (IX)**	**Início da reação (X)**
Partida (XI)	**Primeira função do doador (XII)** **Recepção do meio mágico (XIV)**	**Reação do herói (XIII)**
Deslocamento (XV)	**Combate (XVI)**	**Marca (XVII)** **Vitória (XVIII)**

41 Embora seja uma teoria importante para se realizar a segmentação em alguns tipos de narrativas, ela, por sua vez, se mostra deficiente, entre outras coisas, como modelo explicativo das relações entre a sociedade (e os seus discursos) e as narrativas ali produzidas. Enfim, ela não dá conta de uma análise, por assim dizer, mais dialética. São limitações do método: o número baixo de funções das personagens, as definições abstratas, a invariabilidade questionável da sequência de funções e a supressão da personagem na aplicação.

Regresso (XX)	**Perseguição (XXI)**	**Reparação do dano (XIX)** **Salvamento (XXII)**
Chegada incógnita (XXIII)	**Pretensões Infundadas (XXIV)** **Tarefa Difícil (XXV)** **Reconhecimento (XXVII)**	**Realização (XXVI)** **Desmascaramento (XXVIII)** **Transfiguração (XXIX)** **Castigo (XXX)** **Casamento (XXXI)**

O agrupamento criado possibilita apontar uma possível gradação na escala de tensão: horizontalmente, da esquerda para a direita, e verticalmente, de cima para baixo.

4.1.1 Situação Inicial

A apresentação das personagens, do tempo e do espaço situa o receptor no contexto da história. Mensura-se, portanto, o seu estado nesta breve exposição inaugural: o antagonista encontra-se comedido em um cenário sereno e regulado. São indicados, portanto, os fios que tecerão a trama, a caracterização das unidades básicas da narrativa. Dessa forma, o momento não é considerado como uma função da personagem.

Na leitura de Propp (2010, p.28), “a situação inicial dá a descrição de um bem-estar particular, por vezes sublinhado propositalmente” e “este bem-estar serve, evidentemente, de fundo contrastante para a adversidade que virá a seguir”. O florescimento do conflito é desencadeado pelas funções de preparação e a sua superação torna-se o objetivo do herói.

4.1.2 Funções de preparação (I à VII)

As funções de preparação instauram o conflito. O processo é iniciado com a ausência (I), temporária ou permanente, de integrante do núcleo familiar. O distanciamento, seja do supervisor ou supervisionado, fragiliza as relações e permite que o antagonismo manifeste-se. Ainda, neste trecho, ao protagonista é apresentado uma norma (II) negando seu direito sobre a execução de uma atividade ou estabelecendo a sua realização. A infração desse contrato (III) mobilizará o antagonismo. Indagações (IV) são feitas objetivando obter dados relevantes ou esclarecimentos (V). Há, ainda, operações de manipulação (VI), com ocultação de identidade e uso de magia, cujo êxito instituirá a conivência (VII) entre os envolvidos.

4.1.3 Conflito ou intriga (VIII à XI)

Os efeitos da infração são intensificados e irrompem na história como conflito (VIII). Sequestros, roubos, destruições, assassinatos, expulsões e lesões são os delitos mais comuns. Quando o conflito emerge, modifica-se a premissa da história e adequa-se os seres às novas condições. Nas suas pesquisas, Propp (2010, p.34) apresenta, também, o conflito íntimo que provém da interioridade do ser: "o conto começa por uma certa situação de carência ou penúria o que leva a uma procura, análoga à procura no caso dano-agressão". O anúncio (IX) da transformação estabelece uma conduta prévia a ser exercida pelo protagonista para a reabilitação da harmonia, levando-o a reagir (X). Como resultado, o protagonista deixa a sua morada e parte (XI), por iniciativa própria / solicitado (herói) ou expulso (vítima).

4.1.4 Auxiliar mágico (XII à XIV)

O primeiro passo para subtrair o antagonismo da história ocorre na conquista do bem ou atributo capaz de superá-lo. Duas ações possibilitam o recebimento: o protagonista passa por uma provação (XII) cujo resultado (XII) é avaliado e recompensado (XIV) pelo doador. Dessa forma, o protagonismo se fortalece. O trecho não sinaliza um duelo com o antagonista.

4.1.5 Confronto (XV à XIX)

Após o recebimento do auxiliar mágico, o protagonista busca o vilão, seja para puni-lo ou recuperar algo que foi por ele apropriado. Geralmente, há o caminho a ser percorrido até o local onde ele se encontra (XV). No embate (XVI), o protagonista é ferido (XVII) ou recebe o objeto que será utilizado na sua identificação posteriormente. Com o triunfo do protagonista (XVIII), o conflito é superado (XIX).

4.1.6 Novas adversidades (XX à XXVI)

Segundo o folclorista russo, o conto maravilhoso pode apresentar novas ações após o êxito do protagonista, prolongando os efeitos de sentido da história. O protagonista retorna a

sua morada (XX). Durante este trânsito, ele é alvo de uma caçada do antagonista que tenta recuperar seu domínio (XXI). O protagonista se salva (XXII) e se esconde (XXIII). Enquanto isso, uma outra personagem pode apropriar-se de seus feitos (XXIV). Por fim, o protagonista necessita superar um novo desafio (XXV), realizando-o (XXVI).

4.1.7 Desfecho (XXVII à XXI)

O desfecho institui a resolução da história e estabilização dos estados das personagens. O protagonista é identificado (XXVII) por meio do objeto, ferimento ou realização do desafio proposto. O sentido da função *reconhecimento* aproxima-se do conceito homônimo postulado por Aristóteles acerca do enredo da tragédia grega. A ascensão do herói (XXVIII) institui mudanças na sua condição de vida ou na fisionomia, e, consequentemente, promove a queda (XXIX) e a punição do antagonista (XXX). Encerra-se a história com o matrimônio (XXXI).

4.1.7.1 Exemplo

A obra de Propp (2010) apresenta alguns contos de magia sob a luz das funções das personagens. Como forma de vislumbrar o método, transcreve uma dessas análises, a seguir.

> O czar e suas três filhas (situação inicial – α). As filhas saem para passear (afastamento dos mais novos – β^3), demoram-se no jardim (rudimento de proibição transgredida – δ^1). Um dragão as rapta (nó a intriga – A^1). O czar pede ajuda (apelo -$B^{1)}$. Três heróis partem para procurá-las (C ↑). Três combates contra o dragão e vitória (H^1 – $J^{1)}$, libertação das jovens (reparação do dano – K^4). Regresso (↓). Recompensa (w^3). (PROPP, 2010, p.129)

Nota-se que esse conto possui apenas uma sequência e não contém todas as funções propostas. A numeração que segue o símbolo da função é uma marca de sua variação.

4.2 SEQUÊNCIA FUNDAMENTAL OU LINHA NARRATIVA

Após estabelecer a linha fundamental da narrativa constituída das funções das personagens, Propp (2010) tece algumas considerações sobre deslocamento, emparelhamento, assimilação, dupla significação e triplicação. O paradigma proppiano estabelece um eixo de ações único e invariável, ou seja, existe apenas uma possibilidade de combinação dos eventos. Contudo, são indicados por Propp (2010) casos de supressões e deslocamento de eventos que

diversificam esta proposta. Há, ainda, a disposição das funções em pares comum ao método.

α	I – VII							VIII – XI				XII – XIV			XV – XIX					XX – XXVI								XXVII – XXXI				
	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	A	B	C	↑	D	E	F	G	H	I	J	K	↓	Pr	Rs	O	L	M	N	Q	Ex	T	U	W

Figura 16: Sequência fundamental ou linha narrativa

A assimilação afere o mesmo sentido para ações diferentes. O evento pode enquadrar funções similares, utilizando a lógica para sua distinção. Já a dupla significação consiste na classificação do evento em mais funções. Por fim, triplicação amplifica o efeito do segmento com a instauração de outro correspondente.

4.3 ESFERAS DE AÇÃO

Os estudos proppianos distribuem os eventos de acordo com quem os executa. Os papéis desempenhados não são fixos: admite-se supressão, acumulação e divisão das *esferas*.

Antagonista	**Dano (VIII), Combate (XVI) e Perseguição (XXI).**
Falso-herói	**Partida (XI), Reação do herói (XIII) e Pretensões Infundadas (XXIV) .**
Princesa e Rei	**Tarefa Difícil (XXV), Marca (XVII), Desmascaramento (XXVIII), Reconhecimento (XXVII), Castigo (XXX) e Casamento (XXXI).**
Protagonista	**Partida (XI) e Reação do herói (XIII).**
Auxiliar	**Deslocamento (XV), Reparação do dano (XIX), Salvamento (XXII), Realização (XXVI) e Transfiguração (XXIX).**
Mandante	**Mediação (IX)**
Doador	**Primeira função do doador (XII) e Recepção do meio mágico (XIV)**

Figura 17: Distribuição das funções em esferas de ação por Propp (2010, p.77-78)

4.4 RAÍZES HISTÓRICAS DO CONTO DE MAGIA

Em *As raízes históricas do Conto Maravilhoso*, Propp (2002) estabelece as origens do conto de magia como gênero do discurso, levantando seu regimento e sua historicidade, em um olhar que contempla aspectos estruturais e contextuais. Esclarece o autor: "desejamos pesquisar a que fenômenos (e não a quais acontecimentos) do passado histórico corresponde o conto russo e em que medida esse passado histórico efetivamente o condiciona e motiva" (PROPP, 2002, p.2). A pesquisa foi desenvolvida a partir da Sociologia e do Marxismo em voga na Rússia, aplicada ao folclore: caudaloso substrato cultural constituído de valores, ritos, mitos, hábitos, crenças e saberes que emergem espontaneamente no seio social. O folclore é um pensamento coletivo fundado em resquícios temporais mantidos em meio a processos lentos de ressignificação. A leitura permitiu que Propp (2002) indicasse que determinações atingiam diretamente e indiretamente o conto de magia, em operações de reflexão e/ou condicionamento.

O distanciamento preliminar, representado pelo *afastamento,* simboliza as atividades primitivas, sejam elas guerrear, trabalhar, viajar, vender e caçar, ou falecimentos.

Os contratos propostos às personagens, condensados na função *proibição* ou *proposta,* provém de mecanismos de defesa e de supervisão, empregados pela nobreza e pela realeza no período feudal. São medidas cautelares promovidas quando se há ciência da negatividade no contexto. Protege-se, dessa forma, um símbolo coletivo. O extremo da sua aplicação gera o aprisionamento dos membros, detendo-os em um espaço. Costumes, rituais e crenças também podem levar a esta ação.

O antagonista sequestra ou provoca reações que culminam com banimento ou *partida* do herói, significado representado pela função homônima. Rivalidades podem levar ao exílio da personagem na mata. As transições espaciais no conto de magia são pontuais. Não há eventos no transcurso. Outros gêneros que surgem *a posteriori* debruçam sobre a esfera espacial, desenvolvendo-a.

O processo de doação do auxiliar mágico, que compreende *primeira função do doador, reação do herói* e r*ecepção do meio mágico,* consiste em atestar a capacidade do iniciado, a partir de uma prova de risco, sinalizando a mudança de estágio. É um processo severo de autoconhecimento e sobrevivência, que premia a natureza virtuosa do herói. Esse passamento manifesta sentidos fúnebres pelo cerramento da etapa. Há, ainda, admissão em confrarias ou

“casas masculinas” como rituais de passagem. O conto de magia explora essa localidade e seus bens valiosos. O objeto mágico pode estar relacionado a essa premissa.

A *doação do objeto* marca a transformação do herói fragilizado pelo dano para o herói fortalecido. O auxiliar mágico é uma qualidade ou potencialidade resolutiva do conflito. O objeto da transmissão confunde-se com o transmissor. O ocultismo está no entorno de ambos e são comumente associados.

> O rito de iniciação compreendia a transmissão, ao jovem, do poder mágico sobre os animais. Mas os paralelos históricos que estabelecemos com certas modalidades de auxiliares não nos levaram ao rito de iniciação. Levaram-nos ao xamanismo, ao culto dos ancestrais, às concepções do além. Quando o rito caiu em desuso, a figura do auxiliar nem por isso desapareceu: começou a evoluir em função do desenvolvimento social e econômico, chegando aos anjos da guarda e santos da Igreja cristã. (PROPP, 2002, p.219-220)

A *chegada incógnita* é consequência do rito que marca o recomeço. Os esquecimentos são frutos da longa temporalidade. As *tarefas difíceis* carregam o mesmo sentido da *doação do auxiliar mágico*: a iniciação. Contudo, este passamento leva especificamente a contração da relação conjugal e, portanto, é um fenômeno pré-nupcial. A dificuldade e hostilidade manifestada na execução são comuns. A *marcação do herói* representa o ingresso do herói na comunidade e antecede o *matrimônio*.

4.5 AS FUNÇÕES PROPPIANAS DE GANCHO

A análise formalista possibilitou levantar o regimento interno de *Avenida Brasil* (2012). Seu enunciado é formado por múltiplas linhas narrativas que são desenroladas de foma desigual no decorrer dos capítulos. Diferentes estágios são encontrados em um mesmo trecho da história. Isso possibilita manter a expectativa da audiência que espera pela *reparação de um dano* enquanto vislumbra outro *dano* emergir. O reinício do encadeamento é contínuo.

Há proliferação de conflitos, representados pelas funções *dano* e *carência*. Para reiterá-los, emprega-se intensivamente a *mediação*. Os *danos* são multidimensionais: atingem e geram vários desdobramentos. O arranjo clássico proppiano estabelece a instauração do *dano* com a sua *mediação.* Em *Avenida Brasil* (2012), a narrativa medeia adversidades antes mesmo da sua concretização, podendo, de fato, não acontecer. Um exemplo disto é o golpe tramado por Carminha, logo no primeiro capítulo. O público e Genésio descobrem sua ocorrência e

mantém-no em curso como *início da reação.* Os encadeamentos são curtos e completam-se no mesmo capítulo: a adversidade é instaurada e reparada rapidamente, reiniciando o ciclo de forma contínua.

A maioria dos vídeos contempla a ação dramática de forma integral. Isso quer dizer que não há muitas interrupções de eventos com sua retomada *a posteriori*. Na sua continuidade, há outra ação que produz o sentido consequente conforme o encadeamento, integrando-o e completando-o. Nessa situação, o gancho é a projeção da sua continuidade pelo público. Ao levantar as principais funções proppianas que são manifestadas como gancho em *Avenida Brasil (2012)* com base na reincidência*,* aponta-se:

4.5.1 Transgressão

Ao apresentar a *transgressão* como gancho, notabiliza-se o descumprimento da diretriz e espera-se por possíveis consequências. Cria-se, dessa forma, um primeiro estado de alerta sem desarranjar a situação inicial da personagem.

4.5.2 Interrogatório, Informação, Ardilosidade e Cumplicidade

Articulações tentam transformar a *transgressão* em *dano*. É o segundo estado de alerta emitido para a personagem.

4.5.3 Carência e Dano

Ao desarranjar a situação da personagem e suprimir seu equilíbrio, denota-se que o impacto gerado pelo *dano* é grande. Embora similar, a *carência* é manifestada sem nenhum processo anterior por ser uma manifestação do íntimo. Quando apresentadas, espera-se que sejam supridas. Cria-se, dessa forma, a espera pela sua ocorrência ao final de um percurso.

4.5.4 Combate

O *combate* está diretamente relacionada a *carência* ou *dano* por representar a tentativa

de superá-los. Ao sobrepô-los, seu impacto é maior. Quando manifestada, o combate estende-se por mais de um fragmento, demonstrando o ato em desenvolvimento.

4.5.5 Início da reação

A tomada de ação da personagem também pode ser utilizada como gancho, criando expectativa sobre o que fará diante do dano e da carência.

4.5.6 Notas

Vitória e *Reparação de carência* ou *dano* não funcionam como gancho, pois não manifestam sentidos além do suprimento. Algumas funções são encontradas aos pares. As mais frequentes são: *Interrogatório* e *Informação* e *Ardilosidade* e *Cumplicidade.*

4.5.7 Ganchos de final de capítulos

As funções que funcionam como gancho de final de capítulo induzem ou desestabilizam a história. *Dano* representa a emersão de conflito. *Informação, Transgressão e Cumplicidade* promovem sua ocorrência, estando no seu limiar. Dessa forma, a articulação para criação de adversidades e a sua própria instauração são utilizadas no recurso e alimentam a história. Um eterno recomeço move a narrativa, fazendo-a não se fechar.

Quadro 9: Funções de gancho de final de capítulo em *Avenida Brasil*

Capítulo	Funções de gancho final
01	Dano
02	Informação
03	Cumplicidade
04	Informação
05	Dano
06	Transgressão
07	-

Em todos esses ganchos de final de capítulo estudados, a ação dramática é interrompida. Retoma-se o evento no capítulo seguinte para dar continuidade ao seu desenvolvimento. Com exceção do quinto capítulo que posterga o evento, o gancho abre o capítulo. Os dois danos levantados são similares a catástrofe da tragédia: dois acidentes como vítimas fatais. As duas informações funcionam como reconhecimentos.

Das dezoito funções empregadas nos ganchos entre blocos, dez estão pareadas, ou seja, o evento exibido no retorno dá continuidade ao desenvolvimento da ação interrompida, do mesmo modo que o gancho de final de capítulo. Nos demais, a ação de retorno de bloco não integra a linha narrativa. Na tabela a seguir, são apresentadas as ações que são interrompidas.

Quadro 10: Funções de gancho entre blocos em *Avenida Brasil*

Funções de gancho entre blocos				
Capítulo	**Primeiro Bloco**	**Segundo Bloco**	**Terceiro Bloco**	**Quarto Bloco**
01	Início da Reação (função pareada)	Combate (função pareada)	Não há	Não há
02	Mediação	Início da Reação (função pareada)	Não há	Não há
03	Início da Reação	Início da Reação	Não há	Não há
04	Interrogatório (função pareada)	Reparação do Dano	Carência	Transgressão (função pareada)
05	Casamento (função pareada)	Casamento	Início da Reação	Não há
06	Interrogatório (função pareada)	Ardilosidade (função pareada)	Não há	Não há
07	Ardilosidade (função pareada)	Reparação de dano	Ardilosidade (função pareada)	Não há

No quadro 11, é apresentado a organização da linha narrativa de Cadinho, destacando as funções de gancho extraídas das análises dos vídeos pertencentes ao núcleo. A descrição das cenas e a aplicação completa do método encontra-se nos anexos.

Quadro 11: Funções de gancho na linha narrativa de Cadinho

v/c	Capítulo 01	Capítulo 02	Capítulo 03	Capítulo 04	Capítulo 05	Capítulo 06	Capítulo 07
-							
04							
05		Dano I					
06	01. Transgressão I 02. Carência I						
07							
08							
09							
10	02. Combate da Carência I	04. Carência II 05. Transgressão II		03. Combate, Vitória e Reparação do Dano I			
11		04. Combate da Carência II 05. Transgressão II		03. Combate, Vitória e Reparação do Dano I	05. Transgressão II		
12							
13	02. Combate, Vitória e Reparação da Carência I						
14							
15				05. Ardilosidade e Cumplicidade para Dano II			
16				04. Reparação da Carência II		05. Dano II, Combate do Dano II	
17							
18	03. Ardilosidade para Dano I						
19						05. Combate, Vitória e Reparação do Dano II	
20							
21	03. Cumplicidade para Dano I						

Para a compreensão do quadro, resgatam-se as principais ações das análises:

- Transgressão I: Cadinho é bígamo, relacionando-se com Noêmia e Verônica.
- Transgressão II: Cadinho relaciona-se com Alexia.
- Ardilosidade e Cumplicidade para Dano I: Jimmy articula o encontro de Cadinho com as duas esposas
- Ardilosidade e Cumplicidade para Dano II: Cadinho planeja a festa de reveillon.
- Carência I: Cadinho deseja vender sua corretora.
- Carência II: Alexia deseja engravidar.
- Dano I: Cadinho abandona suas esposas no restaurante.
- Dano II: Alexia descobre a bigamia de Cadinho.
- Combate da Carência I: Negociação da venda da Corretora.
- Combate da Carência II: Cadinho e Alexia transam.
- Combate do Dano I: Cadinho presenteia Verônica e encena um acidente com Noêmia.
- Combate do Dano II: Cadinho persuade Alexia a aceitar a situação.

Quadro 12: Índice de referência da organização na linha de Cadinho

I	Assunto
01	Cadinho é bígamo
02	Venda da corretora
03	Comemoração frustrada
04	Gravidez de Alexia
05	Namoro com Alexia

No quadro a seguir é apresentado a organização da história, destacando as funções de gancho extraídas em cada vídeo dos sete capítulos. As análises detalhadas encontram-se nos anexos.

Quadro 13: Funções como gancho na primeira fase de *Avenida Brasil*

v/c	Capítulo 01	Capítulo 02	Capítulo 03	Capítulo 04	Capítulo 05	Capítulo 06	Capítulo 07
01	01. Dano I 02. Carência I	07. Início da Reação ao Dano IV	07. Informação III sobre a Transgressão II	08. Início da Reação ao Dano IX	07. Mediação do Dano IV	13. Dano XIII	15. Transgressão IX
02	03. Carência II	06. Combate para Dano III	07. Início da Reação ao Dano IV	07. Cumplicidade II Transgressão VII	10. Dano X	12. Ardilosidade VI Cumplicidade VI	12 Ardilosidade IX
03	01. Reparação do Dano I 04. Proposta I	07. Início da Reação ao Dano IV	08 Transgressão IV 08. Transgressão V Informação IV sobre a Transgressão V	08. Início da Reação ao Dano IX	08. Casamento	13. Dano XIV	15. Informação da Transgressão IX
04	05. Transgressão I e Informação I da Transgressão I	06. Combate para Dano III	08. Dano VII	07; Informação da Transgressão VII	08. Casamento	12. Ardilosidade VII Cumplicidade VII	12. Ardilosidade IX
05	05. Informação II da Transgressão I		11. Carência III	10. Interrogatório visando Transgressão VII	10. Início da Reação ao Dano X	13. Início da Reação ao Dano XIV	10. Mediação do Dano X
06		07. Início da Reação ao Dano IV	08. Dano VIII Proibição I	10. Informação VI da Transgressão VII Dano X	10. Início da Reação ao Dano X Partida	08. Dano XV	15. Ardilosidade VII
07	05. Dano II Início da Reação ao Dano II 06. Dano III Início da Reação ao Dano III	06. Combate para Dano III. 07. Mediação do Dano IV	07. Informação V	08. Interrogatório I	07. Reparação do Dano IV	13. Reparação do Dano XIV	15. Dano XIX
08	05. Início da Reação ao Dano II	07. Mediação Dano IV	07. Início da Reação ao Dano IV Proposta II	08. Combate, Vitoria e Reparação do Dano IX	10. Início da Reação ao Dano X Partida	12. Ardilosidade VI Cumplicidade VI	15. Reparação do Dano XIX
09	02. Combate da Carência I	07. Mediação do Dano IV	08. Transgressão VI	10. Combate, Vitória e Reparação do Dano X		08. Interrogatório II	15. Reparação do Dano XIX
10	02. Combate da Carência I		07. Ardilosidade II		08. Casamento	08. Informação VIII	12. Dano XVIII
11	06. Início da Reação ao Dano III		08. Dano IX Início da Reação ao Dano IX			12. Ardilosidade VII Cumplicidade VII Dano XVI	16 Carência VII

12	02. Combate da Carência I	06. Combate para Dano III e Vitória Reparação do Dano III 08. Ardilosidade I Cumplicidade I Dano V e VI	07. Ardilosidade II	11. Reparação da Carência III	12. Ardilosidade IV Cumplicidade IV	12. Mediação do Dano XVI	11. Reparação da Carência III
13		07. Início da Reação ao Dano IV	08. Início da Reação ao Dano IX	13. Carência IV	10. Início da Reação ao Dano XI e Partida	14. Dano XVII	16. Ardilosidade X
14	02. Combate da Carência I	08. Mediação do Dano VI	07; Ardilosidade II	14. Carência V Informação	12. Ardilosidade IV Cumplicidade IV Ardilosidade VI	10. Mediação do Dano X	16. Cumplicidade Reparação de Carência VII
15	05. Deslocamento Combate para Reparação do Dano II	07. Início da Reação ao Dano IV Transgressão II	10. Transgressão III		12. Ardilosidade V	15. Carência VI	16. Reparação de Carência VII
16	05. Combate para Reparação do Dano II e Vitória 06. Início da Reação ao Dano III	07. Início da Reação ao Dano IV Transgressão II	07. Cumplicidade II		08. Casamento		16. Reparação do Dano XIX
17	02. Combate, Vitória e Reparação da Carência I	07. Início da Reação ao Dano IV Transgressão II		10 Ardilosidade III Cumplicidade III Transgressão VIII	12. Cumplicidade V	12. Ardilosidade VII	
18		08. Início da reação ao Dano VI		10. Informação VII da Transgressão VIII	08. Casamento	12. Cumplicidade VII Dano XVIII	
19	06. Início da Reação ao Dano III	07. Início da Reação ao Dano IV Transgressão II		10. Ardilosidade III Cumplicidade III	13. Dano XII		
20	02. Reparação da Carência I	08. Início da reação ao Dano VI		10. Informação VII da Transgressão VIII		10. Mediação do Dano X	
21		07. Informação III sobre a Transgressão II		10. Informação VII da Transgressão VIII		12. Dano XVIII Mediação	
22	06. Combate para Reparação do Dano III					15 Proposta III	
23	07. Dano IV					Transgressão IX	

Quadro 14: Índice de referência da organização na telenovela

I	Assunto	I	Assunto	I	Assunto
01	Anúncio de Casamento	08	Rita no lixão	15	Rita e Tufão
02	Campeonato Carioca	10	Núcleo Cadinho	16	Adoção de Batata
03	Carminha e Rita	10	Monalisa e Tufão		
04	Casamento de Tufão e Monalisa	11	Salão de cabeleireiro		
05	Genésio descobre o golpe	12	Casamento de Carminha e Tufão		
06	O golpe fracassa	13	Acidente de ônibus		
07	Morte de Genésio	14	Adauto e o dinheiro		

Para a compreensão do quadro, resgatam-se as principais ações das análises:

-Dano I: Monalisa acredita que Tufão casará com outra:

-Dano II: Genésio comprova que Carminha tramou um golpe contra ele.

-Dano III: Os motoqueiros encontram papéis na bolsa no lugar de dinheiro.

-Dano IV: Tufão atropela e mata Genésio.

-Dano V: Rita perde o dinheiro.

-Dano VI: Rita é abandonada no lixão.

-Dano VII: Rita se estranha com Nilo.

-Dano VIII: Nilo descobre dinheiro com Jéssica e a impede de comer.

-Dano IX: Rita enfrenta Nilo e fica desabrigada.

-Dano X: Tufão termina o namoro com Monalisa.

-Dano XI: Monalisa termina com Tufão.

-Dano XII: Monalisa e passageiros sofrem acidente de ônibus.

-Dano XIII: Morre a mãe de Iram.

-Dano XIV: Monalisa perde o bebê.

-Dano XV: Nilo acaba com a festa de casamento de Batata e Rita.

-Dano XVI: Carminha rompe com Tufão.

-Dano XVII: Adauto distribui seu dinheiro para populares.

-Dano XVIII: Tufão pede Carminha em casamento e caí no golpe.

-Dano XIX: Lucinda avisa que Rita terá que ir embora do lixão.

-Carência I: Tufão deseja vencer a final do Campeonato Carioca.

-Carência II: Conflito entre Carminha e Rita.

-Carência III: Monalisa deseja abrir seu salão.

-Carência IV: Monalisa está grávida.
-Carência V: Carminha está grávida.
-Carência VI: Ivana é solteirona e quer namorar.
-Carência VII: Carminha rejeita a filha.

-Combate para Carência I: Jogo da Final do Campeonato Carioca.
-Combate Dano I: Tufão esclarece o mal entendido e pede Monalisa em Casamento.
-Combate Dano II: Genésio confronta Carminha, tenta prendê-la e é ferido.
-Combate Dano III: Carminha retorna para casa para procurar o dinheiro.

-Informação I da transgressão I: Rita descobre o plano da madrasta.
-Informação II da transgressão I: Rita avisa seu pai do plano de Carminha.
-Informação III da transgressão II: Carminha descobre que Tufão atropelou Genésio.
-Informação IV da transgressão V: Nilo descobre que Rita não está coletando objetos.
-Informação V: Max levanta informações sobre Tufão e Monalisa.
-Informação VI da transgressão VII: Carminha conta para Max que transou com Tufão.
-Informação VII da transgressão VIII: Monalisa descobre que Tufão saiu da festa.
-Informação VIII: Rita relata sua história.
-Informação XI da transgressão IX: Lucinda descobre que Rita foi procurar Tufão.

-Início da reação ao Dano I: Monalisa confronta Tufão.
-Início da reação ao Dano II: Genésio esconde o dinheiro e mantém a farsa do assalto.
-Início da reação ao Dano III: Os motoqueiros acionam Max.
-Segunda reação ao Dano III: Max aciona Carminha
-Terceira reação ao Dano IIII: Carminha foge até a casa de Max.
-Início da reação ao Dano IV: Tufão aciona o resgate.

-Transgressão I: Carminha planeja um golpe contra Genésio.
-Transgressão II: Tufão mente sobre conhecer Genésio.
-Transgressão III: Tufão deixa Monalisa esperando no hotel.
-Transgressão IV: Jéssica desvia dinheiro da coleta do lixo.
-Transgressão V: Rita deixa de coletar objetos e passa a brincar com Batata.

-Transgressão VI: Rita ajuda Jéssica.
-Transgressão VII: Tufão transa com Carminha.
-Transgressão VIII: Tufão saí da festa de noivado sem avisar.
-Transgressão IX: Rita decide procurar Tufão.

-Proposta I: Tufão pede Monalisa em Casamento.
-Proposta II: Tufão promete regressar rápido ao hotel.
-Proibição I: Nilo proíbe que as crianças ajudem Jéssica.
-Proposta III: Lucinda pede que Rita não procure vingança.

-Interrogatório I: Lucinda questiona Batata sobre o paradeiro de Rita.
-Interrogatório II: Lucinda questiona Rita sobre sua história.

-Ardilosidade I: Carminha finge que irá embora para encontrar o dinheiro.
-Ardilosidade II: Carminha alimenta a culpa de Tufão para seduzi-lo.
-Ardilosidade III: Carminha finge que irá se matar.
-Ardilosidade IV: Muricy convida Carminha para ir para Cabo Frio.
-Ardilosidade V: Muricy tenta convencer Tufão de ir para Cabo Frio.
-Ardilosidade VI: Carminha arma um plano com o paparazzi.
-Ardilosidade VII: Carminha seduz Tufão.
-Ardilosidade VIII: Rita tenta desmascarar Tufão.
-Ardilosidade IX: Carminha pede para Max conquistar Ivana.
-Ardilosidade X: Carminha quer adotar Batata.

-Cumplicidade I: Rita caí no golpe planejado por Carminha.
-Cumplicidade II: Carminha seduz Tufão.
-Cumplicidade III: Tufão acredita na tentativa de suicídio de Carminha.
-Cumplicidade IV: Carminha aceita o convite de Muricy.
-Cumplicidade V: Tufão aceita a proposta de Muricy.
-Cumplicidade VI: Paparazzi fotografa Carminha e Tufão juntos.
-Cumplicidade VII: Tufão é seduzido por Carminha.

Cumpre-se, dessa forma, o objetivo de apresentar a organização da história da primeira fase de *Avenida Brasil* (2012) a partir das funções proppianas, entendendo que a projeção da continuidade da história a longo prazo é o principal mecanismo de gancho, em detrimento a fragmentação do evento que indica uma continuação a curto prazo.

Na disponibilização, escancara-se a fragmentação do texto dramático de tal forma que o rompimento da ação tem o mesmo efeito prático que a projeção, embora seja outro motivador de acesso. O grande diferencial é que na recepção em fluxo contínuo, o intervalo e o término do capítulo suspendem uma experiência narrativa. Na recepção sob demanda, a ruptura é base de um processo que está em constante reinício.

5 ANÁLISE DAS CENAS DE *AVENIDA BRASIL*

O acesso de *Avenida Brasil* (2012) para não-assinantes é realizado de forma fracionada na plataforma oficial de acesso *on-line*. Por meio da arquitetura de navegação, constitui-se um painel interativo que permite a seleção dos módulos de sentido do capítulo. Abre-se uma série de possibilidades de costura de um tecido que já é essencialmente fragmentado. A partir dos segmentos é possível a seleção de tramas e a definição da sua sequencialidade. A constatação de que há supressão de cenas na disponibilização levanta questionamentos acerca da sua finalidade na história. Qual a natureza dessas cenas? São puramente cenas expositivas trazidas pela fruição iterativa da televisão? O acesso sob demanda diminui a presença? Qual a influência do ponto de virada na manutenção do acesso?

Robert Mckee propõe um protocolo metodológico para averiguar a instauração de ponto de virada na cena, que representa as transformações narrativas e estabelece-se como gancho. No primeiro momento, deve-se contextualizar a história. Posteriormente, levanta-se o valor correspondente a condição, estado ou experiência inicial e final da personagem no fragmento analisado. Ao compará-los, denota-se se há divergência ou equiparação dos resultados. O ponto de virada delimita experiências diferentes. A manutenção resulta em iteração e define a cena como expositiva. A acentuação da transformação enquadra-se, também no conceito.

> Se a condição de vida de uma personagem é a mesma do começo ao fim da cena, nada significativo acontece. A cena em atividade – conversando sobre isso, fazendo aquilo – mas nada mais muda em valor. É um não-evento. Por que então essa cena está na estória? A resposta é quase sempre a mesma: exposição. Ela está lá para enviar informações a respeito dos personagens, do mundo e da história ao público à espreita. (MCKEE, 2006, p.47)

A cena expositiva manifesta os caminhos, as articulações e os processos empreendidos visando a modificação. Destaca-se, desta forma, sua importância para o desenvolvimento da história. Com a análise de cena busca-se levantar elementos que favoreceram a fragmentação.

Foram utilizados como notações, sinais de positivo e de negativo, além da interrogação. A alteração é sinalizada com a passagem de um polo para outro em coloração amarelada. A intensificação dessas cargas é representada pela replicação do sinal. A interrogação representa uma abertura para mudança, indicando a dúvida gerada pela interrupção. Foi considerada a carga positiva como valor inicial para todas as personagens.

A tabela a seguir sintetiza as operações de fragmentação ocorridas na primeira fase da telenovela, compreendendo os sete primeiros capítulos.

Quadro 15: Relação de vídeos da plataforma oficial de acesso *on-line* com os capítulos

Capítulo	Fluxo	Interrupção na veiculação	Sob demanda	Interrupção no acesso	Cenas Suprimidas
1	3 blocos	3	23 vídeos	23	2
2	3 blocos	3	21 vídeos	21	0
3	3 blocos	3	16 vídeos	16	0
4	5 blocos	5	21 vídeos	21	1
5	4 blocos	4	19 vídeos	19	1
6	3 blocos	3	23 vídeos	23	0
7	5 blocos	5	25 vídeos[42]	25	0

As cenas descartadas do quarto e do quinto capítulo são passagens de tempo. A primeira cena do primeiro capítulo é uma demarcação espacial. Situa-se, dessa forma, temporalmente e espacialmente a audiência na trama. De acordo com Mckee (2006), essas cenas são puramente expositivas e não trazem contribuições significativas para a história. Seu descarte na recepção sob demanda é justificável. O fluxo televisivo guia o telespectador e incita sua utilização. São cenas conectivas de núcleos. Na recepção sob demanda, há notas textuais que sintetizam o evento narrado e deixam claros esses parâmetros, conforme já exposto no segundo capítulo.

Figura 18: Sequência espacial excluída no primeiro capítulo. **Fonte**: Rede Globo

Figura 19: Sequência excluída do primeiro capítulo. **Fonte:** Rede Globo

42 No sétimo capítulo há a passagem da primeira para a segunda fase da telenovela. Dos cinco blocos e 25 vídeos, 4 blocos e 16 vídeos são dedicados a primeira fase e integram o córpus de análise.

Figura 20: Sequência espacial excluída do quarto capítulo. **Fonte:** Rede Globo

Figura 21: Sequência de transição temporal e espacial no quinto capítulo. **Fonte:** Rede Globo

Para o acesso aos vídeos, recomenda-se a página oficial da emissora[43] que são listadas na nota.

A segunda cena do primeiro capítulo apresenta a experiência de Genésio negativada, após desmascarar e confrontar Carminha. É denotado a mesma condição no início e no fim do evento: a cena é expositiva. O trecho reitera sua experiência e demonstra apenas seu percurso pela Avenida Brasil. Tanto a supressão das cenas apresentadas como as marcas de interrupção apontadas no segundo capítulo são indícios insuficientes para indicar se há, de fato, uma reconfiguração do enunciado de telenovela.

O objetivo agora é levantar o regimento dos vídeos com Mckee (2006), considerando a instauração ou não de pontos de virada tanto na ruptura da fruição em fluxo contínuo quanto em cada vídeo na disponibilização. Ressalta-se que esse elemento denota uma mudança de experiência capaz de fisgar e motivar a audiência.

---

43 **01-** http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/26/tufao-atropela-genesio.html
02 http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/27/max-leva-rita-para-um-deposito-de-lixo.html
03- http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/28/carminha-e-tufao-se-beijam.html
04- http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/29/monalisa-flagra-tufao-e-carminha-juntos.html
05- http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/30/monalisa-sofre-um-acidente-de-onibus.html
06 -http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/31/tufao-pede-carminha-em-casamento.html
07- http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/4/2/rita-e-adotada-por-martin-e-vai-para-a-argentina.html

Quadro 16: Síntese da análise de cena do primeiro capítulo – Cadinho

Capítulo 01 – Núcleo Cadinho											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 15/06/15**
06	8	+ +	+ +	+ +	+ +	+ +	+ +	+ +	+ +		49.470
10	5	+ +	+ +	+ +							33.152
13	1	+ + +									27.516
18	4	+ +	+ -	++	++						30.470
21	4	+ +	+ +	++	+?						32.536

Cadinho pretende vender sua empresa e manter seus dois casamentos às escondidas. Nos vídeos que seguem esta apresentação: inicia-se a transação comercial, efetua-se o negócio e comemora-se o feito, respectivamente. O objetivo é conquistado, alterando a experiência do bígamo. Além da comemoração, o décimo oitavo vídeo expõe a sua recusa à bonificação de Jimmy pelo auxílio dado. A negativação da condição do assessor incita-o a tramar contra o chefe. Ele articula o encontro de Cadinho com as duas esposas. No vigésimo vídeo, Cadinho é avisado pelo recepcionista que suas esposas estão no restaurante. A situação poderá provocar danos para Cadinho, já que as esposas desconhecem a bigamia do marido.

Quadro 17: Síntese da análise de cena do segundo capítulo – Cadinho

Capítulo 02 – Núcleo Cadinho											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 16/06/15**
05	3	++	++	+ -							42.593
10	1	- +									33.021
11	5	+ +	+ +	+ +	++	+ +					35.712

Ao tomar ciência da presença das esposas no restaurante, Cadinho decide ir embora. A atitude modifica tanto a sua quanto as experiências das mulheres. Ele descumpriu os convites e não conseguiu comemorar o sucesso da transação comercial. Entristecido, Cadinho chega ao bar e é seduzido por Alexia. A conquista amorosa transforma seu estado, positivando-a. No décimo primeiro vídeo, é exibido a concretização da sedução. Esta ação reitera a exposta anteriormente que já sinalizava para o encontro íntimo, mantendo a experiência

Quadro 18: Síntese da análise de cena do quarto capítulo – Cadinho

Capítulo 04 – Núcleo Cadinho											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 03/07/15**
10	3	- -	- -	- +							25.407
11	2	- -	- +								22.162
15	7	++	++	++	++	++	++	++			18.558
16	7	++	++	++	++	++	++	+ ++			25.592

Verônica está furiosa por Cadinho não ter ido ao encontro marcado. Presenteada com vestidos e com um carro novo, ela perdoa-o. Altera-se, desta forma, a situação do casal no décimo vídeo. No trecho imediato, Noêmia comporta-se como Verônica. Sua irritação acaba devido a uma encenação de Cadinho, que revela ter sofrido um acidente. O estado do casal também é modificado. Com o equilíbrio restabelecido, Cadinho planeja o reveillon no décimo quinto vídeo. No fragmento subsequente, Cadinho descobre que Alexia engravidou dele, positivando a experiência de ambas as personagens.

Quadro 19: Síntese da análise de cena do quinto capítulo – Cadinho

Capítulo 05 – Núcleo Cadinho											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 08/07/15**
11	2	++ +++	+++ ?								25.041

No décimo primeiro vídeo, Cadinho pede Alexia em namoro e ela promete pensar. Uma transformação na situação fica em aberto.

Quadro 20: Síntese da análise de cena do sexto capítulo – Cadinho

Capítulo 06 – Núcleo Cadinho											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 14/07/15**
16	4	+ -	- -	- -	- --						34.456
19	1	- - +									26.947

Alexia é convidada para o reveillon de Verônica e descobre que Cadinho mantém dois

casamentos às escondidas. Assim, negativa-se seu estado por ter sido iludida. Ela confronta-o, negativando a condição dele no décimo sexto vídeo. Cadinho convence Alexia a aceitar a sua bigamia, alterando novamente a sua experiência, ao final no décimo nono vídeo.

Quadro 21: Síntese da análise de cena do primeiro capítulo – Tufão

Capítulo 01											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 15/06/15**
1	5	+ +	+ +	+ +	+ +	+ -					116.834
3	4	- -	- -	- -	- +						71.159
9	4	+ +	+ +	+ +	++						44.348
10	1	+ -									
12	3	- -	- -	--							30.593
14	2	- +	++								35.340
17	3	+ +	+ ++	++++							37.031
20	1	+ +									31.162
23	4	+ +	-- --	+ -	– ---						79.624

Jorge Tufão se prepara para a final do Campeonato Carioca. Em uma entrevista coletiva, ele revela que se casará. Ele ainda que não tinha feito o pedido para Monalisa, sua namorada. A declaração modifica a experiência de Monalisa, negativando-a. Ela acredita que o jogador se casará com outra. Tufão esclarece o mal-entendido gerado pela entrevista e faz a proposta, alterando a condição da cabeleireira, no terceiro vídeo.

A final do Campeonato Carioca estende-se pelos vídeos 09, 10, 12, 14 e 17. No décimo vídeo, Flamengo sofre um gol, transformando a situação do time que Tufão integra. A parcela subsequente mostra uma tentativa de reverter o placar, sem sucesso. No décimo quarto, Tufão marca um gol, positivando sua experiência. Contudo, o placar ainda é desfavorável. O empate favorece o time adversário. No décimo sétimo, Tufão marca novamente e o Flamengo torna-se campeão.

Após a conquista do título, Tufão telefona para Monalisa no vígesimo vídeo. O trecho reitera o estado modificado no segmento anterior. Por fim, Tufão atropela e mata Genésio à caminho da festa da comemoração, negativando sua condição.

Quadro 22: Síntese da análise de cena do segundo capítulo – Tufão

Capítulo 02											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 16/06/15**
1	1	- -									62.600
3	4	- -	- -	- -	- -						41.778
6	3	- -	- -	- -							34.050
13	2	- -	- -								26.463
15	2	- -	- -								35.738
16	1	- -									25.503
17	3	- -	- -								33.992
19	2	- -	- -								28.136

Após atropelar e matar Genésio, Tufão aciona o resgate. Contudo, esta ação não é capaz de transformar sua situação pela imposição da tragédia. Com a aproximação da ambulância, o jogador foge no terceiro vídeo. No sexto vídeo, Tufão chega ao local da comemoração do título e leva Monalisa até uma sala para conversarem. Na parcela posterior, ele revela que atropelou e matou um homem, reiterando sua condição.

Tufão consegue obter informações sobre o enterro de Genésio e resolve ir até o funeral no décimo terceiro vídeo. Os demais trechos mostram sua aproximação com Carminha. A oferta de carona funda o intervalo comercial. No retorno, Tufão mente ao afirmar que Genésio era seu amigo. Por fim, ele deixa a vilã em casa, convidando-a para almoçar no dia seguinte. São eventos que demonstram as reações da personagem ao lidar com o conflito que emergiu sem transformar sua condição.

Quadro 23: Síntese da análise de cena do terceiro capítulo – Tufão

Capítulo 03											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 18/06/15**
2	3	- -	- -	- -							33.726
5	2	- -									27.518
8	1	- -									24.103
15	1	- -									20.927

Os quatro fragmentos deste trecho da história transcorrem no quarto de hotel. Monalisa e Tufão passam juntos um tempo após a tragédia. Neste encontro: o jogador revela como foi sua aproximação com Carminha, oferece um empréstimo para que Monalisa possa abrir seu salão e saí para almoçar com a vilã, respectivamente. O décimo quinto vídeo demonstra a espera da cabeleireira por Tufão. Nenhum dos eventos transforma a situação das personagens. Caso Monalisa aceite a oferta de Tufão para abrir o salão, sua experiência será modificada, realizando seu sonho. A linha narrativa de Tufão é integrada com a de Carminha aqui.

Quadro 24: Síntese da análise de cena do primeiro capítulo – Carminha

Capítulo 01											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 15/06/15**
2	3	+ +	+ -	- -							131.494
4	9	- -	- -	- -	- --	-- --	-- --	-- --	-- --	-- --	85.823
5	18	-- --	-- --	++	-- --	++	-- --	++	-- --	++	
		-- --	++	-- --	+ +	-- --	++	-- --	+ +	-- ---	88.171
7	8	++	++	++	+ -	- +	+ +	+ +	+ ?		71.748
8	2	+ +	--- +								69.914
11	2	+ +	+ +								43.317
15	5	+ +	+ +	+ +	+ -	- --					59.750
16	1	- –									77.033
19	1	- - - -									49.962
22	2	- - - -	- - - -								53.034
23	4	+ +	-- --	+ -	– ---						79.624

O estranhamento inicial entre Carminha e Rita leva ao confronto logo na apresentação. Há, portanto, a transformação das situações das personagens, negativando-as em decorrência do evento. O desequlíbrio da relação acentua-se no quarto vídeo. A enteada descobre o plano arquitetado pela madrasta. Ao receber a informação da filha no fragmento seguinte, Genésio esbraveja e não dá crédito a ela, negativando a sua condição.

No sétimo video são apresentadas a efetivação do golpe e Genésio ocultando o dinheiro. O evento modifica sua experiência, negativando-a. Ele descobre, dessa forma, que sua relação com Carminha é enviesada pelo interesse dela. Os ladrões abrem a bolsa roubada e encontram

papéis picados, alterando, também, seus estados pelo fracasso do plano.

Ao retornar para casa, interrompe-se a ação com o reencontro de Genésio e Carminha. Abre-se para a possibilidade de transformação da condição da vilã com seu desmascaramento. Contudo, Genésio não a confronta. Ao informar a filha de que ela estava certa, a experiência de Rita é alterada, positivando-a pelo salvamento do dinheiro.

No décimo primeiro vídeo, Max telefona para Carminha e combina um encontro com ela. Genésio segue Carminha até o local marcado, no décimo quinto vídeo. A vilã descobre que não havia dinheiro na bolsa. Negativa-se, dessa forma, sua condição. Ela briga com Max e ele vai embora. Genésio, então, resolve enfrentar a vilã, levando a interrupção do evento. Ao constatar a presença do marido, a experiência de Carminha é novamente negativada. Ela constata que ele ouviu toda a conversa. Neste retorno da ação, Genésio desmascara Carminha, enfrentando-a. Ao tentar segura-la, ele cai da escada e machuca-se, negativando seu estado que já havia sido transformado pela descoberta do golpe. Carminha vaí até o apartamento de Max para revelar seu confronto com Genésio. Ela manifesta o desejo de retornar para sua casa, visando procurar o dinheiro, no décimo nono vídeo. No fragmento imediato, eles chegam ao local e a vilã ordena que Max arrombe a porta da casa.

O último vídeo apresenta o atropelamento e a morte de Genésio, que já estava com sua experiência duplamente negativada pela descoberta do plano e por ter se machucado ao cair da escada. Há, também, a transformação da experiência de Tufão, saindo da comemoração do título do Campeonato Carioca e chegando ao fatídico acidente.

Quadro 25: Síntese da análise de cena do segundo capítulo – Carminha

Capítulo 02											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 16/06/15**
2	11	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	66.890
4	8	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	+ -		70.546
7	7	- +	+ +	+ +	+ -	- -	- -	- -			73.038
9	1	- -									47.449
12	8	- -	- -	- +	+ +	+ -	- -	- -	- -		74.216
14	3	- -	- -	- --							80.879
18	2	-- --	-- --								45.408
20	2	-- --	-- --								51.645
21	1	+ +	+ ++								33.970

Carminha e Max invadem a casa, para procurar Rita e o dinheiro. A menina esconde o montante e refugia-se no telhado. O trecho seguinte apresenta a vilã encontrando-a. A ação modifica a experiência de Rita, negativando-a.

Com a chegada da polícia no início do sétimo vídeo, Carminha e Max tentam fugir. Rita livra-se das garras da vilania, positivando sua experiência. A menina leva os policiais até os fundos da casa. Carminha não consegue pular o muro e é encurralada. Neste momento, ela e a enteada são avisadas da morte de Genésio. São alteradas, dessa forma, as condições das duas: Carminha livra-se da penalização e Rita perde o pai. Na tabela, apontou-se apenas a mudança da experiência de Rita no trecho.

No nono vídeo, Carminha e Max comemoram a notícia da morte, reiterando a condição. No fragmento seguinte, a vilã simula uma partida e Rita acredita ter se livrado da madrasta, transformando seu estado. Ao recolher o dinheiro, ela é flagrada por Carminha. A menina perde o dinheiro e a vilã encontra aquilo que procurava. Alteram-se as situações das duas. Na tabela, apontou-se apenas a de Rita no segmento.

A condição de Rita intensifica-se negativamente com seu abandono no lixão no décimo quarto vídeo. As duas parcelas seguintes mostram sua adequação a nova vida. A partir deste momento, a linha narrativa de Rita e Carminha são apresentadas dissociadas.

No vigésimo primeiro vídeo, Carminha deduz que Tufão atropelou Genésio, positivando seu estado com a informação.

Quadro 26: Síntese da análise de cena do terceiro capítulo – Carminha

Capítulo 03											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 18/06/15**
1	1	++ ++									42.351
7	2	++ ++									24.154
10	2	++ ++	++ ++								24.338
12	1	++ ++									23.984
14	1	++ ++									24.127
16	2	++ ++	++ ?								40.600

Após livrar-se da penalização com a morte de Genésio e recuperar o dinheiro da venda da casa, Carminha comemora a descoberta da responsabilidade de Tufão pelo acidente. Isso

possibilitará tramar um novo golpe. Não há alteração neste vídeo, já que ela foi manifestada ao final do vídeo anterior.

No sétimo vídeo, Carminha se prepara para almoçar com Tufão na churrascaria. Max apresenta as informações obtidas sobre o jogador e ela estuda a situação apresentada. Nos três vídeos seguintes, Carminha finge estar fragilizada e alimenta a culpa de Tufão, ao sair de casa, durante o almoço no restaurante e no retorno para casa. Por fim, Carminha embebeda Tufão e beija-o. Esta aproximação pode alterar seus estados.

Quadro 27: Síntese da análise de cena do terceiro capítulo – Rita

Capítulo 03											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 18/06/15**
3	5	--	--	--	--	- --					75.567
4	1	- -									67.486
6	2	+ -									42.875
9	1	- +									51.377
11	2	- -	- --								57.696
13	2	- - - -	- - ?								59.855

Rita e Jéssica coletam objetos no lixão. Ao vendê-los, Jéssica desvia parte do dinheiro. Batata aproxima-se de Rita, incitando-a a brincar. Nilo interrompe-os. O estranhamento transforma a condição de Rita, negativando-a. No próximo segmento, Batata tenta defendê-la, mas a garota é obrigada a retornar ao trabalho.

Nilo descobre que Jéssica desviou dinheiro, deixando-a sem comer no sexto vídeo. Altera-se a experiência da menina. No trecho seguinte, Jéssica desmaia de fome e Nilo impede as crianças de ajudá-la.

No nono vídeo, Rita ajuda Jéssica. Ao estranhar a recuperação repentina da garota, ele oferece presentes para a menina revelar quem a ajudou. Ao descobrir que foi Rita, Nilo ameça agredir a menina, que enfrenta-o. Rita foge e fica desabrigada, negativando seu estado.

Por fim, Batata oferece ajuda para a menina. Abre-se a possibilidade de mudança com um possível acolhimento.

Quadro 28: Síntese da análise de cena do quarto capítulo – Rita

Capítulo 04											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 03/07/15**
1	5	- - - -									64.599
3	4	- -	- -	- -	- -						63;167
7	3	- -	- -	- -							41.189
8	3	- -	- -	- +							64.401

Rita aceita a ajuda de Batata. Não considera-se aqui a mudança de situação, já que Rita apenas transfere-se de lugar, como demonstrado no vídeo seguinte, com Rita escondendo-se no galinheiro. No sétimo vídeo, Lucinda questiona Batata sobre o paradeiro da menina. Após ameaçar que iria embora, Batata consegue que Rita seja acolhida por Lucinda, transformando o estado da garota.

Quadro 29: Síntese da análise de cena do quarto capítulo – Carminha e Tufão

Capítulo 04											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 03/07/15**
2	5	+ + + +	+ + + + + +	+ + + + + +	+ + + + + +	+ + + + + +					55.041
4	2	+ + + + + +	+ + + + + +								25.331
5	1	+ ?									34.314
6	3	+ -	- -	- -							30.639
9	3	- -	- -	- +							30.681
12	7	+ +	+ + +	+ + + +	+ + + +	+ + + +	+ + + +	+ + + +			22.660
13	3	+ + + +	+ + + + +	+ + + + + +							24.320
14	2	+ + + + + +	+ + + + + + +								30.105
17	6	+ + + + + +	+ + + + +	+ + + + +	+ + + + +	+ + + + +	+ + + + +				25.395
18	1	+ + + + + +									19.392
19	3	+ + + + + +	+ + + + + +	+ + + + + +							27.766
20	5	+ + + + + +	+ + + + + +	+ + + + + +	+ + + + + +	+ + + + + +					23.081
21	4	+ + + + + +	+ + + + + +	+ + + + + +	+ + + ?						38.945

Após beijar Tufão, a vilã consegue levá-lo para a cama, modificando seu estado. Após o evento, o jogador desculpa-se e parte. No segmento adjacente, Carminha revela para Max que conseguiu conquistar Tufão, reiterando a experiência.

A chegada de Tufão no hotel funda o quinto vídeo. Monalisa questiona-o sobre ter transado com a viúva e interrompe-se a ação na eminência de uma possível transformação. No retorno do bloco, Monalisa descobre a verdade e termina com Tufão, negativado as condições de ambos. No nono vídeo, Tufão declara-se para Monalisa, conseguindo reconquistá-la e reverter as experiências. Além de reatar com o jogador, ela inaugura seu salão de beleza e descobre estar grávida, eventos que integram os dois vídeos seguintes. Há, portanto, a dupla positivação da situação.

No décimo quarto vídeo, Carminha descobre que está grávida, modificando a condição. Ela trama contra o noivado de Monalisa e Tufão nos demais vídeos. A vilã telefona para o jogador e ameça suicidar-se. Tufão saí da festa para socorrê-la. Sua ausência é descoberta por Monalisa no décimo oitavo vídeo. A chegada de Tufão no apartamento de Carminha e o falso salvamento ocorre no décimo nono vídeo.

No vigésimo vídeo, Max telefona para Monalisa, incitando-a questionar-se sobre o paradeiro do noivo. Por fim, Monalisa flagra Tufão com Carminha. Interrompe-se a ação com a possibilidade de alteração de estados.

Quadro 30: Síntese da análise de cena do quinto capítulo – Carminha e Tufão

Capítulo 05											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 08/07/15**
1	6	+++ --	- -	- -	- -	- -	- -				72.295
2	1	- --									39.381
7	1	- - +									42.392
12	1	+ +									25.787
14	1	+ +									27.663
15	5	- -	- -	- -	- -	- -					22.038
17	1	- -									30.209

Após flagrar Tufão com Carminha, Monalisa revela que o jogador atropelou Genésio. A declaração expõe Tufão, alterando negativamente sua condição. O término do relacionamento

da cabeleireira com o jogador ocorre no segundo vídeo, negativando a situação do casal. A tabela demonstra a transformação da experiência de Monalisa, positivada pelo reatamento da relação, pela gravidez e pela inauguração do salão. A partir deste momento, a linha narrativa de Monalisa e Tufão são dissociadas para o exame.

Após ter sido desmascarado pela ex-noiva, Tufão visita Carminha no sétimo vídeo. A vilã perdoa-o, modificando seu estado. Assim, Tufão não será denunciado pelo acidente.

Os vídeos seguintes alteram os rumos da história em direção a Cabo Frio. Muricy visita Carminha, convidando-a para descansar na casa que eles tem no local. O gesto não altera a condição da vilã, mas possibilita tramar outro golpe. No décimo quarto vídeo, Carminha se prepara para ir viajar, solicitando que Max arrume um fotógrafo e que envie para lá.

Muricy visita Tufão no décimo quinto vídeo, convidando-o para viajar para Cabo Frio com Carminha. Não é alterada a situação do jogador e nem demonstrado se irá. Por fim, Tufão chega a Cabo Frio e aproxima-se de Carminha. O gesto não altera sua situação, mas deixa-o sobre a tutela da vilania. Neste dois vídeos, a tabela demonstra a situação negativada de Tufão pelo término de seu relacionamento.

Quadro 31: Síntese da análise de cena do quarto capítulo – Monalisa

Capítulo 05											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 08/07/15**
5	3	- -	- -	- -							33.894
6	8	- -	- -	- -	- -	- -	- -	- -	- -		29.391
13	1	- -									29.328
19	4	- -	- -	- -	- - - -						95.088

Monalisa decide viajar para Paraíba, após romper com Tufão. Os trechos demonstram sua saída do salão, chegada na rodoviária e a sua partida. No décimo novo vídeo, Monalisa sofre um acidente de ônibus. O evento desestabiliza seu estado, negativando-o.

Quadro 32: Síntese da análise de cena do quinto capítulo – Rita

Capítulo 05											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 08/07/15**
3	8	+ +	+ +	+ +	+ +	+ +	+ +	+ +	+?		76.027
4	1	+ ++									
10	3	++ ++	++ ++	++ ++							68.298
16	2	++ ++	++ ++								50.473
18	1	++ ++									87.012

Batata e Rita brincam em uma casa abandonada, simulando serem um casal. Ao final, o garoto pede Rita em casamento. Não há resposta do pedido, permanecendo em aberto a situação. No retorno, Rita aceita e beija-o. Modifica-se os estados das personagens. Os vídeos seguintes apresentam o anúncio, a preparação e a realização da cerimônia, respectivamente.

Quadro 33: Síntese da análise de cena do sexto capítulo – Monalisa

Capítulo 06											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 14/07/15**
1	7	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- -?			98.623
3	2	- -?	-- ---								54.179
5	1	--- ---									65.525
7	8	--- ---	--- ---	--- ---	--- ---	--- ---	--- ---	--- ---	--- --		66.337
14	2	- -	- -								35.576
20	1	-- ---									37.100

Monalisa recupera os sentidos. Após salvar Iram, a cabeleireira é questionada sobre um sangramento visível no seu vestido. Denota-se a possibilidade do aborto espontâneo, deixando seu estado em aberto. Monalisa é informada que perdeu o bebê no terceiro vídeo, negativando sua condição. Os passageiros do ônibus descansam no hotel. Monalisa lamenta ter perdido seu bebê e aproveita o ensejo para cuidar de Iram, eventos reunidos no quinto fragmento. Já no sétimo, a cabeleireira adota o menino que ficou órfão, alterando suas situações. Ao final do capítulo, Monalisa chega a Paraíba e descobre que Carminha e Tufão estão juntos pela foto no

jornal. Ela desiste, dessa forma, de uma reconciliação, o que negativa sua experiência.

Quadro 34: Síntese da análise de cena do sexto capítulo – Rita

Capítulo 06											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 14/07/15**
6	1	++ +									52.486
9	2	+	+ ?								58.548
10	2	+ +	+ +								82.994
22	3	+ +	+ +	+ +							30.114
23	2	+ +	+ +								68.441

Nilo invade a festa de casamento de Rita e Batata, estragando-a. No nono vídeo, Lucinda presencia Rita escondendo-se de Max e a questiona. No retorno do bloco, a menina narra sua história para Lucinda. A acolhedora de crianças preocupa-se. No vigésimo segundo, Lucinda pede que Rita esqueça seu passado. Contudo, Rita decide ir atrás de Tufão para desmascarar Carminha no final do capítulo.

Quadro 35: Síntese da análise de cena do sexto capítulo – Tufão e Carminha

Capítulo 06											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 14/07/15**
2	1	- -									52.283
4	1	- +									58.861
8	2	+ +	+ +								41.167
11	2	+ -	++								35.941
12	2	- -	- -								25.759
13	3	+ +	+ +	+ -							30.765
15	2	- -	- -								70.981
17	6	- -	- -	- -	- -	- -	-?				38.955
18	1	- +									28.803
21	3	+ +	+ +	+ +							37.580

O paparazzi fotografa Carminha e Tufão juntos, conforme planejado. Na outra parcela, o jogador beija a vilã, demonstrando que esforços empreendidos funcionaram, alterando sua condição. È publicada a foto e Muricy comemora o suposto relacionamento do filho no oitavo vídeo.

Ao regressarem para o Rio de Janeiro, Carminha declara-se para Tufão e pede que ele afaste-se, transformando o estado do jogador no décimo primeiro vídeo. Os trechos seguintes apresentam: o jogador tomando ciência da foto; Adalto distribuindo seu dinheiro temendo o fim do mundo; e o jogador chegando irritado ao clube para passar o reveillon.

Tufão pede Carminha em casamento e a ação que é interrompida. No retorno, é exibido Carminha aceitando o pedido de Tufão. As experiências são transformadas pela decisão. Ao final, eles chegam ao Clube para comemorar o reveillon e anunciam o casamento.

Quadro 36: Síntese da análise de cena do sétimo capítulo – Rita

Capítulo 07											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 17/07/15**
1	2	+ +	+ +								85.477
3	1	+ +									49.117
6	1	+ ?									77.912
7	2	+ -	- -								73.354
8	6	- -	- -	- -	- -	- -	- +				139.741
9	2	+ +	+ +								97.313
15	1	+ +									92.164
16	3	+ +	+ +	+ +							110.455

Rita deixa o lixão em direção ao Maracanã. No terceiro vídeo, Lucinda descobre o plano da menina e vai atrás dela. Rita consegue estabelecer o diálogo com Tufão, interrompido pelo intervalo. Abre-se para a possibilidade de mudança de condição. No retorno, Lucinda impede que Rita faça revelações, alterando o estado da garota. No oitavo vídeo, Rita é adotada, feito que transforma sua experiência. Os trechos seguintes demonstram sua partida, adaptação e crescimento na Argentina. Ocorre a passagem de tempo que determina o fim da primeira fase.

Quadro 37: Síntese da análise de cena do sétimo capítulo – Carminha, Tufão e Monalisa

Capítulo 07											
Vídeo Sequência	**Número Cenas**	**Escala de tensão no início e fim de cada cena**									**Audiência Views 17/07/15**
2	1	++									50.350
4	7	++	++	++	++	++	++	++			48.506
5	6	++	++	++	++	++	--- ----				45.559
10	4	+ ++	++++	++++	+ ++						60.098
11	3	++++	++ -	++++							76.518
12	3	---- ----	---- ---	--- ---							47.243
13	4	++	++	++	+ ?						109.105
14	4	+ -	++	++	++						111.402

Carminha articula uma aproximação entre Max e Ivana. No segundo vídeo, ela pede que o amante seduza sua futura cunhada. Os fragmentos seguintes trazem: Carminha assistindo ao jogo com a família do jogador; o anúncio da gravidez da vilã em um entrevista assistida por Monalisa; e o casamento do jogador com a vilã. Os dois últimos eventos transformam estados.

No décimo primeiro vídeo, Carminha dá a luz a uma menina, rejeitando-a. Ela, então, decide resgatar seu filho, Batata, do lixão, confrontando Lucinda. Abre-se a possibilidade de alteração de situações. Carminha consegue adotá-lo, modificando as experiências.

A partir das análises realizadas, aponta-se que o ponto de virada no vídeo mantém o acesso. Ele, também, direcionam o público ao evento adjacente que não está, necessariamente, no trecho seguinte. Dessa forma, ele possibilita quebrar a linearidade da exibição para seguir outra causalidade da história. Há intervalos com a possibilidade de instauração de pontos de viradas, outros sem instauração e ainda, alguns na eminência. Não há, portanto, um padrão de regularidade.

A seguir, pode-se vislumbrar os picos de interesse do internauta ao longo dos capítulos construídos por este trabalho, considerando dados coletados na página da emissora de 14 de junho à 17 de julho de 2015.

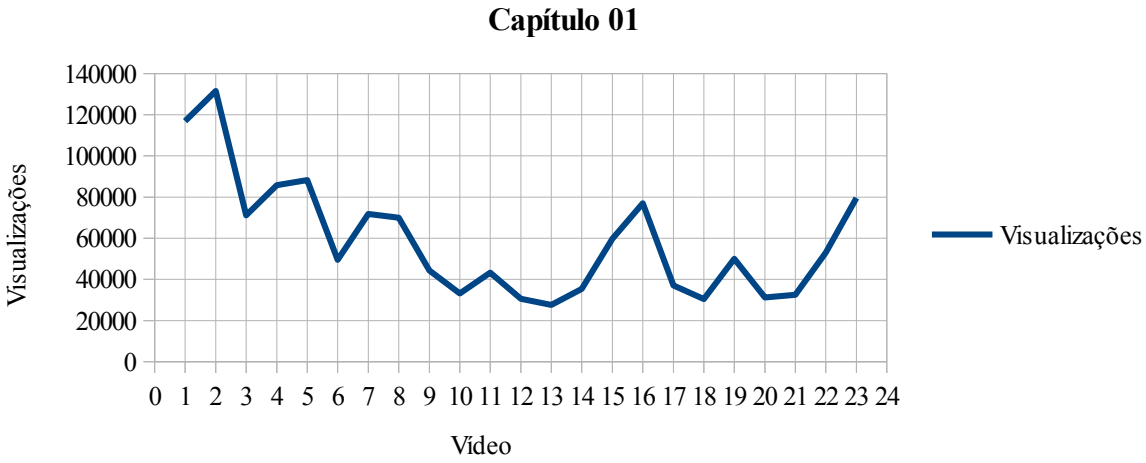


Figura 22: Interesse da audiência ao longo do primeiro capítulo

A ação é interrompida no sétimo e no décimo quinto vídeo, delimitando, dessa forma, os blocos. Há uma leve queda após a primeira ruptura. Já na segunda pausa, cresce o interesse. Destaca-se que os vídeos com maiores visualizações são décimo sexto e vigésimo terceiro; o retorno do último bloco e o encerramento do capítulo. O décimo sexto apresenta o confronto entre Genésio e Carminha, enquanto o vigésimo terceiro, o atropelamento ocasionado por Tufão. Ressalta-se que os vídeos iniciais são impulsionados pela curiosidade da estreia.

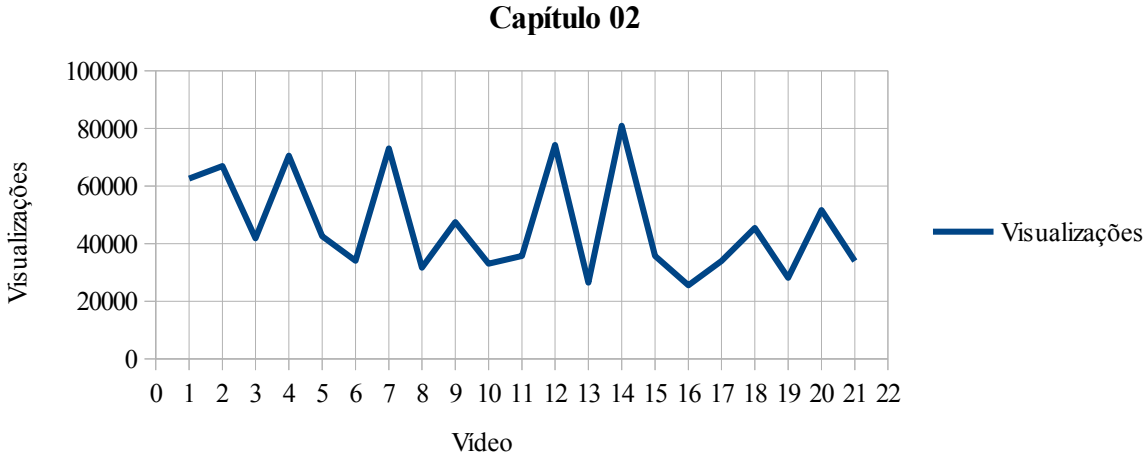


Figura 23: Interesse da audiência ao longo do segundo capítulo

A ação é interrompida no nono e no décimo quinto vídeo. Em ambas as situações, há decréscimo do interesse da audiência. Destaca-se que o décimo vídeo não dá continuidade ao

nono. Os picos de visualização ocorrem no sétimo, décimo segundo e décimo quarto vídeo: revela-se a morte de Genésio, Carminha recupera o dinheiro ao enganar Rita e abandona a menina no lixão, respectivamente.

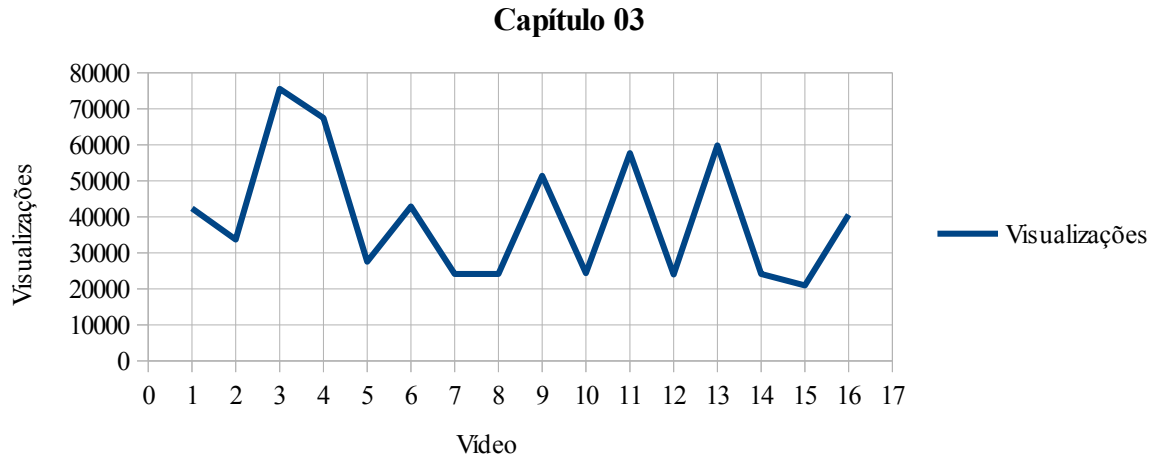


Figura 24: Interesse da audiência ao longo do terceiro capítulo

A ação é interrompida no terceiro e no décimo primeiro vídeo. Nessas duas situações, há decréscimo do interesse da audiência e não existe continuidade nas parcelas sucessoras. Os picos de visualização ocorrem no terceiro, décimo primeiro e décimo terceiro vídeo: Rita conhece Batata; a menina enfrenta Nilo; e Batata oferece ajuda para ela, que está desabrigada.

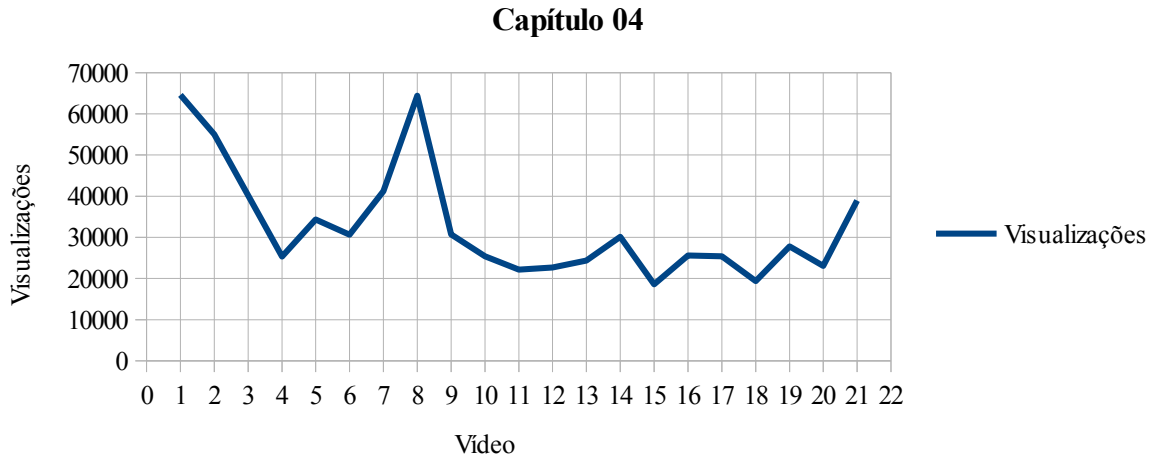


Figura 25: Interesse da audiência ao longo do quarto capítulo

A ação é interrompida no quinto, no nono, no décimo quarto e no décimo sétimo vídeo.

Há decréscimo de interesse da audiência na maioria dos casos. Somente há continuidade da história no primeiro gancho. Há um pico de visualização no oitavo vídeo: Rita é acolhida por Lucinda após as ameaças de Batata de ir embora com a garota.

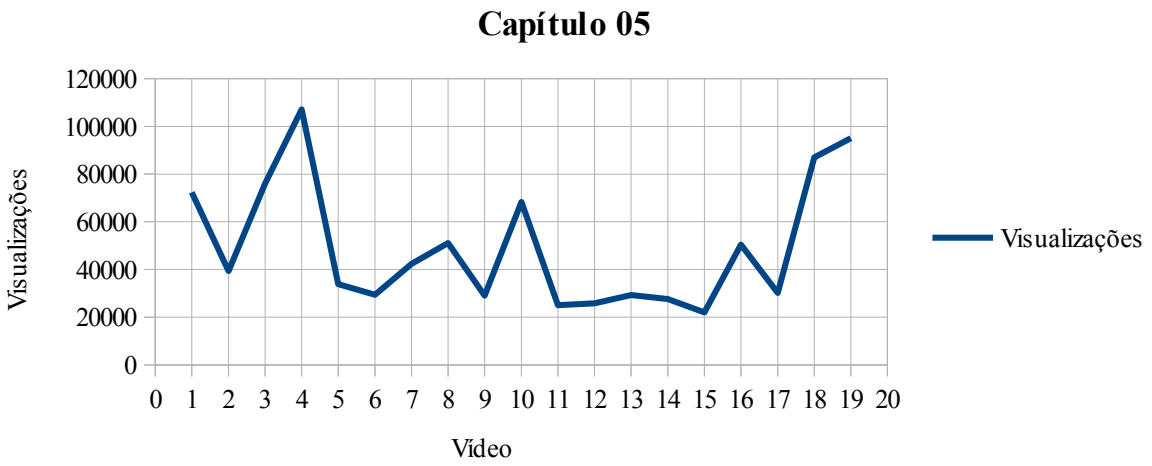


Figura 26: Interesse da audiência ao longo do quinto capítulo

A ação é interrompida no terceiro, no décimo e no décimo terceiro vídeo. Na primeira situação, há elevação do interesse enquanto nas demais, decréscimo. No primeiro caso, continua-se a ação na parcela seguinte. Os picos de visualização ocorrem no quarto, décimo e décimo oitavo vídeo: são exibidos o primeiro beijo de Rita e Batata, anuncia-se o casamento dessas duas crianças e a realiza-se a cerimônia.

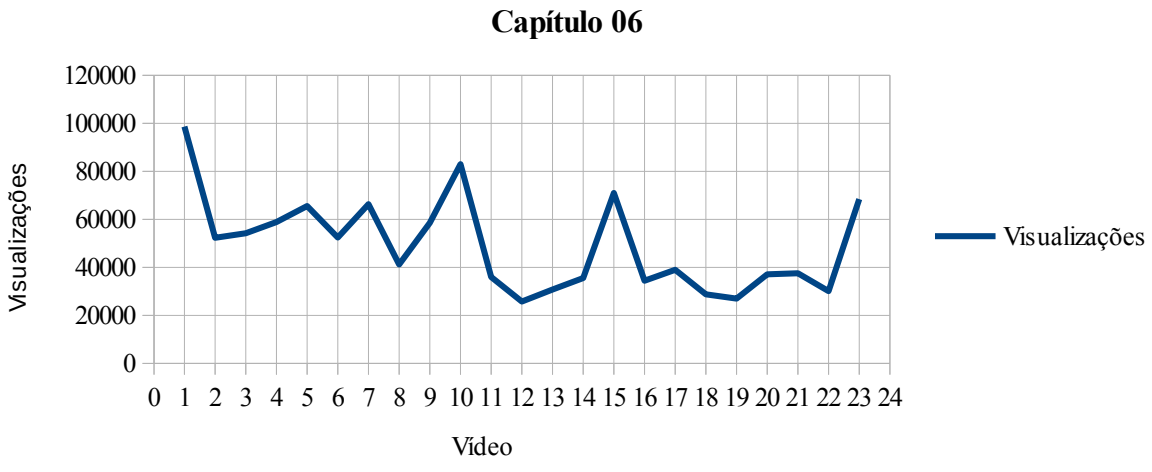


Figura 27: Interesse da audiência ao longo do sexto capítulo

A ação é interrompida no nono e no décimo sétimo vídeo. Manifesta-se um acréscimo de visualizações na primeira ruptura. Há continuidade da história em todos esses ganchos. Os picos de visualização ocorrem no primeiro, décimo, décimo quinto e vigésimo terceiro vídeo: Monalisa salva Iram no acidente de ônibus, Rita conta sua história para Lucinda, Tufão chega no Divino e Rita revela que pretende desmascarar Carminha indo atrás do jogador.

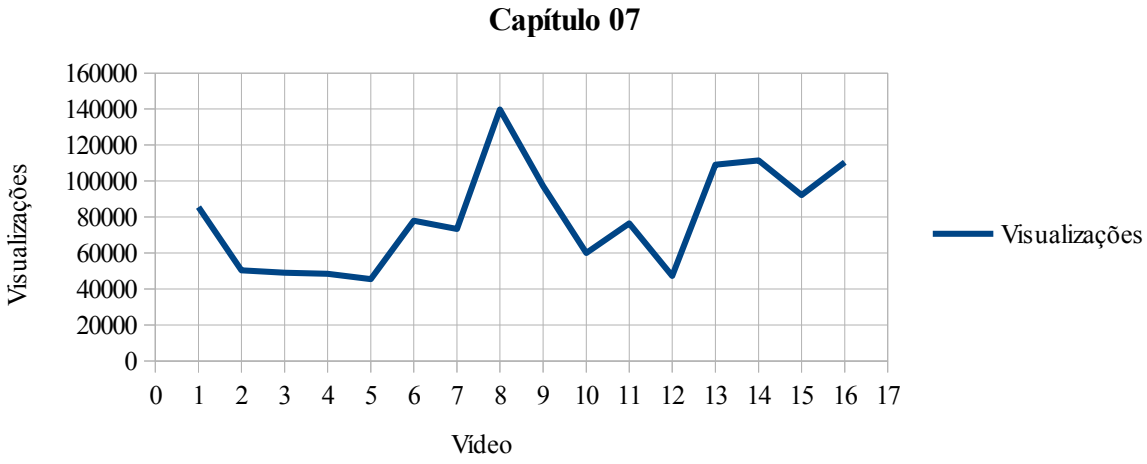


Figura 28: Interesse da audiência ao longo do sétimo capítulo

A ação é interrompida no sexto, no oitavo e no décimo terceiro vídeo. Apenas no último há elevação de interesse. Não se dá continuidade da ação no oitavo para o nono vídeo. Os picos de visualização ocorrem no oitavo e décimo terceiro vídeo: ocorre a adoção de Rita e Carminha tenta adotar Batata após ser revelado que ela é sua mãe.

Nota-se que na maioria dos casos apresentados há diminuição do interesse pelo fragmento seguinte do gancho. Na veiculação em fluxo, pressupõe-se que se mantém o interesse da audiência. Nos casos onde não há continuidade da história interrompida na parcela posterior, o declínio é maior. A disponibilização deixa claro a ação posterior: quando não há interesse, o internauta ignora-o.

Ressalta-se que a média de visualização do núcleo de Cadinho é de 34 mil acessos no primeiro capítulo. Contudo, o índice é bem menor daquele conquistado pelo núcleo principal, composto por Rita, Carminha e Genésio, com media de 69 mil acessos. Nota-se, portanto, que o espectador constrói um percurso de fruição seguindo determinada personagem. Por fim, indica-se que a linha de Tufão obteve, em média, 55 mil acessos neste primeiro capítulo. Como as linhas se interpolam, não há como calcular a variação no decorrer da primeira fase da telenovela.

Os picos de interesse ocorrem no percurso narrativo de Rita independentemente da fase do desenvolvimento, como extraído em Propp (2010): a morte do pai, a perda do dinheiro da venda da casa, o abandono no lixão, o primeiro beijo com Batata, a fuga da casa do Nilo, o acolhimento de Lucinda, seu relato sobre Carminha e a adoção. Em todos eles, o ponto de virada ou é instaurado ou está na eminência da instauração.

Existem pontos de virada em vídeos que não apresentam grande acesso. Consequências geradas pelas transformações, o risco, a pressão e as personagens envolvidas são as prováveis causas do demérito da audiência pelo evento. Pelo decréscimo nas visualizações, é possível afirmar que o gancho da fruição em fluxo a curto prazo não mantém a audiência na recepção sob demanda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o controle remoto ou o *mouse* em mãos, chegou-se ao momento de romper o fluxo, fechar as cortinas do teatro e guardar os jornais analisados. Ao final de *Avenida Brasil* (2012), Carminha resigna-se no lixão; Rita casa-se com Batata e liberta-se do percurso de vingança empreendido contra a madrasta, perdoando-a; Tufão reconcilia-se com sua amada, Monalisa.

Iniciou-se a dissertação com o resgate das matrizes fundamentais da telenovela, em um estudo que abarcou um contexto amplo, com o melodrama, o romance-folhetim, a novela e o roteiro. Posteriormente, apresentou-se o acesso sob demanda como uma emergente forma de fruição, questionando sua capacidade de transformar o enunciado da telenovela; neste trajeto, da recepção em fluxo contínuo para a disponibilização da telenovela.

A reconfiguração do enunciado de *Avenida Brasil* (2012) foi mínimo: salvo a supressão das marcas da interrupção que retornaram na atualidade e algumas demarcações temporais e espaciais, a disposição dos vídeos segue a proposta pela transmissão televisiva. O grande diferencial é a leitura hipertextual e sob demanda desse enunciado, a partir da linha da história que desejar, motivada pelas transformações narrativas.

Ao chegar ao gancho como elemento produtor de sentido, estabeleceu-se a tensão e a interrupção como seus parâmetros fundamentais. Do teatro melodramático retornou-se aos gêneros primordiais gregos para compreender a fragmentação da ação dramática em cenas e em atos. Chegou-se a degenerescência do coro como o princípio da demarcação. Delimitadas pela ação e pelo diálogo, expõe-se, também, a natureza da cena teatral; há ainda, o vídeo como conjunto de cenas do núcleo. Das apresentações contínuas para descontínuas, chegou-se a cena, o ato e o vídeo como unidades da telenovela. Em seguida, levantou-se partículas de tensão: a pressão, a catástrofe, o reconhecimento, a peripécia e o golpe teatral. O dano, o combate, o evento misterioso, o questionamento e a marcação de pontos de virada foram somados a partir dos métodos.

Ao associar a tensão e a interrupção, vislumbrou-se o planejamento para a promoção do gancho. Chegou-se, desta forma, ao desenvolvimento da história, seja seriada ou contínua. A estrutura da tragédia é ascendente pela expansão do conflito, alimentada pela peripécia, pelo reconhecimento e pela catástrofe. No melodrama, há declínios da tensão ao final de cada ato, provocado pela finalização do estágio do drama. Utiliza-se este momento para a interrupção. No romance-folhetim, o gancho interrompe uma ação. O cinema mantém-se o arranjo trágico contínuo. Na telenovela, o ápice do pulso da tensão é utilizado na ruptura da fruição, enquanto

a fragmentação atinge os diferentes momentos na recepção sob demanda. Destaca-se, ainda, a narrativa milenar de Šahrāzād, rompida sem demonstrar a natureza do evento.

Pode-se sintetizar este percurso realizado a partir das figuras abaixo:

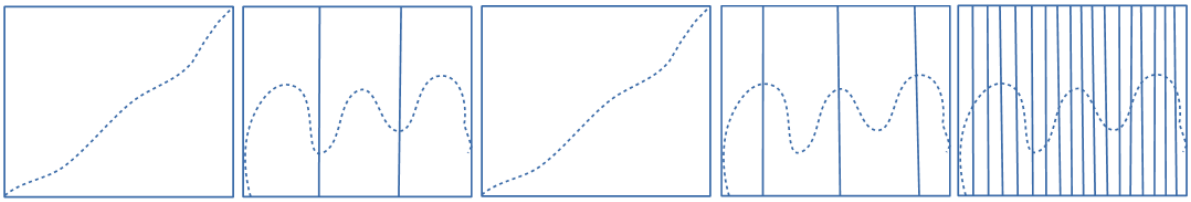


Figura 29: A tensão na tragédia, no melodrama, no cinema, na telenovela no fluxo e na recepção sob demanda para não assinantes

Em *Avenida Brasil* (2012), o gancho estabelece-se pela ação direta ou ação indireta: na ruptura do evento ao fragmentá-lo nos blocos ou pela projeção de acontecimentos na linha da narrativa nos vídeos; o primeiro caso representa a veiculação em fluxo contínuo; já o segundo, o acesso sob demanda para não assinantes. O que realmente cativou a audiência na primeira fase dessa telenovela foi o percurso de Rita, um verdadeiro gancho. Os riscos vividos por uma criança à mercê da própria sorte se destacaram facilmente perante os outros eventos, como denotado pela análise de visualizações. Na miscelânea do texto televisivo, o público ficou a sua espera.

O maior desafio durante a feitura desta dissertação foi construir um percurso teórico acerca de um recurso um tanto quanto singular. Para isso, foi mobilizado um grande número de obras, com o objetivo de extrair parâmetros de comparação. Na continuidade da pesquisa, vislumbra-se estudos acerca da construção da tensão sem a associação com a interrupção em narrativas de suspense, seja na literatura, no cinema ou na televisão, agora consumidas via servidor. Na arte da elaboração de histórias, suspender a ação tornou-se por si só necessidade latente. No gênero suspense, é o grande objetivo.

Na era da disponibilização, Šahrāzād narra suas histórias em fluxo, sob demanda e em multiplataforma para um Sultão sedento em fruir aquele universo.

REFERÊNCIAS

AVENIDA BRASIL, disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/26/tufao-atropela-genesio.html>, Acesso: 11.02.16.

AMAZON INSTANT VIDEO, disponível em: <http://www.amazon.com/Instant-Video/b?

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

AUTORES: histórias da teledramaturgia, livro 02. Memória Globo. São Paulo: Globo, 2008.

BAKHTIN, Mikahail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BALOGH, Anna Maria. **O Discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BORY, Jean. Louis. **Premiers éléments pour une esthétique du roman-feuilleton**. Tout feu, tout flamme. Paris: Julliard, 1966.

BRANDÃO, Junito de Souza. **O teatro grego: origem e evolução**. Tarifa Aduaneira do Brasil: Rio de Janeiro: 1980.

BROOKS, Peter. **The melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess**. Yale University Press and New Haven and London, 1995.

CALABRESE, Omar. Ritmo e Repetição. IN: **A idade neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CANNITO, Newton. **A televisão na era digital: interatividade, convergência e novos modelos de negócio.** São Paulo: Summus, 2010.

CANDIDO, Antônio. **Sob o signo do folhetim: Teixeira e Souza**. Formação da Literatura Brasileira. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 2000.

CANDIDO, Antônio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidad**e. São Paulo: Editora da UNESP, 1997

COSTA, Maria Cristina Castilho. **A milésima segunda noite**. São Paulo: Annablume, 2000.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Importância e função dramática do gancho na telenovela.** Acesso: 12.03.2014, disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/7ead5fcafc9912c1f3202cd9603a6f9d.PDF>

COSTA, Maria Cristina Castilho. **O gancho - da mídia impressa às mídias eletrônicas.** Revista Olhares, nº 06, 2 de setembro de 2000.

CHION, Michel. **O roteiro de cinema.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CÚMPLICES DE UM RESGATE, disponível em: <http://www.sbt.com.br/sbtvideos/programa/449/Cumplices-de-um-Resgate/categoria/6331/Cap-01-03-08-15.html>, Acesso: 11.02.16

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo : Brasiliense, 1986.

DUMAS, Alexandre. **La Contesse de Salisbury.** La Presse. v.1 n.15 p.1-3, jul/1836.

DUMAS, Alexandre. **Le Trois Mousquetaires**. Paris. Le Siècle. v.9 n.78 p.1-2 mar/1844.

ECO, Umberto. **Retórica e Ideologia em Os Mistérios de Paris de Eugene Sue**. IN: Apocalípticos e Integrados. São Paulo: Perspectivas, 2008.

ECO, Umberto. **A inovação no seriado**. IN: Sobre os espelhos e outros ensaios. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EURIPEDES, **Medeia ;Hipólito ; As troianas**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2007

FIELD, Syd. **Os exercícios do roteirista: exercícios e instruções passo a passo para criar um roteiro de sucesso: uma abordagem prática**. Rio de Janeiro : Objetiva, 1996

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin.** São Paulo: Ática, 2008.

FIORIN, José Luiz. **As astucias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1999.

GAZONI, Fernando Maciel. **A Poética de Aristóteles: tradução e comentários.** Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. Recuperado em 18 de março de 2015, de: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-08012008-101252/pt-br.php>

GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem Cinematográfica**. IN: CANDIDO, Antônio. A personagem de ficção. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

GLOBO PLAY, disponível em: <http://globoplay.globo.com/>, Acesso: 11.02.16

GOLDEN GLOBES, disponível em: <http://www.goldenglobes.com/>, Acesso: 11.02.16

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e Arte**. São Paulo: Martins Fontes. v.3. 1972.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética.** Lisboa: Guimarães, 1980.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

JAROUCHE, Mamede Mustafá. **Livro das Mil e Uma Noites**. Globo Livros/Biblioteca Azul. 2005.

JENKINS, H. **Cultura da Convergênci**a. São Paulo: Aleph, 2009.

JOST, F. **Novos comportamentos para antigas mídias ou antigos comportamentos para novas mídias?** Revista MATRIZes. Ano 4. N. 02. p.93-109.

LEÃO, Lúcia. **O labirinto da hipermídia: arquitetura e navegação no ciberespaço.** São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Brasil: a telenovela como fenômeno midiático.** In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco. Memória social e ficção televisiva em países ibero-americanos: anuário Obitel 2013. Porto Alegre: Sulina, 2013.

LILYHAMMER, disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lilyhammer>, Acesso: 11.02.16

MAIER, Thomas. **Masters Of Sex**. Rio de Janeiro: LeYa, 2014.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: SENAC, 2005.

MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). **Dicionário da comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos Meios às Mediações - Comunicação, Cultura e Hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MITTEL, Jason, **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea** disponível :<https://justtv.wordpress.com/2011/01/27/notes-on-rewatching≥. Acesso 18.06.2016

MOISES, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

MORAES, Fernando. **Chatô: o Rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NEGROPONTE, Nicholas. **A vida digital.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NETFLIX, disponível em: < https://media.netflix.com/pt_br/press-releases/netflix-binge-

new-binge-scale-reveals-tv-series-we-devour-and-those-we-savor-1>, Acesso: 11.02.16

NICOLÁS, Jaime Costas. **El flow se estanca: el contramodelo 'televisivo' de Netflix**. Revista de Estudos da Comunicação, Curitiba, v. 15, n. 38, set./dez. 2014. Disponível em: <http://migre.me/qvWim >. Acesso 18.06.2016

OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio. **O livro do Boni**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

OROZ, Sílvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

PARTINGTON, Charles. Frederick. **The British Cyclopaedia of the Arts, Sciences, History, Geography, Literature, Natural History and Biography**. Volume III. London, 1837.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PIXÉRECOURT, René Charles Guilbert. **Coelina, ou l'enfant du mystere**. França, 1800.

PLON, E; NOURRIT. **Le Livre du centenaire du Journal des Débats 1789-1889**. Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k480221d. Acesso 07.04.2015

PRADO, Décio de Almeida. **A personagem no Teatro**. IN: CANDIDO, Antônio. A personagem de ficção. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Trad. Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002,

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

R7 PLAY, disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC-kVEUUctOmwLc8ag6vikwg> Acesso: 11.02.16

RIBEIRO, José Alcides. **Imprensa e ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordon Pym**. São Paula. Ed. da UNESP, 1996.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativ**a. Volumes 1, 2 e 3. São Paulo: Papirus, 1994.

ROSENFELD, Anatol. **Literatura e Personagem.** IN: CANDIDO, Antônio. A personagem de ficção. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

SUA VIDA ME PERTENCE, disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sua_Vida_Me_Pertence>, Acesso: 11.02.16

TELEVISION ACADEMY, disponível em <http://www.emmys.com>, Acesso: 11.02.16

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TRINGALI, Dante. **A arte poética de Horácio**. São Paulo: Musa Editora, 1994.

UOL. **Avenida Brasil ainda é a novela da globo mais vendida do mundo,** disponível em: <http://tvefamosos.uol.com.br/colunas/flavio-ricco/2016/06/18/avenida-brasil-ainda-e-a-novela-da-globo-mais-vendida-no-mundo.htm.>, Acesso. 18.06.2016

VIRILIO, Paul; Lotringer, Sylvere. **Guerra Pura: a militarização do cotidiano**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

WILLIAMS, Raymond. **Televion: Techonology and cultural form**. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2005.

2-5499 - OCUPADO, disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/2-5499_Ocupado>, Acesso: 11.02.16

APÊNDICE: ANÁLISES DETALHADAS

Linha Narrativa Completa de Cadinho

Com cerca de cinco minutos e trinta e cinco segundos de duração, o sexto vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Cadinho engana suas duas esposas*. No quarto, Verônica abre as cortinas: “Acorda, Cadinho. Chegou o grande dia" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v06). Na cena seguinte, que contempla o café da manhã da família, Verônica revela o motivo da excitação: "Tem que pedir alto pela corretora (…) amor, vinte milhões" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v06). Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da transação comercial como gancho narrativo. As cenas que sucedem apresentam Cadinho despedindo-se de Verônica na sala, saindo do prédio, entrando no carro, conversando com o motorista e chegando na casa de Noêmia, a outra esposa. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alterações. As experiências permanecem como foram introduzidas, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006): a bigamia mantém-se oculta e a venda não é efetuada. Na leitura de Propp (2010), o trecho contém os elementos que constituem a abertura da história ou *situação inicial*, responsável pela apresentação de personagens e suas relações. A monogamia como norma social deve ser resgatada e indicada com *proibição* ou *proposta,* contrato pré-estabelecido a ser cumprido. Ao manter dois casamentos secretamente, Cadinho rompe com esta diretriz, sua *transgressão*. A venda da corretora manifesta o sentido de *carência* a ser suprida, função que gera um percurso de reparação ou de realização.

Com cerca de um minuto e vinte e oito segundos de duração, o décimo vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Cadinho negocia a venda de sua corretora.* O segmento dá início a transação comercial. No escritório, o bígamo assiste o jogo da final do Campeonato Carioca enquanto aguarda a chegada dos executivos. Ao ingressarem na sua sala, inicia-se a reunião. Cadinho permanece assistindo a partida, o que gera a interrupção da ação dramática. Mantém-se a projeção da expectativa em torno da transação como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alterações das experiências. Embora avance no desenvolvimento, não foi demonstrado o resultado da operação, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). De cinco cenas do vídeo, duas giram exclusivamente em torno de Tufão, analisadas em outra sessão. Na leitura de Propp (2010), o fragmento contém a tentativa de supressão da *carência* de Cadinho com a venda da corretora. A negociação é compreendida como *combate,* a ação direta que possibilita superar o *dano* ou *carência*. Provas e obstáculos

integram este processo.

Com cerca de um minuto e trinta e um segundos de duração, o décimo terceiro vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Cadinho pede mais dinheiro pela corretora.* No escritório, os executivos oferecem o valor inicialmente desejado: vinte milhões. Contudo, o bígamo recusa: "Quarenta milhões. Nenhum centavo a menos" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v13). Eles aceitam sua proposta: "É bem mais do que vale. Mas pra nós interessa. Negócio fechado" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v13). O trecho dá continuidade a ação dramática do vídeo anterior, completando-a. Em termos de condição da personagem, há a alteração da experiência de Cadinho, positivando-a pela concretização da venda, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), o evento mostra a *vitória* de Cadinho no *combate,* função que indica a sanção acerca da transação comercial e gera a *reparação da carência*.

Com cerca de um minuto e trinta e oito segundos de duração, o décimo oitavo vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Jimmy se vinga de Cadinho.* Na festa, o bígamo pede: "Jimmy, vem cá. Liga pra minha mulher e fala que vou encontrar com ela em meia hora no Gino e Gino (…) a Verônica, lógico" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v18). Na saída, Jimmy pede um bônus pela sua participação na venda e Cadinho recusa. Então, ele articula o encontro de Cadinho com as duas esposas. Primeiramente, ele pede para que a secretária telefone para Noêmia e, depois, ele telefona para Verônica. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno do encontro de Cadinho com suas esposas como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, há a alteração da experiência de Jimmy, negativando-a pelo desmérito, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Jimmy manifesta a *ardilosidade* ao utilizar a *informação* da *transgressão* de Cadinho para promover o *dano* pela recusa da bonificação. A *ardilosidade* induz a personagem a ação que cause o *dano*, por meio do dado conquistado ou fornecido pela vítima, a *informação*. Neste caso, Jimmy tem a informação da *transgressão* de Cadinho. O convite para encontrarem no restaurante deve ser considerado como *proposta*, a predisposição a realizar algum ato.

Com cerca de cinquenta e oito segundos de duração, o vigésimo primeiro vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Cadinho encontra as duas esposas no restaurante.* Na entrada, Verônica e Noêmica chegam em seus carros e são recepcionadas pelo manobrista. O bígamo chega em seguida. Na entrada, ele é avisado: "Pelo jeito o senhor está sendo esperado, seu Cadinho" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v21). Cadinho vê as esposas sentadas em mesas

próximas. Interrompe-se a ação dramática sem demonstrar a reação do bígamo. Mantém-se a projeção da expectativa em torno encontro como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, a experiência de Cadinho poderá ser modificada, conforme a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a parcela revela a *cumplicidade* de Cadinho ao confiar no assessor. Esta função é instaurada quando a *ardilosidade* é eficaz.

Com cerca de três minutos e vinte e quatro segundos de duração, o quinto vídeo do segundo capítulo é intitulado *Verônica e Noêmia se conhecem.* Ao ver suas esposas, Cadinho coloca algumas cédulas de dinheiro no bolso do recepcionista: "Pra todos os efeitos eu nunca estive aqui, entendeu? Eu vou sair por aquela porta, desaparecer. Se Dona Noêmia ou Dona Verônica perguntarem, eu nunca estive aqui" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v05). Contudo, Cadinho é reconhecido por Mota que chama-o. O bígamo acompanha o conhecido até a mesa. Diversas situações os colocam em evidência pelo aniversário da esposa de Mota e Cadinho apavora-se. Seu comportamento gera estranhamentos e Mota expulsa-o. Ele vai embora sem ser notado por Noêmia ou Verônica. O fragmento apresenta, também, o encontro das esposas no banheiro. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno das consequências da ausência de Cadinho na ocasião como gancho narrativo. O trecho dá continuidade a ação dramática do vídeo anterior, completando-a. Em termos de condição da personagem, altera-se a experiência de Cadinho, negativando-a pelo abandono das esposas, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Cadinho *transgride* a *proposta* da comemoração da venda da corretora com Verônica e Noêmia ao fugir, culminando com o *dano*. O convite configura-se como *proposta* e o seu descumprimento como *transgressão*. As consequências são compreendidas como *danos,* que subtraem a harmonia da *situação inicial.*

Com cerca de quatro minutos e dezenove segundos de duração, o décimo vídeo do segundo capítulo é intitulado *Alexia se insinua para Cadinho.* No bar, Alexia conversa com o médico pelo telefone: "Ah, Dr. Jacob. Hoje é impossível voltar pra casa. A minha vidente me disse que hoje a noite eu ia sair e ia encontrar o reprodutor ideal, o pai do meu filho, isso. Ela disse que hoje a noite eu ia engravidar." (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v10). Cadinho chega cabisbaixo ao bar. Após desligar o celular, oferecer uma bebida e questioná-lo sobre doenças congênitas, a moça seduz o bígamo. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da gravidez de Alexia como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, altera-se a experiência de Cadinho positivando-a pelo encontro, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Da frustração por não

conseguir comemorar a venda da corretora à conquista amorosa. Na leitura de Propp (2010), é apresentado a *situação inicial* de Alexia, com o desejo de engravidar, a *carência.* A primeira função apresenta a personagem enquanto a segunda o desejo ou problema a ser sanado.

Com cerca de um minuto e cinquenta e cinco segundos de duração, o décimo primeiro vídeo do segundo capítulo é intitulado *Alexia passa a noite com Cadinho.* O bígamo tem uma noite intensa com a nova conquista amorosa. Ao amanhecer, Alexia dispensa-o. Na saída, Cadinho preocupa-se pela ausência de preservativo na relação e Alexia mente, afirmando que toma pílula. Cadinho vai embora e Alexia suplica: "Aí, meu São Geraldo. Minha Santa Sara Pelo amor de Deus, faz nascer um bebê aqui nessa barriga" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v11). A ação dramática é exposta de forma integral. Mantém-se a projeção da expectativa em torno da gravidez de Alexia como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alterações, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a tentativa de engravidar de Alexia carrega o sentido da função *combate,* a ação direta que suprirá a *carência*. Destaca-se, ainda, a *transgressão* de Alexia ao mentir sobre uso de pílula, sua *ardilosidade* ao induzir Cadinho a acreditar, o que gera sua *cumplicidade.* Ao relacionar-se com Alexia, Cadinho *transgride* a diretriz acerca da monogamia, enganando as esposas.

Com cerca de três minutos e trinta e um segundos de duração, o décimo vídeo do quarto capítulo é intitulado *Verônica ganha um carro de Cadinho.* Na sala de jantar, Verônica toma seu café da manhã. A empregada questiona-a se pode tirar o prato do chefe da mesa. Ela responde: "Amor, o prato, a cadeira, as roupas do armário, pode tirar tudo. Vou entregar pro primeiro carroceiro que aparecer na frente" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v10). A raiva passa com os presentes enviados pelo marido: vestidos e o carro. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, altera-se a experiência de Cadinho, positivando-a com a reconciliação após o abandono no restaurante, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *mediação*, com a revelação do *dano* causado por Cadinho. Seu encontro com Verônica é vislumbrado como *combate,* uma ação direta que possibilita suprir o *dano,* ocasionado pela ausência no restaurante. Com os presentes, Cadinho reconquista a esposa, a *vitória* ou sanção positiva neste confronto e gera a *reparação do dano*.

Com cerca de um minuto e dez segundos de duração, o décimo primeiro vídeo do quarto capítulo é intitulado *Noêmia acredita em mentira de Cadinho.* Noêmia entra na sala da casa

irritada: “É o cúmulo. É inaceitável. Nem quando eu tinha dezoito anos eu namorava eu não fica plantada no restaurante esperando alguém” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v11). A empregada avisa que Cadinho chegou em uma ambulância. No jardim, o enfermeiro explica: “Dona Noêmia, foi acidente de carro. Foram muitas contusões” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v11). Noêmia sente-se culpada: “Você aqui todo machucado e eu lá dentro com raiva” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v11). Com a saída de Noêmia, a farsa é desmontada. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, há a alteração da experiência de Cadinho, positivando-a pela reconciliação após o abandono no restaurante, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *mediação*, com a revelação do *dano* causado por Cadinho. Seu encontro com Noêmia é vislumbrado como *combate,* uma ação direta que possibilita suprir o *dano,* ocasionado pela ausência no restaurante. Com a encenação, Cadinho reconquista a esposa, a *vitória ou* sanção positiva neste confronto e gera a *reparação do dano*.

Com cerca de dois minutos e quarenta e três segundos de duração, o décimo quinto vídeo do quarto capítulo é intitulado *Cadinho planeja réveillon com suas esposas*. Na corretora, o bígamo articula como ocorrerá sua passagem do ano: “Pra minha sorte a Noêmia gosta sempre de passar o réveillon sozinha, meditando em um templo budista lá no Nepal. Eu vou levar a Verônica pra um resortzinho nas Maldivas” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v15). Pelo telefone, Noêmia desconsidera a viagem: “Que Nepal, Cadinho? Você não tem lido os jornais? Vai ter *bug* do milênio (…) Esse réveillon quero passar aqui no Rio” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v15). Cadinho tenta convencer Verônica a não viajar: “Amor, cê não tem lido os jornais não? Vai ter o *bug* do milênio (…) a gente aluga, assim, uma suíte presidencial num hotel de luxo, chama os amigos, vê os fogos lá de cima hein?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v15). Ao finalizar as ligações, Cadinho pede que Jimmy planeje as festas. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno das festas de reveillon como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). A ação dramática é exposta de forma integral. Na leitura de Propp (2010), a *ardilosidade* e a *cumplicidade* são manifestadas por Cadinho ao lidar com as esposas. A primeira função induz a personagem a ação danosa enquanto a segunda indica sua eficácia.

Com cerca de seis minutos e dez segundos de duração, o décimo sexto vídeo do quarto capítulo é intitulado *Cadinho descobre gravidez de Alexia.* No portão, o bígamo interfona para Alexia que dispensa-o. Ele segue-a e depara-se com a moça entrando no estabelecimento para

grávidas. Cadinho questiona-a sobre a gravidez, mas ela nega. Cadinho insiste: “Eu só quero que se por acaso você estiver grávida de mim, você precisaria saber de uma doença genética, hereditária da minha família” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v16). Alexia desespera-se e ele confirma sua suspeita. Mantém-se a projeção em torno da gravidez como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, há a alteração da experiência de Cadinho, positivando-a ao descobrir que será pai, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a *ardilosidade* é manifestada por Cadinho ao mentir sobre doenças congênitas. Alexia acredita nele, o indicativo de *cumplicidade.* A primeira função induz a personagem a ação danosa enquanto a segunda indica sua eficácia. Com a reação, Cadinho recebe a *informação* da *transgressão* de Alexia, a mentira sobre uso de pílula. A gravidez marca a *reparação da carência* de Alexia. A gravidez de Alexia tem o efeito do *dano* na situação de Cadinho por transformá-la. Ao relacionar-se com Alexia, Cadinho *transgride* a diretriz acerca da monogamia, enganando as esposas.

Com cerca de quatro minutos e quarenta e nove segundos de duração, o décimo primeiro vídeo do quinto capítulo é intitulado *Cadinho pede Alexia em namoro.* Enquanto arruma o quarto do bebê, a futura mamãe é surpreendida pelo bígamo. Após o estranhamento, eles transam. Cadinho pede Alexia em namoro e ela promete pensar. Mantém-se a projeção em torno da gravidez com gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, altera-se a experiência de Cadinho, positivando-a ao conquistar Alexia, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a *ardilosidade* e a *cumplicidade* são manifestadas por Cadinho ao mentir sobre sua situação amorosa. A primeira função induz a personagem a ação danosa enquanto a segunda indica sua eficácia. Ao relacionar-se com Alexia, Cadinho *transgride* a diretriz acerca da monogamia, enganando as esposas.

Com cerca de seis minutos e quatro segundos de duração, o décimo sexto vídeo do sexto capítulo é intitulado *Alexia descobre o segredo de Cadinho.* Verônica e Noêmia dão festas de réveillon no mesmo hotel. Ao ser convidada por Verônica, Alexia descobre que Cadinho é casado. Ela segue-o, descobrindo a bigamia. Alexia ameaça desmascará-lo. A ação dramática é exposta de forma integral Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da reação de Alexia como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, há a alteração da experiência de Alexia, negativando-a ao descobrir a bigamia, conforme aponta a análise de

cena de Mckee (2006). Cadinho também tem a experiência negativada ao ser desmascarado. Na leitura de Propp (2010), a descoberta da bigamia emerge como *dano* e *mediação* para Alexia, que entra em *combate* com Cadinho. O *dano* subtraí a harmonia da *situação inicial*. Já a *mediação* consiste na tomada de consciência do *dano* e da situação transformada. Por fim, o *combate* é uma ação direta que possibilita superar o *dano*.

Com cerca de dois minutos e três segundos de duração, o décimo nono vídeo do sexto capítulo é intitulado *Alexia e Cadinho se beijam.* O bígamo arrasta Alexia para a praia e tenta explicar-se: "Alexia, me escuta. Eu amo vocês três. Eu amo todos os meus filhos. Os que já tenho. Os que vou ter. Eu sempre cuidei de todo mundo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v19). Alexia esbraveja: "Para, para, para. Cê pensa que cê mora onde? Pelo amor de Deus, cê pensa que tá morando num harém?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v19). Ao final, Cadinho promete: "Fica tranquila. Vai dar tudo certo. Eu vou cuidar de você, viu? Eu vou te fazer muito feliz" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v19). Cadinho beija Alexia, ela dá um tapa na cara dele e beija-o. Em termos de condição da personagem, há a alteração da experiência de Cadinho, positivando-a por conseguir conquistar Alexia e fazê-la aceitar a situação, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Cadinho tem a *vitória* ou sanção positiva no *combate* com Alexia e *repara o dano* da descoberta da bigamia.

Não há eventos de Cadinho no terceiro e sétimo capítulo.

Primeiro Capítulo

Linha Narrativa de Tufão

Com cerca de três minutos e quarenta e oito segundos de duração, o primeiro vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Tufão revela que pretende se casar.* Inicia-se a telenovela com o trânsito pela avenida Brasil até o bairro do Divino. Na frente do Clube, a repórter entrevista Diógenes: “Tufão tem se destacado no Campeonato Carioca. Essa noite é ele quem vai marcar o gol da vitória?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v01). Diógenes responde: “Ô minha filha. Tufão não decepciona. Ele não erra, não erra nunca. E a senhora sabe qual era o apelido dele aqui? Máquina de fazer gols” (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v01). Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da atuação do jogador na partida como gancho narrativo. No hotel, Tufão reclama: "Isso é que me deixa nervoso, entendeu? Tudo mundo falando que é gol, que eu tenho que fazer. Gol. Gol. E se eu não fizer?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v01). Em seguida, ele concede uma entrevista que é assistida no salão de cabeleireiro por Monalisa. Ao revelar seu relacionamento com o jogador, Olenca minimiza: “Monalisa, minha amiga. Tu não se ilude. O Tufão andou dando umas voltas com você” (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v01). Monalisa contesta: "Que umas voltas o quê? Tu tá louca? Tô com ele tem dois anos” (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v01). Na entrevista, Tufão revela: “Eu pretendo me casar em breve” (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v01). A declaração deixa Monalisa feliz. Contudo, o repórter questiona-o sobre detalhes, levando-o a mentir: “É mês que vem. Mês que vem. Cancún. Já tá tudo marcado” (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v01). O semblante de Monalisa se enegrece: “Que casamento é esse? Não tô sabendo de nada. Não, não. O Tufão não vai se casar” (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v01). Notabiliza-se, também, o casamento do jogador. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, há a alteração da experiência de Monalisa negativando-a, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Há a passagem da defesa do relacionamento para o descrédito da relação. Na leitura de Propp (2010), o trecho contém elementos que constituem a *situação inicial*, responsável pela apresentação das personagens e suas relações. Neste caso, expõe-se Tufão, seus familares e namorada em meio a pressão da final do Campeonato Carioca. Vislumbra-se a relação de Tufão com Monalisa como *proposta:* estabelece-se um acordo ou contrato. Ao anunciar o casamento, Tufão gerou a *transgressão* da proposição aos olhos de Monalisa.

Emerge o *dano*, *mediado* pela entrevista. A *mediação* torna público o *dano,* elemento que modifica a *situação inicial*. O vídeo revela, também, a *carência* de Tufão: vencer o campeonato diante da pressão.

Com cerca de quatro minutos e nove segundos de duração, o terceiro vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Tufão pede Monalisa em Casamento.* No salão, a cabeleireira chora enquanto atende a cliente e é amparada por Olenca: "Como é que ele teve coragem de fazer isso comigo? (…) Ele me dizia uma semana atrás que me amava" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v03). A lamentação é interrompida com o chamado de Silas pelo carro de som. Irritada, ela saí do salão esbravejando: "Já não basta todo mundo saber que eu levei um pé na bunda? Tufão disse na televisão que ele vai casar com outra" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v03). O jogador surge entre os populares e Monalisa não titubeia: "Tufão, que cê tá fazendo aqui? Já sei. Você viu a porcalhada que você fez e veio me pedir desculpas" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v03). Ele apazígua: "Amor, não tô entendendo. Fugi da concentração para te pedir em casamento (…) Vou começar do início. Monalisa, você me aceita como seu futuro esposo?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v03). Monalisa aceita o pedido. Projeta-se, desa forma, a expectativa em torno do casamento como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, altera-se a experiência de Monalisa positivando-a, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Há a passagem do descrédito na relação gerado pelo anúncio antecipado para a concretização do pedido. Na leitura de Propp (2010), o fragmento mostra a *situação inicial* de Monalisa desestabilizada. Como *início da reação*, ela tenta mostrar-se forte, mas caí em prantos. Esta função marca as primeiras decisões visando restaurar o equilíbrio. Com o chamado de Silas, o *dano* é reiterado ou *mediado*. Com a chegada de Tufão, Monalisa entra em *combate*, ação direta que possibilita superar *dano.* Tufão esclarece a situação, gerando *vitória* ou sanção positiva no embate e *reparação do dano* gerado pela entrevista. No fim, Tufão realiza a nova *proposta,*ou acordo.

Com cerca de um minuto e vinte e oito segundos de duração, o nono vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Tufão entra em campo*. Inicia-se a final do Campeonato Carioca entre Flamengo e Real Cruz. Logo no início do jogo, Tufão sofre uma falta. No salão, Monalisa promete "Se Tufão fizer gol no final do campeonato eu corto meu rabo de cavalo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v09). No estádio, Tufão cobra a falta, lançando a bola para fora. Mantém-se a projeção em torno da atuação do jogador na partida como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração da experiência, conforme aponta a análise de

cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), é exposto o início do *combate* de Tufão, a ação direta que possibilitará sanar sua *carência*. Há, também, a *proposta* de Monalisa.

Com cerca de um minuto e oito segundos de duração, o décimo vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Cadinho negocia a venda de sua corretora* e apresenta duas cenas com Tufão. A primeira cena apresenta o desenrolar da partida com o Real Cruz marcando um gol. A cena seguinte repercute o gol sofrido no salão de cabeleireiro. Mantém-se a projeção em torno da atuação do jogador na partida como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, há alteração da experiência de Tufão negativando-a, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), o fragmento continua contemplando o *combate*, ação direta que possibilitará sanar sua *carência*.

Com cerca de quarenta e dois segundos de duração, o décimo segundo vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Tufão perde um gol.* O Flamengo perde a chance de marcar um gol. Mantém-se a projeção em torno da atuação do jogador na partida como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração na experiência, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), mantém-se o *combate,* ação direta que possibilitará sanar sua *carência*.

Com cerca de quarenta e quatro segundos de duração, o décimo quarto vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Tufão marca um gol.* Uma jogada possibilita que o Flamengo avance no placar. Com o gol realizado, Monalisa corta o cabelo. Mantém-se a projeção em torno da atuação do jogador na partida como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, há alteração de Tufão, positivando-a, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), mantém-se *combate,* ação direta que possibilitará sanar sua *carência*.

Com cerca de um minuto e vinte e quarenta e quatro segundos de duração, o décimo sétimo vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Tufão é ovacionado no final do jogo.* São apresentados os momentos finais da partida: "Quarenta e quatro minutos. Chove e chove muito no Maracanã. Um a um no placar. O Título é do Real Cruz" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v17). Ao cobrar a falta, Tufão marca novamente e o lance dá a vitória ao Flamengo. Em termos de condição da personagem, há alteração da experiência de Tufão, positivando-a pelo gol, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), o fragmento marca o fim do *combate*, com a *vitória ou* sanção positiva de Tufão e a *reparação da carência*.

Com cerca de um minuto e quarenta e um segundos de duração, o vigésimo vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Tufão liga para Monalisa.* Muricy concede uma entrevista ao locutor esportivo Cléber Machado e Tufão liga pra Monalisa: "Oi, amor. Você viu que coisa mais linda. Hoje é o dia mais feliz da minha vida.(…) Amor, agora vai entrar dinheiro. Agora você vai poder sair daquele salão. Eu vou fazer a mulher mais feliz desse mundo, meu amor" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v20). Projeta-se a expectativa em torno do casamento como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração na experiência, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *reparação da carência* de Tufão.

Com cerca de dois minutos e vinte e sete segundos de duração, o vigésimo terceiro vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Tufão atropela Genésio.* Após confrontar Carminha, Genésio caminha cambaleante em direção a delegacia para denunciá-la. No trajeto, ele é atropelado por Tufão. O jogador tenta socorrê-lo: "Pelo amor de Deus. O senhor se jogou na frente do meu carro, meu senhor. Eu juro que não vi o senhor. Eu vou levar o senhor para o hospital" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v23). Genésio faz uma súplica: "Não. Não vai dar tempo (..) Eu vou morrer. Pelo amor de Deus. A minha mulher. A minha mulher. Cármen, Cármen Lúcia Moreira de Souza" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v23). Tufão compreende o gesto como pedido de auxílio: "Você quer que eu faça alguma coisa para sua mulher, Cármen Lúcia Moreira de Souza? Eu vou cuidar dela" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v23). Genésio morre não conseguindo denunciar a esposa. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno das consequências do atropelamento como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, há alteração da experiência de Tufão negativando-a, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Como pontuado no vídeo anterior, do dia mais feliz da vida de Tufão chega-se a esta cena trágica. Na leitura de Propp (2010), há o *dano,* que subtraí a harmonia da *situação inicial* de Tufão e a *mediação,* com a constatação da adversidade. A ação dramática é interrompida.

Linha Narrativa de Carminha e Rita

Com cerca de quatro minutos e treze segundos de duração, o segundo vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Rita enfrenta Carminha.* Enquanto a vilã encaixota os objetos da casa, Rita brinca barulhosamente. Ela aproxima-se da enteada e esbraveja: "Para de gritar, peste!

Não sabe brincar quieta?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v02). Do estranhamento causado pelo barulho, o conflito é direcionado para a venda da casa. Carminha permanece guardando objetos e a menina passa a retirá-los das caixas. A vilã questiona: "Que cê tá fazendo, garota? Cê não tá vendo que eu tô encaixotando tudo?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v02). Rita questiona: Encaixotando pra que? A gente não vai se mudar daqui" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v23). A menina recusa-se obedecer as ordens da madrasta, retirando objetos de vidro empacotados e lança-os no chão. A vilã revida, retirando a cabeça da boneca:" Por favor, não. A boneca que minha mãe me deu. Por favor, não" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v02). Rita lança o prato de sopa em Carminha que ameaça agredí-la. Com a chegada de Genésio, Carminha faz-se de vítima: "Ritinha, meu amor, foi você mesma que acabou com sua boneca" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v02). A enteada dá um tapa na cara da madrasta e corre. Genésio lamenta os acontecimentos e pede paciência para a mulher. Ao ser questionado, o marido confirma a assinatura da venda da casa para o meio do dia. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno desta transação comercial como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, há alteração da experiência de Rita e Carminha negativando-as, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), o trecho contém os elementos que constituem a abertura da história ou *situação inicial*, responsável pela apresentação de personagens e suas relações. Contudo, destaca-se que ela está em desconformidade pelo conflito entre madrasta e enteada. Há uma *carência* que envolve o relacionamento delas, o elemento que causa o desarranjo.

Com cerca de cinco minutos e quarenta e seis segundos de duração, o quarto vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Rita ouve Carminha planejar um golpe.* Enquanto toma seu café da manhã, Genésio mostra-se reticente com a venda da casa. A vilã insiste na sua realização. De saída para a escola, a menina despede-se do pai e ignora a madrasta. Carminha acompanha o marido até o quarto, questionando-o sobre a forma de pagamento da venda: "Vai me pagar em espécie. Cê não acha perigoso eu sair carregando esse dinheiro todo lá do banco?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v04). No quarto, a vilã sugere ao marido: "Bota o dinheiro nessa bolsa" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v04). No meio do trajeto, Rita decide retornar para buscar sua boneca. Do banheiro, ela escuta Carminha tramando um golpe pelo telefone: "Genésio deve estar saindo do banco entre meio dia e meio dia e meio. Ele vai botar o dinheiro da venda da casa na bolsa que eu dei pra ele" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v04). Embore vasculhe a casa à pedido de Max ao final desta ligação, Rita consegue escapar sem

ser notada. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno do golpe tramado pela vilã como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, altera-se a experiência de Rita negativando-a pela descoberta do golpe, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a vilã induz Genésio a vender a propriedade, manifestando a *ardilosidade*. Como o marido aceita suas sugestões, há a *cumplicidade*. A primeira função leva a personagem ao evento danoso enquanto a segunda indica sua eficácia. Existe *proposta* ou contrato pré-estabelecido com o casamento. Ao tramar o golpe, a vilã *transgride*-a. Rita obtém *a informação* desta *transgressão*.

Com cerca de quatro minutos e cinco segundos de duração, o quinto vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Rita alerta Genésio contra Carminha.* Após descobrir o golpe tramado pela madrasta, Rita corre até a construtora para avisar seu pai. O trecho demonstra o trajeto de Rita em montagem paralela que contempla a preparação de Genésio para venda da casa. Na saída, Rita encontra Genésio: "Tão armando de roubar o senhor quando sair do banco. Vão pegar a bolsa com dinheiro (…) a Carminha, papai, ela tá armando de roubar o senhor" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v05). Genésio demonstra não acreditar no golpe: "Filha, eu sei que você não quer que eu venda a casa. Eu sei que é difícil aceitar uma outra mulher do meu lado" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v05). Mantém-se a projeção em torno do golpe. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, há a alteração da experiência de Rita, negativando-a pelo descrédido de Genésio, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Rita transmiste a *informação* da *transgressão* de Carminha de forma *ardilosa*. Genésio não demonstra acreditar na filha, permanecendo a dúvida sobre a *cumplicidade*. A primeira função leva a personagem ao evento danoso enquanto a segunda indica sua eficácia.

Com cerca de quatro minutos e cinquenta e oito segundos de duração, o sétimo vídeo é intitulado *Genésio engana bandido.* No banco, Genésio vende a casa e recebe o dinheiro. Na saída, é assaltado. Posteriormente, ele pega o dinheiro com o gerente: "Olha, eu vi tudo daqui. Parece até que o senhor sabia que ia ser assaltado" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v07). Os motoqueiros checam a bolsa: "Alô, Max. Sou eu, compadre. Irmão, não tem dinheiro nenhum na mochila" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v07). Em casa, Genésio esconde o dinheiro e vai ao encontro de Carminha que espera na sala: "Ai, Genésio. Quase cê me mata de susto. Que cara é essa? Tá parecendo um zumbi" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v05). A ação dramática é interrompida sem demonstrar sua resposta. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno

do desmascaramento da vilã como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, há alteração das experiências de Genésio e motoqueiros, negativando-as pela comprovação do golpe e do fracasso no roubo, respectivamente, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010),com a *informação* fornecida por Rita*,* Genésio tramou para proteger-se, a *ardilosidade.* Com o sucesso, motoqueiros e Carminha acreditaram que o plano funcionou, a *cumplicidade*. A primeira função leva a personagem ao evento danoso enquanto a segunda indica a eficácia. Posteriormente, os motoqueiros constatam que foram enganados, o *dano* e a sua *mediação.* Vale destacar que a *situação inicial* de Genésio foi alterada com a comprovação do golpe tramado pela esposa, o *dano* que subtraí a harmonia. Genésio retorna para a casa e esconde o dinheiro, seu início *da reação* e *partida*. O *início da reação* denota o que a personagem faz após tomar ciência da situação transformada. Já a *partida* coloca a personagem em trânsito para a execução.

Com cerca de quatro minutos e dezenove segundos de duração, o oitavo vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Genésio mente para Carminha.* Ao ser questionado, Genésio revela: “Eu fui assaltado. Roubaram todo o nosso dinheiro” (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v08). A vilã mostra-se solidária com o marido, que desabafa: “Como uma mulher bonita como você, bonita, como é que pode querer alguma coisa com um homem como eu? Velho, feio, sem graça, sem grana?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v08). Com sua chegada, Rita vai para o quarto a pedido do pai. Lá, ele revela o ocorrido e o lugar onde escondeu o dinheiro. O trecho dá continuidade a ação dramática do vídeo anterior, completando-a. Mantém-se a projeção da expectativa em torno do desmascaramento da vilã como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, há a alteração da experiência de Rita, positivando-a pelo auxílio dado ao pai, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Genésio não desmascara a vilã, manifestando a *ardilosidade.* Carminha acredita na encenação do marido, a *cumplicidade*. A primeira função leva a personagem ao evento danoso enquanto a segunda indica sua eficácia..Com a conversa entre Rita e Genésio, há a *mediação* do golpe.

Com cerca de um minuto e vinte segundos de duração, o décimo primeiro vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Max telefona para Carminha.* Na sala, a vilã atende o telefone enquanto Genésio assiste ao jogo. Max questiona: “Onde é que cê tava que eu te procurei a noite inteira (…) Dá pra gente se encontrar daqui a vinte minutos na lage do Jacir?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v11). Fingindo conversar com sua tia, Carminha confirma o

encontro. Mantém-se a projeção da expectativa em torno do desmascaramento da vilã como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há a alteração da experiência, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), o trecho revela o *início da reação* de Max com a descoberta do fracasso no golpe. A função denota o que a personagem faz após tomar ciência da situação transformada. Há, também, a *informação* para Genésio, que estranha o telefonema.

Com cerca de três minutos e quarenta e sete segundos de duração, o décimo quinto vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Genésio segue Carminha.* Alegando que comprará cerveja, a vilã saí de casa e o marido segue-a. Ao chegar ao lugar marcado, é surpreendida com as acusações de Max: "Como é que tu me apronta uma dessas, Carminha? (…) Só tinha papel picado dentro daquela bolsa" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v15). Carminha reage: "Eu não sei do que cê tá falando. O Genésio foi roubado" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v15). Sob o olhar de Genésio, a dupla discute. Max defende-se: "E se acha que se eu tivesse armando eu estaria aqui, maluca? Claro que não. Eu já tinha vazado faz muito tempo, dado linha. Quer saber de uma coisa? Eu tô saindo fora" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v15). Após sua saída, a vilã é surpreendida pelo marido: "É triste te ver nervosa, amor" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v15). A ação dramática é interrompida. Mantém-se a projeção da expectativa em torno do desmascaramento da vilã como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, há a alteração da experiência de Carminha negativando-a, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006), ao descobrir que o golpe falhou e que seu marido havia escutado a conversa. Na leitura de Propp (2010), o trecho revela a *mediação* dos *danos* de Carminha: o fracasso do golpe e descoberta de Genésio. O *dano* é o elemento que subtraí a harmonia da *situação inicial*. Já a *mediação* é a sua constatação.

Com cerca de dois minutos e vinte e nove segundos de duração, o décimo sexto vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Genésio confronta Carminha.* A vilã constata a presença do marido e presume que ele tenha ouvido a conversa com Max. A vilã vira-se e inicia o embate. Genésio a ironiza: "Cê tratou muito mal seu namorado. Ofendeu ele, injustamente. Porque ele acertou quando falou que eu armei pra cima de você" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v16). Carminha provoca-o: "Foi ela, não foi? Foi a peste da tua filha que te ajudou, não foi? Você é burro demais pra ter sacado" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v16). Ele ameaça: "Daqui pra frente cê vai ter conversas muito mais interessantes com as mulheres lá da penitenciária quando eu te denunciar" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v16). A vilã tenta fugir, mas é pega.

Ela dá uma cotovelada no marido e provoca sua queda. O trecho dá continuidade a ação dramática exibida no vídeo anterior, completando-a. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da captura de Carminha como gancho narrativo, Em termos de condição da personagem, há a alteração da experiência de Genésio, negativando-a com a queda que sofre e pela fuga da esposa, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), o segmento apresenta *início da reação* de Carminha, seu *confronto* e sua *vitória.* A primeira função denota o que a personagem faz após tomar ciência da situação transformada. *Combate* é a ação direta capaz de sanar diretamente o dano. Por fim, a *vitória ou* sanção define o vencedor do embate.

Com cerca de cinquenta e oito segundos de duração, o décimo nono vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Carminha decide procurar o dinheiro.* Após ser desmascarada, a vilã procura Max em seu apartamento: "Cê tinha razão. Genésio armou pra cima da gente. Ele tava lá na laje, escutou tudo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v19). Ao especularem sobre o dinheiro, a vilã intui: "Se eu bem conheço o Genésio, ele levou a grana pra dentro de casa (…) Genésio tá chumbado. A essa hora tá se arrastando até a delegacia. É hora da gente agir, Max" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v19). Ele reluta e ela finaliza: "Tivemos esse trabalhão todo. Vamos morrer na praia?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v19). A ação dramática é exposta de forma integral. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da procura pelo dinheiro como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração da experiência conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), o fragmento apresenta a *mediação* para Max e o *início da reação* de Carminha. A primeira função revela o *dano* enquanto a segunda denota o que a personagem faz após tomar ciência da situação transformada.

Com cerca de vinte e cinco segundos de duração, o vigésimo segundo vídeo é intitulado *Carminha volta para casa.* Ao encontrar a porta fechada, a vilã ordena que Max arrombe a porta. O amante cumpre o pedido sem ser demonstrado a continuidade da ação. Mantém-se a projeção da expectativa em torno da procura pelo dinheiro como gancho narrativo Em termos de condição da personagem, não há alteração das experiências conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), o trecho apresenta o *combate* de Carminha com Rita, ação direta capaz de sanar diretamente o dano.

Com cerca de dois minutos e vinte e sete segundos de duração, o vigésimo terceiro vídeo do primeiro capítulo é intitulado *Tufão atropela Genésio.* Após confrontar Carminha,

Genésio caminha cambaleante em direção a delegacia para denunciá-la. No trajeto, ele é atropelado por Tufão. O jogador tenta socorrê-lo: “Pelo amor de Deus. O senhor se jogou na frente do meu carro, meu senhor. Eu juro que não vi o senhor. Eu vou levar o senhor para o hospital” (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v23). Genésio faz uma súplica: “Não. Não vai dar tempo (..) Eu vou morrer. Pelo amor de Deus. A minha mulher. A minha mulher. Cármen, Cármen Lúcia Moreira de Souza” (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v23). Tufão compreende o gesto como pedido de auxílio: “Você quer que eu faça alguma coisa para sua mulher, Cármen Lúcia Moreira de Souza? Eu vou cuidar dela” (AVENIDA BRASIL, 2012, c01 v23). Genésio morre não conseguindo denunciar a esposa. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno das consequências do atropelamento como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, há alteração da experiência de Tufão negativando-a conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Como pontuado no vídeo anterior, do dia mais feliz da vida de Tufão chega-se a esta cena trágica. Na leitura de Propp (2010), há o *dano,* que subtraí a harmonia da *situação inicial* de Tufão e a *mediação,* com a constatação da adversidade. A ação dramática é interrompida.A ação dramática é interrompida.

Segundo Capítulo

Linha Narrativa de Tufão

Com cerca de um minuto e cinco segundos de duração, o primeiro vídeo do segundo capítulo é intitulado *Tufão tenta reanimar Genésio.* Ao lado do corpo, o jogador suplica: "Pelo amor de Deus, não morre, meu senhor. Eu vou cuidar da sua mulher. Eu prometo que vou cuidar. Cármen Lúcia Moreira de Souza" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v01). Desnorteado, Tufão tenta realizar uma ligação pelo celular, mas desiste. Vai até o orelhão: “Isso, um homem acaba de ser atropelado. Aqui na Avenida Brasil. Na altura de Guadalupe. Em frente a uma loja de construção escrito Guadalupe Tintas. Manda uma ambulância” (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v01). O trecho dá continuidade a ação dramática do vídeo anterior, completando-a. Mantém-se a projeção da expectativa em torno das consequências do atropelamento como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração das experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), com Tufão acionando o resgate, o segmento contém a *mediação* que revela a adversidade. Há, também, o *início da reação*, o que a personagem faz após tomar ciência da situação transformada.

Com cerca de um minuto e vinte e seis segundos de duração, o terceiro vídeo do segundo capítulo é intitulado *Tufão foge antes da chegada do resgate.* Tufão aproxima-se do corpo de Genésio e checa sua respiração. Com a aproximação da ambulância, Tufão levanta-se, vai até o carro e foge. Genésio é examinado pelo socorrista que confirma a morte. A ação dramática é exposta de forma integral. Mantém-se a projeção da expectativa em torno das consequências do atropelamento como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração das experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), com a confirmação da morte, o segmento contém a *mediação* que revela a adversidade. Há, também, o *início da reação*, o que a personagem faz após tomar ciência da situação transformada e a *partida*, com a fuga do Tufão.

Com cerca de um minuto e vinte e cinco segundos de duração, o sexto vídeo do segundo capítulo é intitulado *Tufão chega à sede do clube.* Ao avistar Monalisa, Muricy reclama: “Olha lá quem apareceu. A noiva pau de arara. Gente, essa mulher não desce na minha goela”(AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v06). Ao chegar no clube, Tufão é recepcionado por amigos e familiares. Monalisa reclama do distanciamento do jogador e ele pede: “Eu preciso

falar com você" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v06). Eles vão à sala da diretoria. A ação dramática é exposta de forma integral. Mantém-se a projeção da expectativa em torno das consequências do atropelamento como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração das experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a parcela contém o *início da reação*, o que a personagem faz após tomar ciência da situação transformada.

Com cerca de dois minutos e trinta e sete segundos de duração, o oitavo vídeo do segundo capítulo é intitulado *Tufão conta a Monalisa que atropelou um homem.* Ao entrarem na sala da diretoria, o jogador revela: "Eu matei um homem (…) Eu atropelei ele (…) Morreu ali na minha frente. Chamei a ambulância, mas ele já tava morto. A ambulância, ambulância chegou e dei no pé apavorado. Eu fugi. Fiquei com medo de ser preso. Imagina se eu fosse preso? O dia mais feliz da minha vida" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v08). Monalisa tenta acalmá-lo, mas Tufão continua desabafando: "Eu não consigo esquecer ele pedindo pra procurar a mulher dele. Carmem Lúcia Moreira de Souza, (…) Eu vou ajudar essa mulher" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v06). A ação dramática é exposta de forma integral. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da aproximação de Tufão e Carminha como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração das experiências conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a parcela contém o *início da reação*, o que a personagem faz após tomar ciência da situação transformada e a *mediação,* a revelação do *dano*.

Com cerca de dois minutos e vinte e nove segundos de duração, o décimo terceiro vídeo do segundo capítulo é intitulado *Tufão decide ir ao enterro de Genésio.* No quarto, Monalisa levanta-se da cama e acaba acordando o jogador. Ele preocupa-se com Carminha e Monalisa tenta persuadi-lo a não procurá-la. Tufão relembra: "Ele morreu nos meus braços falando o nome dela (…) Acho que a única coisa que vai fazer com que eu me sinta melhor depois de tudo o que eu fiz é encontrar essa mulher" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v13). Monalisa avalia: "Não foi um pedido. Ele falou o nome dela nem terminou a frase" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v13). Após especularem, Monalisa consegue obter informações sobre o defunto: "É o único atropelado? Genésio Fonseca Moura (…) Vai ser enterrado no cemitério de Ricardo de Albuquerque" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v13). A ação dramática é exposta de forma integral. Mantém-se a projeção da expectativa em torno da aproximação de Tufão e Carminha como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há

alteração das experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a parcela contém o *início da reação*, o que a personagem faz após tomar ciência da situação transformada. Denota-se a como uma segunda fase.

Com cerca de um minuto e vinte e seis segundos de duração, o décimo quinto vídeo do segundo capítulo é intitulado *Tufão conhece Carminha.* No cemitério, Genésio é sepultado. Carminha é cumprimentada e questionada sobre Rita: "Eu achei melhor deixar ela em casa" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v15). Distante, Tufão observa a cerimônia. Na saída, Tufão aborda Carminha: "Eu era muito amigo do seu marido. Será que você me deixaria te levar em casa?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v15). A ação dramática é interrompida. Mantém-se a projeção da expectativa em torno da aproximação de Tufão e Carminha como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a parcela contém o *início da reação*, o que a personagem faz após tomar ciência da situação transformada. Há, ainda, a sua *transgressão* ao mentir.

Com cerca de quarenta e três segundos de duração, o décimo sexto vídeo do segundo capítulo é intitulado *Tufão oferece carona a Carminha.* A vilã questiona-o: "Você era amigo do Genésio?". Tufão mente ao confirmar. O trecho dá continuidade a ação dramática do vídeo anterior, completando-a. Mantém-se a projeção da expectativa em torno da aproximação de Tufão e Carminha como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração das experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a parcela contém o *início da reação*, o que a personagem faz após tomar ciência da situação transformada. Há, ainda, a sua *transgressão* ao mentir.

Com cerca de dois minutos e quarenta e três segundos de duração, o décimo sétimo vídeo do segundo capítulo é intitulado *Carminha mente para Tufão.* No lixão, Rita chora. Posteriormente, caminha entra os catadores. No carro, o jogador mente para Carminha sobre como conheceu e o que motivou seu afastamento de Genésio. No fim, questiona: "Agora eu se no possível eu queria fazer alguma coisa pra ajudar a família dele. Pra te ajudar. Ele tinha filhos?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v17). Carminha mente: "Não. Nunca teve filhos". (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v17). A ação dramática é exposta de forma integral. Mantém-se a projeção da expectativa em torno da aproximação de Tufão e Carminha como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiência, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), o fragmento contém o

início da reação, o que a personagem faz após tomar ciência da situação que emerge. Há, ainda, a sua *transgressão* ao mentir, além da *ardilosidade* de Carminha, ocultando a verdade.

Com cerca de cinco minutos e quatro segundos de duração, o décimo nono vídeo do segundo capítulo é intitulado *Tufão sente pena de Carminha.* Ao chegarem próximo da casa, a vilã estranha o jogador não saber qual é a casa já que Genésio morou a vida toda ali. Ele erra, também, o nome da falecida esposa. Carminha convida Tufão para entrar na casa. Tufão faz o convite: "Então aceita um convite meu, pra ir amanhã numa churrascaria? (…) Passo aqui amanhã, duas da tarde" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v19). Carminha reluta, mas Tufão insiste. Ele despede-se e saí. Mantém-se a projeção da expectativa em torno da aproximação de Tufão e Carminha como gancho narrativo. A vilã comemora. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração das experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há o *início da reação*, o que a personagem faz após tomar ciência da situação transformada. Há, ainda, a sua *transgressão* ao mentir e a *ardilosidade* de Carminha, ocultando a verdade.

Linha Narrativa de Carminha e Rita

Com cerca de dois minutos e vinte e sete segundos, o segundo vídeo do segundo capítulo é intitulado *Rita esconde o dinheiro do pai.* Max consegue arrombar a porta da casa. Carminha ascende as luzes da sala e propõe: "Cata a grana. Ou acha a garota ou cata a grana" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v02). Rita pega o dinheiro, saí pelos fundos, escala o muro, esconde o dinheiro e sobe em cima do telhado. O trecho dá continuidade a ação dramática do vídeo anterior, completando-a. Mantém-se a expectativa em torno da procura pelo dinheiro como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração da experiência, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), o trecho apresenta o *combate,* evento diretamente relacionado à *reparação do dano.*

Com cerca de um minuto e cinquenta e cinco segundos de duração, o quarto vídeo do segundo capítulo é intitulado *Carminha encurrala Rita.* Max preocupa-se: “Uma hora dessas o Genésio deve estar dando parte da gente na delegacia” (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v04).Carminha minimiza: “Deixa de ser frouxo, Max. Quer se mandar, se manda” (AVENIDA BRASIL, 2012, vídeo 04). Ao movimentar-se, Rita deixa cair uma telha. Da cozinha, Max e Carminha ouvem o barulho. Eles vasculham a área externa encontrando-a: “Te peguei, peste

(…) cê vai me dizer aonde cê escondeu o dinheiro?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v04). A açãõ dramática é interrompida. Mantém-se a expectativa em torno da procura pelo dinheiro como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, há alteração da experiência de Rita negativando-a, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), é apresentado o *combate,* função que sinaliza o evento diretamente relacionado à *reparação do dano.*

Com cerca de seis minutos e vinte e seis segundos de duração, o sétimo vídeo do segundo capítulo é intitulado *Carminha e Rita descobrem que Genésio morreu.* No quarto, a vilã ameaça a enteada: "Acho bom cê falar logo onde está esse dinheiro se você não quiser se machucar" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v07). Rita enfrenta: "Quem me machucar vai pra cadeia junto com você. Papai tá chegando com a polícia" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v07). A discussão é interrompida com batidas na porta. Rita comemora enquanto Carminha e Max fogem. Nos fundos da casa, Max pula o muro, deixando Carminha para trás. O policial chama por ela: "Cármen Lúcia Moreira de Souza? (…) Receio que eu tenha más notícias para senhora (…) Seu marido, Genésio dos Santos foi atropelado e faleceu" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v07). O ar triunfal da menina esvare-se. Ela rebela-se contra a madrasta, acusando-a. Rita é contida pelos policiais e trancada no quarto. A ação dramática é exposta de forma integral. Mantém-se a expectativa em torno da procura pelo dinheiro como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, há alteração da experiência de Rita negativando-a pela descoberta da morte de seu pai, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). A chegada da polícia leva Rita a crer que triunfará sobre Carminha. A vilã não consegue fugir e também crê na sua prisão. Com o anúncio, as experiências se invertem: Rita é negativada e Cármen é positivada, livrando-se da penalização. Na leitura de Propp (2010), o segmento apresenta a *mediação,* o anúncio da morte de Genésio. Rita e Carminha ainda estão em *combate* pelo dinheiro.

Com cerca de um minuto e dez segundos de duração, o nono vídeo do segundo capítulo é intitulado *Carminha comemora a morte de Genésio.* Após a saída dos policiais, Max retorna para casa e conversa com Carminha. Sob os gritos de Rita, ele propõe uma comemoração, mas Carminha recusa-se: "Não. Falta a grana, esqueceu? (…) Cê não imagina o ataque que ela deu na frente do policial. Pode deixar já sei um jeito de fazer essa garota abrir a boca" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v09). A ação dramática é exposta de forma integral. Mantém-se a expectativa em torno da procura pelo dinheiro como gancho narrativo. Em termos de

condição da personagem, não há a alteração das experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a parcela apresenta a *mediação,* o anúncio da morte de Genésio. Destaca-s*e*, também, o *combate* entre madrasta e enteada, evento diretamente relacionado com a *reparação do dano*

Com cerca de quatro minutos e vinte e nove segundos de duração, o décimo segundo vídeo do segundo capítulo é intitulado *Carminha engana Rita.* Carminha abre a porta do quarto de Rita e propõe: "Eu quero fazer as pazes com você. Eu preparei um café da manhã pra nós duas" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v12). À mesa, a vilã permanece caridosa com a enteada: "Senta, come um pouco" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v12). Rita, porém, não acredita em suas intenções: "Não adianta. Não vou falar onde está o dinheiro" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v12). Carminha revela: "To indo embora. Vou me mandar daqui e você vai se ver livre de mim (…) Cê pega esse dinheiro do seu pai e vê se consegue ser feliz" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v12). Após despedir-se, a vilã saí da cozinha, encontra Max na frente da casa e parte sob o olhar atento da garota. Rita retorna para a casa, termina de comer e retira o dinheiro do esconderijo. Neste momento, ela é surpreendida pela vilã: "Te peguei, peste" (AVENIDA BRASIL, 2012, vídeo 12). No quarto de Rita, Carminha propõe que Rita desculpe-se, mas ela recusa-se. Então, ela sentencia: "Pode deixar. Eu vou te mandar para um lugar bem legal" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v12). Rita saí da casa aos berros levada por Max. A ação dramática é exposta de forma integral. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno do destino de Rita como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, há a alteração da experiência de Rita negativando-a, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *ardilosidade* de Carminha e a *cumplicidade* de Rita ao acreditar na partida da vilã. A primeira função induz a personagem a ação danosa enquanto a segunda indica sua eficácia. O gesto possibilita que Cármen localize o dinheiro, a *informação*. A partir ela, Carminha instaura a adversidade na situação de Rita, roubando o dinheiro e mandando-a embora: *o dano* e a *mediação.* Destaca-s*e*, também, o *combate* entre madrasta e enteada, evento diretamente relacionado com a *reparação do dano*, e a *vitória* de Carminha, ao recuperar o dinheiro.

Com cerca de três minutos e quarenta e quatro segundos de duração, o décimo quarto vídeo do segundo capítulo é intitulado *Rita é abandonada no lixão.* Max entrega as malas para Nilo e retira a garota do veículo. Enquanto Nilo conversa com ela, Max parte. Rita desespera-se, correndo atrás do veículo: "Não me deixe aqui. Por favor, eu to te pedindo. Por

favor, eu peço desculpas" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v14). Posteriormente, Nilo avisa: "Tô te esperando em casa. Daqui a pouco nós vamos jantar, viu filha?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v14). A ação dramática é exposta de forma integral. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno do abandono de Rita como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, há a alteração da experiência de Rita pelo abandono no lixão negativando-a, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), é apresentado o *dano*, sua *mediação* e o *início da reação* de Rita pelo abandono. O *dano* é o elemento que transforma a *situação inicial* ao suprimir o equilíbrio, *mediação* é constatação da adversidade e o *início da reação* é o que a personagem faz após tomar ciência da situação transformada.

Com cerca de um minuto e vinte e um segundos de duração, o décimo oitavo vídeo do segundo capítulo é intitulado *Nilo debocha de Rita.* Rita caminha até a casa de Nilo. Ao entrar na casa, ele oferece comida para a garota: "Deve estar com fome né? Tá servida? Vem, vem" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v18). Rita vê seus pertences distribuídos e reclama. Nilo entrega o prato e avisa: "É bom ir se acostumando. Aqui tudo é de todo mundo e nada é de ninguém. Tá certo? Tá acabado. Senta ali" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v18). Ao provar a comida, Rita a cospe e as crianças riem. A ação dramática é exposta de forma integral. Mantém-se a projeção da expectativa em torno do abandono de Rita como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração da experiência, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006) Na leitura de Propp (2010), é apresentado a *mediação* e o *início da reação* de Rita. A *mediação* é a constatação da adversidade e o *início da reação* é o que a personagem faz após tomar ciência da situação transformada.

Com cerca de um minuto e trinta e sete segundos de duração, o vigésimo vídeo do segundo capítulo é intitulado *Rita recebe ajuda de outras crianças.* Nilo convoca as crianças para voltarem a trabalhar: "Ô, vamos trabalhar, meninada. Vamos, que cês já dormiram muito. Vamos lá. Vamos que tá chegando caminhão de lixo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v20). No lixão, Jéssica entrega uma luva para Rita e a instruí: "Cê tem que catar vidro, latinha e papel duro que paga melhor. Cê tudo achar uma panela, tá feita. Mas cê tu não juntar uma grana todo o dia, o Nilo fica zangado, muito zangado" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v20). Mantém-se a projeção da expectativa em torno do abandono de Rita como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração da experiência, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *mediação* e o *início da reação* de Rita. A *mediação* é a constatação da

adversidade e o *início da reação* é o que a personagem faz após tomar ciência da situação transformada.

Com cerca de três minutos e cinquenta e três segundos de duração, o vigésimo primeiro vídeo do segundo capítulo é composto uma cena e é intitulado *Carminha conclui que Tufão atropelou Genésio.* Carminha recebe Max em sua casa. Ela o questiona sobre Rita e comenta sobre a aproximação de Tufão: "Cê sabe quem apareceu no cemitério, se dizendo amigo do Genésio e querendo oferecer todo tipo de ajuda financeira pra viúva aqui? Tufão. Jogador de futebol" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v21). Carminha propõe aplicar um novo golpe: "Se liga. Tufão, craque de Futebol. Milhões de dólares" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v21). Max rechaça a ideia enquanto ela reflete a abordagem de Tufão: "Me ajuda a pensar aqui. Por que é que esse Tufão é tão culpado? (…) Ele não sabia direito onde era a casa nessa rua. Dai eu peguei na mentira quando eu comentei que o nome da primeira mulher do Genésio era Helena. Ele confirmou (…) Meu Deus, como é que eu não pensei nisso antes. Foi o Tufão que atropelou o Genésio" (AVENIDA BRASIL, 2012, c02 v21). Interrompe-se a ação dramática. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da descoberta da participação de Tufão no acidente. Em termos de condição da personagem, há alteração da experiência de Carminha, positivando-a com a dedução da culpa de Tufão, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *informação,* dado fornecido pela vítima acerca da sua *transgressão.* Neste caso, Tufão mentiu e fugiu do local do acidente.

Terceiro Capítulo

Linha Narrativa de Tufão

Com cerca de cinco minutos e vinte e oito segundos de duração, o segundo vídeo do terceiro capítulo é intitulado *Tufão e Monalisa conversam sobre Carminha.* Na cozinha, Muricy critica Leleco: “Leleco, a feijoada era pra família. A casa está enfestada de penetra” (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v02). Ao ver Monalisa, ela irrita-se: “Xi, olha quem chegou. A noivinha caipira. Eu acho que hoje só vou me aborrecer” (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v02). Monalisa tenta agradar a sogra, mas elas acabam discutindo: “Quem tirou o Tufão da bebedeira, quem fez ele emagrecer. Quem tirou ele da maré ruim, não foi a senhora nem seu marido. Foi eu, tá?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v02). Tufão chega, repreendendo-as. No quarto, o jogador relata sua aproximação com a vilã: “Foi horrível. (…) Falei, falei o que a gente combinou. Que eu era amigo dele. Só que há anos que eu não via ele (…) Sem criança, não tem criança" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v02). A ação dramática é exposta de forma integral. Mantém-se a projeção da expectativa em torno da descoberta da participação de Tufão no acidente. Em termos de condição da personagem, não há alteração das experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há *início da reação* de Tufão, o que a personagem faz após tomar ciência da situação transformada.

Com cerca de dois minutos e vinte e seis segundos de duração, o quinto vídeo do terceiro capítulo é intitulado *Tufão oferece um empréstimo para Monalisa.* No quarto do hotel, o jogador planeja: “Você vai acostumar desde agora com o luxo e com a riqueza (…) Depois, quando os filhos vierem, você vai ter tudo que você quiser. Pode até tirar uma folga daquele salão” (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v05). Monalisa recusa a proposta: “Não, não. Eu não quero tirar folga (…) eu vou te provar que eu posso ganhar muito dinheiro com a minha fórmula de alisamento quando eu abrir o meu salão. Eu já tenho uma parte do dinheiro” (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v05). Tufão oferece ajuda: “Eu tenho a outra parte. Te empresto e tu abre o salão (…) A gente abre o negócio junto” (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v05). Em meio ao romanceio, Monalisa promete pensar. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da abertura do salão como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração das experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *carênci*a acerca

do desejo de Monalisa em ter seu salão.

Com cerca de um minuto e vinte e cinco segundos de duração, o oitavo vídeo do terceiro capítulo é intitulado *Tufão deixa Monalisa para encontrar Carminha.* No quarto do hotel, Monalisa escolhe o que comerá. Tufão levanta-se da cama e avisa: "Eu vou dar uma saída, meu amor (…) Eu prometi a viúva do velho que eu ia levar ela pra churrascaria" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v08). Monalisa mostra-se irritada: "Pera aí, Tufão. Como é que é? A gente tá comemorando aqui o seu campeonato, mó clima romântico, cê vai sair pra poder encontrar aquela mulher?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v08). Tufão justifica-se: "Preciso aliviar essa culpa, tirar um pouco desse peso dos meus ombros, entendeu? Mas hoje eu vou botar uma pedra nesse assunto. Pensando em dar uma casa pra ela" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v08). Monalisa concorda com a doação e ele saí. Mantém-se a projeção da expectativa em torno da descoberta da participação de Tufão no acidente como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração das experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006) Na leitura de Propp (2010), há o *início da reação* de Tufão, o que a personagem faz após tomar ciência da situação transformada. Destaca-se, também, a *proposta* de Tufão de que não demorará.

Com cerca de vinte e nove segundos de duração, o décimo quinto vídeo do terceiro capítulo é intitulado *Monalisa espera Tufão.* No quarto de hotel, Monalisa atende a porta após a campainha tocar. O serviço de quarto traz o carrinho com a comida. Monalisa fecha a porta e desabafa: "Meu Deus do céu, cadê o Tufão?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v15). A ação dramática é exposta de forma integral. Mantém-se a projeção da expectativa em torno da descoberta da participação de Tufão no acidente como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração das experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a longa espera de Monalisa, a *transgressão* da *proposta* de Tufão de que não demoraria.

Linha Narrativa de Carminha

Com cerca de quarenta segundos de duração, o primeiro vídeo do terceiro capítulo é intitulado *Carminha fica em êxtase com a descoberta.* Na sala, a vilã conclui: "Os caras da ambulância na hora viram um 4x4 por ali. Tufão tem um 4x4 (…) Além do primeiro mané não

dá parte de mim pra polícia, o segundo otário ainda fica culpado de ter atropelado o marido corno" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v01). O trecho dá continuidade a ação dramática do vídeo anterior, completando-o. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da descoberta da participação de Tufão no acidente como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração das experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *informação,* dado fornecido pela vítima acerca da sua *transgressão*. Neste caso, Tufão mentiu e fugiu do local do acidente.

Com cerca de um minuto e dois segundos de duração, o sétimo vídeo do terceiro capítulo é intitulado *Max investiga a vida de Tufão.* No banheiro, Carminha prepara-se para o encontro com o jogador. Max saí do chuveiro e ironiza sua preparação: "Tá se arrumando pro seu jogadorzinho de futebol é? (…) Não vai puxar muito que ele vai acabar desconfiando" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v07). No quarto, a vilã questiona-o: "Apurou tudo sobre a vida do Tufão?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v07). O amante responde: "Bom, a boa é que ele ganha cem mil mais publicidade. E a ruim, meu amorzinho, é que ele tá noivo (…) De uma cabeleireira, manicure, paraibana" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v07). Mantém-se a projeção da expectativa em torno da descoberta da participação de Tufão no acidente como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração das experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), são expostas as *informações* obtidas por Max, a serem utilizados para promover o *dano*.

Com cerca de um minuto e trinta e um segundos de duração, o décimo vídeo do terceiro capítulo é intitulado *Carminha finge estar fragilizada*. A vilã recusa-se ir até a churrascaria. Tufão reverte a situação, consolando-a: "Vem comigo, cê precisa se alimentar. Precisa comer, menina. Vem cá, vai ser rapidinho. Vamos lá, vamos lá, é meia horinha" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v10). Da janela da casa, Max assiste a cena. Mantém-se a projeção da expectativa em torno da descoberta da participação de Tufão no acidente como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração das experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), é apresentado a *ardilosidade* de Carminha que finge fragilizar-se, além da *cumplicidade* de Tufão. A primeira função leva a personagem ao evento danoso enquanto a segundo indica sua eficácia.

Com cerca de quatro minutos e quatorze segundos de duração, o décimo segundo vídeo

do terceiro capítulo é intitulado *Carminha alimenta a culpa de Tufão.* Na churrascaria, a vilã dramatiza: “Genésio, meu Genésinho. Meu companheiro de vida. Gostava de criança mais que tudo na vida. Pena que não teve filhos (…) Eu tô, quer dizer, eu tava fazendo tratamento pra isso” (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v12). No auge, Carminha atinge Tufão: "E aí vem um carro e arranca a vida do nosso amor (…) Um cretino, um idiota qualquer que não sabe o que tá fazendo dirigindo um carro. Um assassino faz isso com a gente” (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v12). Carminha pede para ir embora e Tufão solicita a conta. A ação dramática é exposta de forma integral. Mantém-se a projeção da expectativa em torno da descoberta da participação de Tufão no acidente como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração das experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), é apresentado a *ardilosidade* de Carminha que finge fragilizar-se, além da *cumplicidade* de Tufão. A primeira função leva a personagem ao evento danoso enquanto a segundo indica sua eficácia.

Com cerca de cinquenta e nove segundos de duração, o décimo quarto vídeo do terceiro capítulo é intitulado *Carminha pede para Tufão lhe fazer companhia.* Ao entrar na casa, a vilã ascende a luz e agradece Tufão. O jogador despede-se, mas Carminha pede: “Fica mais um pouquinho. Só eu até me acostumar com a ideia de ficar sozinha nessa casa” (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v14). Tufão aceita e ela prepara um uísque para eles. Mantém-se a projeção da expectativa em torno da descoberta da participação de Tufão no acidente como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração das experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), é apresentado a *ardilosidade* de Carminha que finge fragilizar-se, além da *cumplicidade* de Tufão. A primeira função leva a personagem ao evento danoso enquanto a segundo indica sua eficácia.

Com cerca de quatro minutos e cinquenta e cinco segundos de duração, o décimo sexto vídeo do terceiro capítulo é intitulado *Carminha e Tufão se beijam.* Na sala e já embriagado, Tufão recusa-se outra bebida. A vilã faz um pedido ao jogador: “Desde que o Genésio morreu eu não entrei no quarto. Cê pode entrar lá comigo?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v16). No quarto, Carminha faz outro pedido: “Sabe o que eu queria mesmo? Que cê deitasse na cama do lado do Genésio. E ficasse deitado até eu dormir” (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v16). Tufão cede. Ela pega na sua mão e deita-se sobre seu peito, chorando. Então, ela o beija. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da aproximação de Carminha e Tufão. A ação

dramática é interrompida. Em termos de condição da personagem, há a alteração da experiência de Carminha, positivando-a por ter conquistado Tufão, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), é apresentado a *ardilosidade* de Carminha que beija-o, além da *cumplicidade* de Tufão. A primeira função leva a personagem ao evento danoso enquanto a segundo indica sua eficácia.

Linha Narrativa de Rita

Com cerca de quatro minutos e trinta e seis segundos de duração, o terceiro vídeo do terceiro capítulo é intitulado *Rita conhece Batata.* Nilo observa Jéssica e Rita venderem o lixo coletado por onze e cinco reais, respectivamente. Em seguida, ele ameaça as crianças: “Quem escondeu o dinheiro do tio fica de castigo” (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v03). Ao recebê-lo, Nilo questiona Jéssica: “Seis reais? Só isso? Cê tem certeza?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v03). Rita ouve algumas crianças brincarem e vai até a janela: "E essas crianças? Elas podem brincar?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v03). Jéssica explica: "Essas crianças são crianças diferentes da gente. São meninos de sorte. São os meninos da Lucinda" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v03). Lucinda distribuí lanches para as crianças. Enquanto come e ao ver Rita, Batata sorri e ela esconde-se. Ao sair da casa, Rita é abordada pelo garoto que a convida para brincar. Rita recusa-se, Batata pega seu saco de lixo. O gesto gera uma corrida e ambos passam a brincar. Nilo aborda Rita, segurando-a: “Cê quer me explicar que palhaçada é essa? Por que cê não tá lá trabalhando com os amiguinhos hein?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v03). Interrompe-se a ação dramática. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno do estranhamento de Nilo e Rita como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, há alteração da experiência de Rita, negativando-a pelo estranhamento com Nilo, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *transgressão* de Rita ao deixar de coletar objetos e a *transgressão* de Jéssica por desviar o dinheiro da coleta. A *transgressão* é o descumprimento da tarefa. Para Rita, gerou o estranhamento com Nilo, o *dano,* além da *mediação,* a sua constatação.

Com cerca de cinquenta segundos de duração, o quarto vídeo do terceiro capítulo é intitulado *Batata defende Rita.* Segurando-a a garota pelo braço, Nilo questiona: “Cadê o saco que eu te dei? Por que cê não tá lá trabalhando com seus amiguinhos?” (AVENIDA BRASIL, 2012, vc03 v04). Batata tenta defender Rita, mas Lucinda intervém: “A gente não pode fazer

nada. Cê não conhece a lei do lixo?" (AVENIDA BRASIL, 2012, vc03 v04). O trecho dá continuidade a ação dramática exposta no vídeo anterior., completando-a. Projeta-se, dessa forma, a amizade de Batata e Rita como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração da experiência, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *transgressão* de Rita ao deixar de coletar objetos e a *transgressão* de Jéssica por desviar o dinheiro da coleta. A *transgressão* é o descumprimento da tarefa. Para Rita, gerou o estranhamento com Nilo, o *dano,* além da *mediação,* a sua constatação.

Com cerca de dois minutos e quinze segundos de duração, o sexto vídeo do terceiro capítulo é intitulado *Nilo descobre o sumiço do dinheiro.* Enquanto comem, Nilo revista Jéssica e descobre o dinheiro escondido: "Que é que é isso aqui? Pode me explicar o que é que é isso aqui, sua piolha?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v06). Esbravejando, ele ordena que todos voltem a trabalhar. Jéssica desmaia de fome e Nilo impede que as outras crianças a ajudem: "Ninguém ajuda ela. Deixa ela lá, é bom pra aprender. Eu quero ver todo mundo catando lixo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v06). Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno de quem ajudará Jéssica como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, há alteração da experiência de Jéssica negativando-a, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a transformação da *transgressão* de Jéssica em *dano* e *mediação*. Há, ainda, a *proibição* de Nilo: ninguém pode ajudar a garota.

Com cerca de um minuto e vinte e sete segundos de duração, o nono vídeo do terceiro capítulo é intitulado *Rita ajuda Jéssica.* Rita vende o lixo coletado e desvia parte do dinheiro. Ao entregar o restante para Nilo, ele reclama: "Cê tem que aprender a catar lixo direito" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v09). Em seguida, a garota pega o dinheiro e compra uma marmitex para Jéssica. Ao ver Nilo, ela esconde a comida e sai sem levantar suspeitas. A ação dramática é exposta de forma integral. Projeta-se, dessa forma, as consequências do auxílio de Rita como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração da experiência, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *transgressão* de Rita ao ajudá-la, o descumprimento da *proibição* de Nilo.

Com cerca de três minutos e sete segundos de duração, o décimo primeiro vídeo do terceiro capítulo é intitulado *Rita enfrenta Nilo.* Em casa, Nilo distribui os pratos de comida para as crianças. Ele encara Jéssica, questionando-a: "Quem é que lhe deu comida pra você

hein? Piolhinha, conta?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v11). Jéssica nega que tenha sido ajudada e Nilo faz uma proposta: "Um biscoito, novinho. Novinho. Saco inteirinho, pra você. Pega. E tem mais ó. Esse macacãozinho. Olha que macacãozinho lindo (...) A sandalhinha" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v11). Então, ela revela quem a ajudou: "Foi ela, foi a Rita" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v11). Nilo ameça Rita, retirando o cinto: "Cê mal chegou e já tá aprontando, né? Num tem problema não. Cê vai aprender na marra" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v11). Rita enfrenta Nilo, chuta sua perna e foge. Ele esbraveja e correndo atrás dela. Após sair correndo da casa, Rita esconde-se embaixo de um caminhão. A ação dramática é exposta de forma integral. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno do destino de Rita como gancho narrativo. Em termos de condição de personagem, há alteração da experiência de Rita, negativando-a pelo conflito com Nilo, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), ocorre a transformação da *transgressão* de Rita em *dano,* sua *mediação* e o *início da reação.* O *dano* subtraí a harmonia da *situação inicial*, a *mediação* é a constatação da adversidade e o início *da reaçã*o é o que a personagem faz ao ver sua situação transformada.

Com cerca de um minuto e cinco segundos de duração, o décimo terceiro vídeo do terceiro capítulo é intitulado *Batata encontra Rita*. A garota permanece escondida embaixo do carro. Nilo chama por ela: "Eu tê espero em casa hein? Depois a gente conversa" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v13). Nilo corre para casa em meio a chuva. Rita entra em um carro velho e chora, sendo surpreendida por Batata: "Ei você? Não fica triste, vem comigo, a gente vai ser feliz" (AVENIDA BRASIL, 2012, c03 v13). Interrompe-se a ação dramática. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno do destino de Rita como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração da experiência de Rita, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há o *início da reação* de Rita, o que a personagem faz ao ver sua situação transformada.

Quarto capítulo

Linha Narrativa de Rita

Com cerca de trinta e nove segundos de duração, o primeiro vídeo do quarto capítulo é intitulado *Batata oferece ajuda a Rita.* Sob forte chuva, a garota abriga-se dentro de um carro abandonado. Batata oferece ajuda, mas ela recusa. Batata insiste: “Se você ficar aí cê vai ficar doente” (AVENIDA BRASIL, 2012, vídeo 01). Rita questiona-o: “E o que cê tem a ver com isso? Cê não é nada meu”(AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v01). O menino surpreende: “Sou seu amigo. Confia em mim. Eu vou te levar pra um lugar legal” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v01). Então, ela aceita a ajuda do menino. O trecho dá continuidade à ação dramática do vídeo anterior, completando-a. Mantém-se a projeção da expectativa em torno do destino de Rita como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração da experiência, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), é apresentado o *início da reação e partida* de Rita. A primeira função denota o que a personagem decide fazer após tomar ciência da situação transformada. Já a *partida* demonstra o trânsito para sua execução.

Com cerca de três minutos e vinte e sete segundos de duração, o terceiro vídeo do quarto capítulo é intitulado *Batata leva Rita para casa.* Ao chegarem na frente da casa, a menina elogia a beleza do lugar e Batata explica: “A mãe Lucinda fez essa casa com as coisas que a gente cata lá no lixo (…) A mãe Lucinda disse que não tem espaço mais pra nenhum (…) Mas cê vai ficar ali enquanto eu converso com ela” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v03). Rita fica no galinheiro e Batata entra na casa pela janela. Na cozinha, ele é surpreendido por Lucinda: “O que cê tá fazendo acordado, todo molhado, menino?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v03). Então, ele mente: “Não tô aprontando nada não, mãezinha”. Lucinda propõe: “Então vai deitar, vai. Tira essa roupa, menino” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v03). Batata pula a janela com uma sacola contendo alimentos e roupas. No galinheiro, ele entrega a sacola para Rita. A ação dramática é apresentada de forma integral. Mantém-se a projeção da expectativa em torno do destino de Rita como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração da experiência, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), é apresentado o *início da reação e partida* de Rita. A primeira função denota o que a personagem decide fazer após tomar ciência da situação

transformada. Já a *partida* demonstra o trânsito para sua execução.

Com cerca de três minutos e vinte e nove segundos de duração, o sétimo vídeo do quarto capítulo é intitulado *Nilo acusa Batata de ter ajudado Rita.* Amanhece no lixão. Na cozinha, as crianças comem sentadas ao redor da mesa enquanto Lucinda as servem. Ao entrar, Batata é questionado sobre sua demora ao acordar e ele esquiva-se: "Eu ajeitei ali o teto do galinheiro, que as galinhas estavam se molhando com a tempestade" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v07). Lucinda apressa Batata e saí com a criançada. No lixão, Lucinda diverte-se com objetos trazidos pelos seus protegidos. Do outro lado, Nilo aproxima-se das crianças e força-as a trabalharem. Lucinda observa Batata indo ao galinheiro e é surpreendida por Nilo. Ele acusa o garoto: "Ele tá protegendo a menina nova" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v07). Lucinda defende Batata: "Mas eu não duvido muito de cê tenha feito com ela o que cê já fez com tantas outras" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v07). Então, Nilo ameaça: "Se eu souber que foi o Batata que escondeu ela, aquele nosso trato de um não se meter na vida do outro vai pras cucuias" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v07). Com a saída de Nilo, Lucinda chama o garoto: "Batata, vem aqui menino (…) Onde cê escondeu a menina do Nilo?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v07). Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da revelação do paradeiro de Rita como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração da experiência, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), é apresentado *o interrogatório* de Lucinda para Batata. Há, também, uma *proposta* ou acordo entre Lucinda e Nilo.

Com cerca de dois minutos e quarenta segundos de duração, o oitavo vídeo do quarto capítulo é intitulado *Batata ameaça ir embora da casa de Lucinda.* No galinheiro, Rita ouve um barulho enquanto come. Ao levanta-se, depara-se com Lucinda, que pede para a garota acompanhá-la. Na cozinha, ela alimenta-se acompanhada de Batata e de Lucinda, que avisa: "Pode comer à vontade, mas depois têm que caçar seu rumo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v08). Batata pede acolhimento para a menina, mas Lucinda é categórica: "Cê sabe que aqui, aqui não cabe mais ninguém. São doze bocas pra comer" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v08). Rita agradece e Batata ameaça: "Se a Rita não pode ficar aqui em casa eu fujo com ela" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v08). Na porta da casa, Batata sai de mãos dadas com Rita sob os olhos atentos de Lucinda e crianças. Lucinda determina: "Oh, Batata. Deixa de drama, Batata. A Rita fica. A Rita fica"(AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v08). Crianças comemoram, abraçando-os. Projeta-se, dessa forma, as consequências da acolhida de Rita como gancho

narrativo. A ação dramática é apresentada de forma integral. Em termos de condição da personagem, a experiência de Rita é positivada com a acolhida, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há *combate*, *vitória e reparação do dano* de Rita. O *combate* é a ação direta capaz de sanar o dano e a *vitória* é a sanção positiva neste embate, levando a supressão do dano.

Linha Narrativa de Tufão e Carminha

Com cerca de três minutos e trinta segundos de duração, o segundo vídeo do quarto capítulo é intitulado *Tufão transa com Carminha.* No quarto, o jogador resiste ao beijo da vilã. Contudo, ela não desiste, agarrando-o e empurrando o celular que está tocando. No hotel, Monalisa desiste de telefonar, saí do quarto, pega uma coxinha de galinha no carrinho e come. No quarto, Tufão senta-se na cama e coloca a camisa: "Isso não devia ter acontecido (...) Eu tô noivo. Minha noiva deve estar me esperando" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v02). Na saída, Carminha desculpa-se: "Você me desculpe, viu? Eu não sei aonde eu estava com a cabeça" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v02). Ao final, Tufão propõe: "Eu quero que cê fique num apartamento meu que tá vazio até a gente encontrar uma casa pra você "(AVENIDA BRASIL, 2012, vídeo 02). Tufão vai embora e Carminha comemora. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da aproximação de Tufão e Carminha como gancho narrativo, além da revelação da traição. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, altera-se a experiência de Carminha, positivando-a por ter conquistado seu objetivo, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há *ardilosidade* de Carminha e *cumplicidad*e de Tufão. A primeira induz a personagem ao evento danoso enquanto a segunda indica sua eficácia. Existe, ainda, a *transgressão* de Tufão*:* a traição.

Com cerca de quarenta segundos de duração, o quarto vídeo do quarto capítulo é intitulado *Max fica com ciúmes de Carminha.* Max recebe a vilã em seu apartamento. Ela reclama: “Liguei pro seu celular dez mil vezes e você não atende (…) Carminha marcou gol” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v04). Ele questiona: “Conseguiu levar o cara pra cama? (…) Cê acha que ele vai dispensar a noiva pra ficar contigo?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v04).Carminha avalia: “Dispensar não vai. Mas vai entregar que transou comigo” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v04). Mantém-se a projeção da expectativa em torno da aproximação de

Tufão e Carminha como gancho narrativo, além da revelação da traição. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *informação* da *transgressão* de Tufão, a traição.

Com cerca de quarenta e dois segundos de duração, o quinto vídeo do quarto capítulo é intitulado *Monalisa descobre que Tufão dormiu com Carminha.* Ao entrar na suíte, o jogador é recebido secamente pela cabeleireira: "Pode pedir o jantar que eu já comi a ceia toda nessas horas que fiquei te esperando" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v05). Tufão tenta explicar-se: "Monalisa, desculpa. A mulher pirou. A mulher falou que ia se matar, entendeu?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v05). Monalisa cheira-o: "Cê bebeu, Tufão? Cê tá com cheiro de mulher. Cê transou com essa mulher, Tufão?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v05). Interrompe-se a ação dramática. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da revelação da traição como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, a experiência do casal está na eminência de ser alterada, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há o *interrogatório* de Monalisa, visando obter a i*nformação* da *transgressão* de Tufão em relação a *proposta* da fidelidade.

Com cerca de dois minutos e quarenta e nove segundos de duração, o sexto vídeo do quarto capítulo é intitulado *Monalisa rompe com Tufão.* Na suíte, Monalisa questiona: "Ficou mudo? Você transou com esta mulher?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v06). Tufão mente: "Não. Claro que não" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v06). Sua resposta não convence a cabeleireira: "Cê não sabe mentir. Eu tô vendo, tá escrito na tua testa que cê transou com essa mulher" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v06). Tufão tenta explicar-se: "Monalisa, eu não sei como isso foi acontecer. Porque ela, ela pediu pra que eu deitasse do lado dela onde o marido dela deitava porque ela tava com muito medo de ficar sozinha" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v06). Monalisa esbraveja: "Cê tá querendo dizer o que? Fez uma caridade, é isso? Que você encheu a cara de uísque e ficou com essa mulher por caridade?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v06). Monalisa rompe com Tufão. O trecho dá continuidade a ação dramática do vídeo anterior, completando-a. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno do término da relação como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, a experiência do casal é alterada, negativando-a conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a *transgressão* de Tufão é transforma-se em *dano* e é *mediada.* O *dano* subtraí a harmonia da *situação inicial* e a *mediação* é a constatação desta adversidade.

Com cerca de dois minutos e quarenta e seis segundos de duração, o nono vídeo do quarto capítulo é intitulado *Tufão faz as pazes com Monalisa*. Olenca acorda a cabelereira: “Teu homem tá lá em baixo. Tá com umas olheiras de anteontem. Quer falar com você” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v09). Monalisa recusa-se a ir. Neste momento, elas ouvem o chamado de Silas pelo carro de som: “Atenção, atenção, atenção. Retumbante com a senhorita Monalisa. O seu noivo, o mito do Divino, o rei dos gramados, o herói da nossa gente. Jorge, Jorge, Jorge Tufão pede a vossa excelência que dê o ar da sua graça” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v09). Monalisa chega ao local esbravejando: “Que papagaiada é essa em frente ao meu local de trabalho? Eu vou lá no seu jogo fazer escândalo?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v09). Tufão tenta desculpar-se. Monalisa resiste, mas acaba cedendo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, a experiência do casal é alterada, positivando-a conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a declaração de Tufão é vislumbrada como *combate,* a ação direta capaz de sanar o dano. Seu discurso convence Monalisa, a *vitória* ou sanção positiva, que gera a *reparação do dano.*

Com cerca de cinco minutos e treze segundos de duração, o décimo segundo vídeo do quarto capítulo é intitulado *Monalisa abre seu salão de beleza.* Tufão janta com sua família. Muricy critica-o: "Você voltou com aquela cangaceira?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v12). Tufão defende-se: "Eu estou comunicando pra vocês que vou me casar com a Monalisa (...) Eu vou entrar de sócio no salão que ela tá abrindo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v12). Muricy rebate: "Ela nem pisou ainda no altar e já tá metendo a mão no seu bolso" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v12). Na rua, Tufão, Ivana, Olenca e Monalisa, avaliam o prédio para o salão. Posteriormente, eles comemoram a inauguração. A ação dramática é exposta de forma integral. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da inauguração do salão como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, a experiência de Tufão e Monalisa estão positivadas pela reconciliação. Contudo, Monalisa sofre nova positivação pelo sucesso do salão, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a cena é compreendida como a *reparação da carência* de Monalisa.

Com cerca de um minuto e trinta segundos de duração, o décimo terceiro vídeo do quarto capítulo é intitulado *Monalisa descobre que está grávida.* Passagem de tempo de um mês. No consultório, Monalisa questiona o médico: "É grave né? Eu sei que é porque eu tenho me sentido muito esquisita (…) Não me pede pra ficar de repouso hoje, porque hoje é minha

festa de noivado e toda a minha família tá vindo da Paraíba" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v13). Então, o médico anuncia: "Você está grávida, Monalisa" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v13). Na rodoviária, Monalisa cumprimenta os familires e revela para sua tia: "Tia Délia, Tia Délia. Eu, eu quero te contar uma coisa. Eu quero que a senhora seja a primeira a saber. Eu tô grávida do Tufão (…) Vou contar hoje na festa na hora do brinde" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v13). Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da revelaçaõ da gravidez de Monalisa como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, a experiência de Monalisa sofre nova positivação com a gravidez, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a gravidez desaranja a situação inicial de Monalisa, compreendida como *carência.*

Com cerca de dois minutos e cinquenta e oito segundos de duração, o décimo quarto vídeo do quarto capítulo é intitulado *Carminha conta que está grávida.* A vilã recebe Max no apartamento cedido por Tufão. Max elogia o lugar e Carminha minimiza: "Essa porcaria? Cê é mesmo sem noção né? Vem cá, cê não vai me perguntar como é que foi o médico não? (…) Tô gravida" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v14). Max questiona sobre a paternidade da criança e ela revela: "Claro que é de você, cara" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v14). Ela trama: "Vou falar que o filho é do Genésio. Se uma viuvinha vale uma casa, quanto não vale o pacote completo?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v14). Ao questioná-lo sobre a cabeleireira, Max revela: “Monalisa tá arrumando uma festa de noivado e diz que a paraibana toda já desceu inteira no Rio de Janeiro" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v14). Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno do golpe tramado por Carminha como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, altera-se a experiência de Carminha, positivando-a com a gravidez, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a gravidez desaranja a *situação inicial,* uma *carência*. Max fornece para Carminha a *informação* para provocar o dano.

Com cerca de seis minutos e quatorze segundos de duração, o décimo sétimo vídeo do quarto capítulo é intitulado *Tufão saí correndo de sua festa de noivado*. O jogador recebe os familiares de Monalisa em sua casa. No apartamento, Carminha trama: “A uma hora dessas, a paraibada já deve estar toda lá na casa do Tufão” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v17). Max critica o plano, mas ela mantém-se confiante, pegando o telefone: "Agora prepara-se, prepara-se pro show de interpretação"(AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v17). Na casa de Tufão, Délia presenteia Monalisa com um véu de noiva. Em meio a discussão sobre a festa de casamento,

Monalisa propõe um brinde: “Todo mundo sabe que o meu noivado com o Tufão custou muito a sair. Ele na Europa, eu aqui. A gente teve que ter paciência né? Mas eu quero dizer que valeu a pena esperar. E que hoje é um momento muito especial na minha vida e eu tenho uma notícia muito importante pra dar" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v17). A empregada de Tufão aproxima-se e avisa que Carminha está ao telefone. Tufão avisa que terá que ausentar-se por alguns instantes e a cabelereira suspende o brinde. Na cozinha, Tufão conversa com Carminha pelo telefone: "Eu tô te ligando pra me despedir (…) Eu não tô aguentando mais. Eu não tô aguentando a dor, Meu Deus. A minha vontade é de fazer uma loucura” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v17). Então, Tufão pede: “Espera, que eu tô indo pra aí. Espera, eu tô chegando. Não faça nada até eu chegar” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v17). Ele vai até ela. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da saída tempestiva de Tufão do noivado. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há *ardilosidade* de Carminha e *cumplicidade* de Tufão. A primeira função induz a personagem a ação danosa enquanto a segunda revela sua eficácia. A atitude de Tufão ao sair é considerada uma *transgressão*.

Com cerca de um minuto de duração, o décimo oitavo vídeo do quarto capítulo intitulado *Monalisa descobre que Tufão saiu.* Impacientes, familiares e amigos questionam a ausência do jogador e Monalisa resolve consultar a empregada: “O seu Tufão saiu (…) Ele pediu pra avisar a senhora que ele desceu aqui em baixo pra comprar um vinho porque o vinho que ele abriu tava vinagrado” (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v18). Mantém-se a projeção da expectativa em torno da saída tempestiva de Tufão do noivado como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há *ardilosidade* de Carminha e a *cumplicidade* de Tufão. A primeira função induz a personagem a ação danosa enquanto a segunda revela sua eficácia. Destaca-se, ainda que Janaina mente spobre o destino do jogador, a *transgressão*.

Com cerca de um minuto e cinquenta e cinco segundos de duração, o décimo nono vídeo do quarto capítulo é intitulado *Carminha engana Tufão.* O jogador estaciona o carro e corre o apartamento, encontrando Carminha em desespero e chorando a beira da janela: "Eu não quero viver. Eu quero morrer. Eu quero acabar com essa dor" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v19). Aos poucos, Tufão acalma a vilã: "Você tem a vida inteira pela frente. Você vai

reconstruir sua vida e eu vou te ajudar. Me dá a mão. Me dá a mão pra mim. Dá, dá a mão" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v19). Tufão salva Carminha e a leva para o quarto. Mantém-se a projeção da expectativa em torno da saída tempestiva de Tufão do noivado como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, são mantidas as experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há *ardilosidade* de Carminha e *cumplicidade* de Tufão. A primeira função induz a personagem a ação danosa enquanto a segunda revela sua eficácia

Com cerca de dois minutos e vinte e um segundos de duração, o vigésimo vídeo do quarto capítulo é intitulado *Max liga para Monalisa.* A cabeleireira atende a ligação de Max: "Nós registramos aqui uma ocorrência com o veículo com a placa LNE 3152, deve pertencer ao seu noivo, aqui na Rua Domingos de Albuquerque, em frente ao número 736 (…) Foi uma tentativa de furto. Quebraram o vidro lateral do lado do motorista"(AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v20). Monalisa desliga o telefone e explica: "O carro dele sofreu uma tentativa de assalto e foi encontrado em Guadalupe. Agora eu quero saber, o que é que aconteceu ? Tufão desceu apenas pra comprar o vinho? (…) É em Guadalupe o apartamento que o Tufão comprou e emprestou pra tal viúva" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v20). Após interrogar Janaina, Monalisa vai até o apartamento. No estacionamento, Max quebra o vídro do carro de Tufão. Projeta-se a expectativa em torno do encontro de Monalisa com Carminha e Tufão como gancho narrativo.. A ação é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *ardilosidade* de Max com Monalisa tornando *cúmplice*. A primeira função induz a personagem a ação danosa enquanto a segunda revela sua eficácia

Com cerca de um minuto e trinta e cinco segundos de duração, o vigésimo primeiro vídeo do quarto capítulo é intitulado *Monalisa flagra Tufão e Carminha juntos.* A vilã está sob os cuidados do jogador após fazê-lo acreditar que suicidaria. Ao ver a porta aberta, Monalisa entra no apartamento e ouve o noivo prometendo cuidar de Carminha:"Você nunca mais vai ficar sozinha. Eu vou estar ao seu lado pra sempre" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v21). Ela acusa-o: "Não acredito que você fez isso comigo de novo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c04 v21). Interrompe-se a ação dramática. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno do encontro de Monalisa com Carminha e Tufão como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, abre-se a possibilidade de alteração das experiências, conforme

aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a *transgressão* de Tufão ao sair sem avisar aonde iria pode virar *dano*, a partir da *ardilosidade* da vilã e *cumplicidade* de Monalisa e Tufão.

Quinto Capítulo

Linha Narrativa de Tufão e de Carminha

Com cerca de quatro minutos e dezoito segundos de duração, o primeiro vídeo do quinto capítulo é intitulado *Monalisa conta que Tufão atropelou Genésio.* Ao encontrar seu noivo com Carminha, a cabeleireira acusa-o: "Eu não acredito que você fez isso comigo de novo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v01). O jogador defende-se: "Monalisa eu não fiz nada, eu juro. Eu vim aqui porque ela queria se matar" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v01). A vilã intervém: "Eu não quero causar problemas pro seu noivo. Ele não merece. Seu noivo é um santo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v01). Então, Monalisa revela: "E o santinho aí por acaso já te falou que foi ele quem atropelou o teu marido?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v01). Carminha reage incrédula a informação enquanto Tufão tenta explicar-se. Diante da situação, Monalisa resolve ir embora: "Adeus, Tufão. Eu tô tirando meu time de campo. Fica aí que você tem muita coisa pra conversar com sua amiga" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v01). Tufão segue Monalisa, encontrando seu carro com o vidro quebrado. Ao abrir a porta do apartamento para Max, a vilã comemora: "Meu amor, danou-se o noivado, eu não falei que ia dar certo?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v01). Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da relação de Tufão e Monalisa como gancho narrativo. O trecho dá continuidade a ação dramática do vídeo anterior, completando-a. Em termos de condição da personagem, altera-a a experiência de Tufão, negativando-a pela revelação, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a *transgressão* de Tufão ao fugir do local do acidente é transformada em *dano* e é *mediada,* a partir da *ardilosidade* de Monalisa que tinha esta *informação*. Há, ainda, a transformação da *transgressão* de Tufão, que saiu sem avisar do noivado, em *dano* pela *ardilosidade* de *Carminha* e *cumplicidade* do jogador. A *transgresssão* revela o descumprimento da *proposta*; *ardilosidade* induz a personagem ao evento danoso; a cumplicidade mostra a eficácia da *ardisolidade*; *dano* é a transformação da *transgressão* em algo que subtrái a harmonia; por fim, a *mediação* é a constatação do dano.

Com cerca de dois minutos e cinquenta e quatro segundos de duração, o segundo vídeo do quinto capítulo é intitulado *Monalisa rompe com Tufão.* Ao entrar na sala, a cabeleireira revela aos familiares: "Juno, Oséas e Tia Délia, vamos embora (…) Acabou meu noivado com Tufão" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v02).O jogador chega e tenta explicar-se. Diante dos

questionamentos dos presentes, ele explica: "Atropelei o marido dessa mulher, ele tá morto" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v02). Monalisa desculpa-se, mas rompe a relação: "É que eu não parei pra pensar. Eu tava fora de mim. Mas de qualquer maneira, acabou, Tufão" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v02). A ação dramática é exposta de forma integral. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno do rompimento de Monalisa e Tufão como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, são alteradas as experiências de Tufão e de Monalisa com o término da relação negativando-as, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a *transgressão* de Tufão ao fugir do local do acidente é transformada em *dano* e é *mediada,* a partir da *ardilosidade* de Monalisa que tinha esta *informação*. Há, ainda, a transformação da *transgressão* de Tufão, que saiu sem avisar do noivado, em *dano* pela *ardilosidade* de *Carminha* e *cumplicidade* do jogador, levando ao fim do relacionamento. A *transgresssão* revela o descumprimento da *proposta*; *ardilosidade* induz a personagem ao evento danoso; a cumplicidade mostra a eficácia da *ardisolidade*; *dano* é a transformação da *transgressão* em algo que subtrái a harmonia; por fim, a *mediação* é a constatação do dano.

Com cerca de cinco minutos e treze segundos de duração, o sétimo vídeo do quinto capítulo é intitulado *Carminha conta a Tufão que está grávida.* Ao retornar ao apartamento, o jogador questiona a vilã sobre sua adaptação ao novo local e redime-se por ter ocultado sua culpa no acidente. Carminha aceita as desculpas: “Eu sei que a morte do Genésio não foi culpa sua. Eu sei que você chamou a ambulância (…) se você veio aqui porque tá com medo que eu dê parte de você pra polícia, você pode ficar tranquilo” (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v07). Tufão agradece e a vilã aproveita para fazer uma revelação: "Se não fosse você anteontem eu teria me jogado pela janela. Você sabe disso. Você salvou a minha vida. Não só a minha. (…) Tem outra vida pulsando dentro de mim. Eu tô grávida" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v07). Carminha convida-o para ser padrinho da criança e ele aceita. Ao questionar sobre Monalisa, o jogador revela o término da relação. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da gravidez de Carminha como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, Tufão tem sua experiência positivada com o perdão de Carminha, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *reparação do dano,* a supressão do evento desestabilizador e a *mediação* do término da relação de Tufão e Monalisa.

Com cerca de quatro minutos e trinta e dois segundos de duração, o décimo segundo

vídeo do quinto capítulo é intitulado *Muricy visita Carminha.* Ao atender a porta, a vilã ignora a mãe de Tufão: “Não, tia, não tô interessada em nenhum produto não” (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v12). Então, Muricy revela: "Pera aí, eu não tô vendendo nada não. Eu sou a mãe do Tufão" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v12). Ao entrar no apartamento, Muricy presenteia Carminha com uma compota de doce de mamão, mostrando-se agradecida: "Minha família, minha família tem uma dívida com você, minha querida. Você, você poderia ter dado parte do meu filho quando atropelou seu marido, mas você não deu" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v12). Durante a conversa, Muricy pergunta: “Você nutre algum sentimento pelo meu filho?”. Encabulada, Carminha revela: “Se fosse em outras circunstâncias diria que sim” (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v12). Muricy comemora a resposta e propõe: “A gente tem uma casa de praia lá em Cabo Frio (…) Quem sabe meu filho não passa lá pra te fazer uma visitinha” (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v12). Muricy despede-se e vai embora. A vilã descarta o doce. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da viagem de Carminha até Cabo Frio como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), o trecho revela a *ardilosidade* de Muricy e de Carminha, a indução ao evento danoso.

Com cerca de cinquenta e oito segundos de duração, o décimo quarto vídeo do quinto capítulo é intitulado *Carminha arma mais um golpe.* No quarto, a vilã avisa Max enquanto faz as malas: “Vou para Cabo Frio e o Tufão vai me encontrar lá” (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v14). Max desdenha a declaração da amante: “Tu não tem nem certeza que esse cara vai para Cabo Frio” (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v14). Carminha insiste: “Vai sim, porque vai dar tudo certo. Porque minha sogrinha tá do meu lado (…) Sabe aquele teu amigo, aquele fotógrafo desempregado que tira foto de gente famosa na praia? Cê vai levar ele pra Cabo Frio” (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v14). Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da viagem de Carminha até Cabo Frio e o paparazzi. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *ardilosidade* de Carminha, a indução ao evento danoso.

Com cerca de três minutos e dezessete segundos de duração, o décimo quinto vídeo do quinto capítulo é intitulado *Muricy convence Tufão a ir para Cabo Frio.* O jogador relembra o pedido de casamento que fez para Monalisa. Posteriormente, é surpreendido com a entrada da

mãe em seu apartamento. Muricy explica-se: "Filho, cê some, não atende o telefone, cê quer que eu faça o quê? (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v15). Ele desabafa: “Tô precisando ficar sozinho um pouco” (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v15). Na cozinha, Muricy exalta a vilã enquanto guarda os alimentos "Ainda bem que cê traiu a Monalisa com a Carminha tá? (…) Inclusive, eu emprestei a nossa casa lá de Cabo (…) Ela precisa relaxar. Eu disse, inclusive, que cê pode ir lá, encontrar ela" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v15). Tufão revela: "Olha aqui, mãe, deixa eu explicar uma coisa, assim, a senhora tá me jogando pra cima da Carminha. Só que a minha cabeça ainda tá na Monalisa" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v15). Muricy despede-se do filho e propõe: "Filho, escuta o que sua mãe tá te dizendo. Faz uma malinha, vai pra Cabo Frio" (AVENIDA BRASIL, 2012,c05 v15). Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da ida de Tufão a Cabo Frio como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *ardilosidade* de Muricy, a indução ao evento danoso.

Com cerca de um minuto e quarenta e sete segundos de duração, o décimo sétimo vídeo do quinto capítulo é intitulado *Tufão chega a Cabo Frio.* Carminha esbraveja com Max: "Não quero você por perto, cara. Vai que o Tufão aparece de uma hora para outra" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v17). Max acalma a vilã: "Se o Tufão vier, ele vai vir pela aquela estrada, a gente vai ver o carro dele (…) O fotógrafo tá na praia como a gente combinou” (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v17). Carminha vê o carro de Tufão aproximar-se e Max corre. A vilã vai ao encontro do jogador. Tufão revela: "Minha mãe falou que tu tava aí. Fiz mal de ter vindo? Quer ficar sozinha?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v17. Cármen abraça-o, revelando: "Tava com saudades" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v17). Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da aproximação de Tufão e Carminha como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alterações de experiências, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *ardilosidade* de Muricy e de Carminha e a *cumplicidade* de Tufão. A primeira função induz ao evento danoso enquanto a segunda mostra sua eficácia.

Linha Narrativa de Monalisa

Com cerca de dois minutos e oito segundos de duração, o quinto vídeo do quinto

capítulo é intitulado *Monalisa decide ir embora do Rio.* No salão, a cabeleireira arruma suas coisas, acompanhada de Tia Délia, que insiste que ela fique no Rio de Janeiro: "Ó, tu vem pro Rio de Janeiro, arruma um jogador de futebol e vai voltar pra Paraíba com a gente feito pau de arara?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v05). Monalisa é categórica: "Chega. Não, eu vou embora pra Paraíba. Ele me traiu. Eu vou embora e vou criar meu filho sozinha" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v05). Monalisa despede-se de Olenca. Posteriormente, o jogador aborda Olenca na porta do salão e ela avisa: "Ela se mandou de mala e cuia pra rodoviária. Partiu, se picou, foi para a Paraíba? (…) Tem uns dez minutos" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v05). Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno do reencontro de Tufão e Monalisa como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *mediação*, com a cabeleireira reiterando a traição sofrida como *dano*. Monalisa decide ir embora, o *início da reação* e a *partida.* A primeira função denota o que personagem decide fazer após tomar ciência da situação transformada enquanto que a segunda demonstra o trânsito para sua execução.

Com cerca de dois minutos e dois segundos de duração, o sexto vídeo do quinto capítulo é intitulado *Tufão não encontra Monalisa*. Délia insiste na permanência da sobrinha e Monalisa é enfática: "Tia, chega. Eu já decidi" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v06). Tufão estaciona o carro no estacionamento da rodoviária, desce e corre até a plataforma, mas não encontra Monalisa. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da viagem de Carminha para Cabo Frio como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *mediação*, com a cabeleireira reiterando a traição sofrida como *dano*. Monalisa decide ir embora, o *início da reação* e a *partida.* A primeira função denota o que personagem decide fazer após tomar ciência da situação transformada enquanto que a segunda demonstra o trânsito para sua execução.

Com cerca de um minuto e quarenta e cinco segundos de duração, o oitavo vídeo do quinto capítulo é intitulado *Monalisa conhece Iram.* O ônibus trafega pela rodovia. Em seu interior, a cabeleireira passa mal e vomita em um balde. Iram e sua mãe observam. O ônibus faz uma parada. No restaurante, ela recusa-se a comer. Iram aproxima-se e entrega algumas folhas: "Minha mãe catou lá fora e mandou entregar pra senhora. É boldo. Diz que bom pra enjoo". Monalisa agradece. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da gravidez de

Monalisa como gancho narrativo. A ação dramática é apresentada de forma integral Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Monalisa decide ir embora, *início da reação* e *partida.* A primeira função denota o que personagem decide fazer após tomar ciência da situação transformada enquanto que a segunda demonstra o trânsito para sua execução.

Com cerca de um minuto e treze segundos de duração, o décimo terceiro vídeo do quinto capítulo é intitulado *Monalisa decide voltar para Tufão.* No ônibus, Monalisa chora. Délia consola a sobrinha: “Tia Délia, cê tá certa. Eu amo o meu Tufão. Preciso voltar pro Rio agora mesmo (…) Eu vou pegar um ônibus de volta” (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v13). Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno do retorno de Monalisa como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Monalisa decide retornar, *início da reação* e *partida.* A primeira função denota o que personagem decide fazer após tomar ciência da situação transformada enquanto que a segunda demonstra o trânsito para sua execução. Destaca-se, também, a *mediação* da traição.

Com cerca de um minuto e dez segundos de duração, o décimo nono vídeo do quinto capítulo é intitulado *Monalisa sofre um acidente de ônibus.* O motorista faz manobras perigosas e quase bate o veículo. No interior do ônibus, Délia reclama: "Nossa senhora, esse motorista tá correndo demais" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v19). Monalisa demonstra sua ansiedade em retornar: "Ótimo. Tô doida pra chegar em Ilhéus e pegar um ônibus pro Rio de Janeiro" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v19). São realizadas outras monobras que culminam com o capotamento do ônibus. Monalisa fica desacordada. Interrompe-se a ação dramática. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno das consequências do acidente como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, alteram-se as experiências dos passageiros negativando-as, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), o trecho revela *transgressão* do motorista, o descumprimento das normas de trânsito, que gera o acidente como *dano*.

Linha Narrativa de Rita

Com cerca de quatro minutos e vinte e nove segundos de duração, o terceiro vídeo do

quinto capítulo é intitulado *Batata pede Rita em casamento.* Amanhece no lixão. Rita leva uma xícara de chá para Lucinda que está doente. Ela agradece e propõe que a garota saía com Batata para se divertirem. Enquanto brincam de marido e de mulher, Batata propõe: “Cê quer casar comigo? Agora não é mais brincadeira não. É sério! Hein? Cê quer casar comigo?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v03). Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da resposta de Rita como gancho narrativo. A ação dramática é interrompida. Em termos de condição da personagem, abre-se a possibilidade de alteração de experiências, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Batata faz a *proposta* para Rita.

Com cerca de um minuto e doze segundos de duração, o quarto vídeo do quinto capítulo é intitulado *Rita e Batata dão o primeiro beijo.* O garoto repete o pedido: “Responde, cê quer casar comigo?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v04). Rita questiona: “Mas criança não pode casar” (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v04). Batata defende: “Pode, pode sim. Qualquer um pode virar noivo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v04). Então, a garota responde: "Eu aceito me casar com você. Agora tem que dar o beijo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v04). Eles se beijam. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno do casamento de Rita e Batata. O trecho dá continuidade a ação dramática do vídeo anterior, completando-a. Em termos de condição da personagem, altera-se a experiência das personagens, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Rita aceita a *proposta* de *casamento.*

Com cerca de dois minutos e cinquenta e quatro segundos de duração, o décimo vídeo do quinto capítulo é intitulado *Rita e Batata falam a Lucinda que vão se casar.* No lixão, Batata e Rita recolhem alguns objetos. Na cozinha, as crianças estão ao redor da mesa sendo servidos por Lucinda quando eles entram. Lucinda questiona-os sobre a demora e analisa os objetos coletados. Ao analisar o tecido trazido, Betânia comenta: "Tecido branco é de vestido de noiva" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v10). Émerson aproveita a deixa e revela: "É que Batata e Rita tão namorando" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v10). Batata confirma: "É isso mesmo. E a gente vai ficar noivo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v10). Então, Rita propõe fazer uma festa e Lucinda aceita fazê-la. Mantém-se a projeção em torno do casamento de Rita e Batata. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), o evento pode ser vislumbrado na função *casamento.*

Com cerca de um minuto e quinze segundos de duração, o décimo sexto vídeo do quinto

capítulo é intitulado *Lucinda faz uma festa a Rita e Batata.* As crianças criam o ambiente para o casamento. Lucinda define os padrinhos, as madrinhas e quem conduzirá a cerimônia como padre. Do interior da casa, Rita observa toda a movimentação e elogia: "Olha como o Batata tá lindo, Bruna. Ele vai ser meu pra sempre" (AVENIDA BRASIL, 2012, c05 v16). Mantém-se a projeção em torno do casamento de Rita e Batata. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), o evento pode ser vislumbrado na função *casamento.*

Com cerca de dois minutos e quarenta e seis segundos de duração, o décimo oitavo vídeo do quinto capítulo é intitulado *Rita e Batata se casam.* Lucinda finaliza os preparativos e dá início a cerimônia de casamento, levando Rita ao altar. Ao final da celebração, o casal se beija e posa para fotos. Mantém-se a projeção em torno do casamento de Rita e Batata. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, são alteradas as experiências de Rita e Batata, positivando-as pela união, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), o evento pode ser vislumbrado na função *casamento.*

Sexto Capítulo

Linha Narrativa de Monalisa

Com cerca de dois minutos e quarenta e três segundos de duração, o primeiro vídeo do sexto capítulo é intitulado *Monalisa consegue sobreviver ao acidente e salva um menino.* Com o capotamento, o ônibus está deitado a beira de uma ribanceira segurado por uma árvore. Ao abrir o teto, a cabeleireira deparar-se com o perigo: "Calma, calma. Ninguém se mexe" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v01). Então, o motorista sugere que os passageiros saem pela janela. Juno e Oséas ajudam Délia a descer do ônibus. Monalisa ouve o pedido de socorro de Iram e retorna para o veículo. A cabeleireira tenta salvar a mãe do garoto, mas desiste com a ameça da queda. Eles saltam e o ônibus despenca morro abaixo. Preocupada, Délia questiona a sobrinha: "Monalisa, cê tá bem, minha filha?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v01). Então, Monalisa vê o sangramento na perna e chora. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da gravidez de Monalisa como gancho narrativo. O trecho dá continuidade a ação dramática do vídeo anterior, completando-a. Em termos de condição da personagem, há a alteração da experiência de Iram, negativando-a com a morte de sua mãe, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). O sangramento de Monalisa deixa em aberto a possibilidade de uma nova negativação pela perda do bebê. Na leitura de Propp (2010), há o *dano* e a *mediação* em Iram. A primeira função modifica a *situação inicial* ao suprimir o equilíbrio enquanto a segunda é a sua constatação.

Com cerca de um minuto e cinco segundos de duração, o terceiro vídeo do sexto capítulo é intitulado *Monalisa descobre que perdeu o bebê.* A cabeleireira acorda e Tia Délia tranquiliza: “Cê tá bem, filha. Tá viva, graças a Deus" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v03). Juno aproveita a deixa e avisa: “O médico mandou tu ficar descansando mais algumas horas” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v03). Monalisa estranha e sua tia revela: “O teu bebê, filha, você perdeu” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v03). Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno das consequências do acidente como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, a experiência de Monalisa é alterada, negativando-a com a perda do bebê, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há *dano* e *mediação*. A primeira função modifica a *situação inicial* ao suprimir o equilíbrio enquanto a segunda é a sua constatação.

Com cerca de cinquenta e seis segundos de duração, o quinto vídeo do sexto capítulo é intitulado *Monalisa decide cuidar do menino durante a noite.* Na recepção do hospital, a cabeleireira chora: “Me dói muito em saber que o Tufão que ia ser pai. Ele ia ficar tão feliz. A gente podia ter tido uma família linda” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v05). Ao ver Iram, ela questiona-o: “Só com sua mãe no ônibus?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v05). Iram acena positivamente e ela propõe: "Então, cê vai ficar com a gente" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v05). Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da aproximação de Monalisa e Iram como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *mediação* da perda do bebê e o *início da reação,* o que a personagem faz após a tomar ciência da adversidade.

Com cerca de cinco minutos e quarenta e oito segundos de duração, o sétimo vídeo do sexto capítulo é intitulado *Monalisa decide adotar Iram e voltar para Paraíba.* As vítimas do acidente fazem *check-in* no hotel. A cabeleireira avisa os familiares: “Eu decidi ficar com o menino” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v07). Dessa forma, ela divide quarto com o garoto. Amanhece. Monalisa questiona-o: “Cê não tem pra onde ir? Cê não tem família?” (AVENIDA BRASIL, 2012, vídeo 07). Iram responde: “Não, senhora. Meu pai tá preso. Não sei aonde” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v07). Na rodoviária, Monalisa entrega-o para a funcionária da empresa de ônibus e despede-se. Iram agradece a acolhida: “A senhora que é um anjo que salvou a minha vida. Nunca mais vou esquecer da senhora” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v07). Na entrada do ônibus, Monalisa decide retornar à plataforma e convida Iram para viver com ela. O menino aceita e ela avisa para a funcionária: “Eu vou entrar com um pedido de adoção por ele. Eu perdi meu filho no acidente. Esse menino tá vindo como um presente de Deus” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v07). Posteriormente, avisa os familiares: “Tia, eu não vou mais pro Rio de Janeiro (…) Eu preciso mesmo voltar pra minha terra, descanar, botar minha cabeça no lugar, tomar conta desse moleque que a vida me deu” (AVENIDA BRASIL, 2012, vídeo c06 v07). Projeta-se, desa forma, a expectativa em torno da adoção de Iram por Monalisa como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, as experiências de Monalisa Iram são alteradas, positivando-as pela adoção, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *mediação* da perda do bebê e a *reparação do dano ou carência* com a adoção de Iram*,* a supressão da adversidade.

Com cerca de cinquenta e seis segundos de duração, o décimo quarto vídeo do sexto capítulo é intitulado *Monalisa se emociona ao chegar em casa.* O ônibus parte, deixando a cabeleireira e familiares. Eles caminham em direção a casa. Monalisa chama o morador: "Tio Luis Poranga? Sou eu, Monalisa" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v14). Ele cumprimenta: "Minha querida sobrinha. Noiva do Tufão, o grande Tufão. Ele veio?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v14). Oseas interrompe: "Vamos lá pra dentro, Poranga. Tamos cheios de novidades pra lhe contar" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v14). A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há *mediação* do término do relacionamento de Monalisa e Tufão, a constatação da adversidade.

Com cerca de um minuto de duração, o vigésimo vídeo do sexto capítulo é intitulado *Monalisa se entristece ao ver a foto de Tufão no jornal.* A cabeleireira está ao redor da mesa na área externa com os familiares: "A vocês minha família. E ao meu Iram. Meu novo filho" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v20). Porangaba questiona Monalisa: "E o Tufão, seu noivo? Não vem por que? Eu queria tanto conhecer o nosso campeão" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v20). Délia provoca: “Ele não veio porque a sua sobrinha é uma tonta e deixou escapar o homem da vida dela” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v20). Oséas aproxima-se e entrega o jornal: "A prima tem mais do que razão. Olha aqui ó, cês já viram isso? Tá aí, pra todo mundo ver. Tufão numa praia deserta com uma moça misteriosa na maior safadeza" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v20). Monalisa desabafa: “Então é verdade” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v20). Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da relação de Tufão e Carminha como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, a experiência de Monalisa é negativada pela revelação da foto, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a *ardilosidade* da vilã gera a *cumplicidade* de Tufão e Monalisa, promovendo o *dano* no relacionamento deles. A *ardilosidade* induz ao evento danoso; a *cumplicidade* revela sua eficácia; *dano* é a instauração da adversidade e a *mediação* é a sua constatação.

Linha Narrativa de Rita

Com cerca de três minutos e seis segundos de duração, o sexto vídeo do sexto capítulo é intitulado *Nilo invade a festa das crianças e faz insinuações sobre Rita.* Batata faz seus votos:

“Eu queria pedir pra Deus pra que a gente ficasse junto para resto da vida” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v06). Rita retribui: “Eu queria pedir pra Deus pra viver muitos e muitos anos, pra poder ficar bem velhinha perto de você” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v06). Ao cortarem o bolo, Lucinda é presenteada com o primeiro pedaço. Posteriormente, a menina lança seu buquê de flores e Nilo pega-o: “Tá bonita a festa. Pena que não convidaram a gente” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v06). Lucinda expulsa-o: “Sai daqui. Vai. Vai. Vai (…) Eu te furo, não estou brincando. Aonde já se viu invadir o terreno do outro assim, hein?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v06). Ele revida: “Cê que começou. Você roubou mercadoria minha (…) Se não devia ter levado essa menina pra sua casa (…) Ela vai acabar com a sua vida (…) Só vim te avisar. Vamos embora” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v06). Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno do acolhimento de Rita por Lucinda como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, são alteradas as experiências de Rita, Lucinda e Batata negativando-as pela presença de Nilo, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Nilo provoca o *dano* e *mediação* na festa a partir da *transgressão* da *proposta* da “lei do lixo”: Lucinda levou Rita para sua casa. O *dano* é a instauração da adversidade enquanto a *mediação* é sua constatação. Há, ainda, a *transgressão* ou descumprimento da *proposta.*

Com cerca de um minuto e trinta e seis segundos de duração, o nono vídeo do sexto capítulo é intitulado *Lucinda pede que Rita lhe conte sua história.* As crianças tomam o café da manhã ao redor da mesa. Rita acorda tarde e Lucinda brinca com ela “É noiva ou bela adormecida?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v09). No lixão, a garota faz sua coleta. Ao avistar Max, ela corre e esconde-se. Lucinda estranha seu comportamento: “Rita, da onde cê conhece esse homem? (…) Acho que tá na hora de cê contar sua história” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v09). Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da revelação da história de Rita como gancho narrativo. A ação dramática é interrompida. Em termos de condição da personagem, abre-se a possibilidade de alteração da experiência de Lucinda, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Lucinda faz o *interrogatório* Rita com a finalidade de obter informações sobre seu passado.

Com cerca de um minuto e cinquenta e nove segundos de duração, o décimo vídeo do sexto capítulo é intitulado *Rita conta sua história para Lucinda e promete se vingar de Max e Carminha.* Na cozinha, a menina revela: “Aquele Max é um bandido, mãe Lucinda. A minha madrasta, a Carminha, ela enganava meu pai com ele (…) Eles roubaram tudo que era do meu

pai. Não precisa ter pena de mim não, mãe Lucinda. Eu vou me vingar deles" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v10). Diante desta revelação, Lucinda pede: "Olha, eu sei que é difícil. Cê tem que dar um jeito de esquecer disso tudo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v10). Rita recusa-se e Lucinda preocupa-se. Ela caminha pelo lixão pensativa observando Max e Nilo. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da vingança de Rita como gancho narrativo. O trecho dá continuidade a ação dramática do vídeo anterior, completando-a. Em termos de condição da personagem, é alterada a experiência de Lucinda, negativando-a conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), as revelações de Rita são *mediações:* constatações dos *danos*. Pode ser vista como *informação* também.

Com cerca de dois minutos e quarenta e um segundos de duração, o vigésimo segundo vídeo do sexto capítulo é intitulado *Todos comemoram o Ano Novo.* No quintal, Juno anuncia: "Atenção minha gente, tá chegando a hora. Vou soltar os fogos" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v22). Abre-se contagem regressiva para os fogos: "10, 09, 08, 07, 06, 05, 04, 03, 02, 01. Feliz Ano Novo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v22). Monalisa abraça o filho. No Clube, Tufão cumprimenta Carminha e os familiares. No lixão, Lucinda cumprimenta Batata e Rita, fazendo um pedido especial para a garota: "Coração não é lugar pra guardar ódio. Você promete que nunca vai esquecer isso?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v22). Rita cruza os dedos e promete. Mantém-se a projeção da expectativa em torno da vingança de Rita como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Lucinda faz uma *proposta* ou acordo com Rita.

Com cerca de quarenta e quatro segundos de duração, o vigésimo terceiro vídeo do sexto capítulo é intitulado *Rita decide procurar Tufão.* Rita questiona Betânia com o jornal em mãos: "Cê sabe se tem um ônibus daqui até o Maracanã? (…) Eu tava pensando que a bruxa da minha madrasta vai se casar com esse tal Tufão. Ela vai fazer a mesma coisa que fez com o meu pai" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v23). Mantém-se a projeção da expectativa em torno do encontro de Rita e Tufão como gancho narrativo. Interrompe-se ação dramática. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Rita *inicia sua reação*. Ela, também, *transgride* a *proposta* feita por Lucinda de não vingar-se. O fragmento revela a *mediação* do golpe sofrido.

Linha Narrativa de Tufão e Carminha

Com cerca de dois minutos e dezenove segundos de duração, o segundo vídeo do sexto capítulo é intitulado *Paparazzo fotografa Carminha e Tufão juntos.* A vilã cozinha enquanto conversa com o jogador. Posteriormente, ela serve a refeição: "Vou logo avisando. Cozinha não é meu forte" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v02). Ela experimenta o prato: "Tá horrível. Pior peixe que eu comi em toda a minha vida" (AVENIDA BRASIL, 2012, vc06 v02). Então, Tufão propõe: "Eu faço um espaguete à carbonara maravilhoso. Vou fazer um pra tu, quer?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v02). Carminha aceita a proposta: "Quero. Vamos dar um mergulho no mar antes" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v02). Enquanto caminham pela praia, o paparazzi fotografa o casal. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da divulgação da foto com o gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Carminha age *ardilosamente* para ser fotografada com Tufão, gerando sua *cumplicidade.* A primeira função induz a personagem ao evento danoso enquanto a segunda demonstra sua eficácia.

Com cerca de um minuto e trinta e nove segundos de duração, o quarto vídeo do sexto capítulo é intitulado *Tufão dá um beijo em Carminha.* A vilã elogia a habilidade culinária do jogador e ele o vinho trazido por ela. Posteriormente, Carminha provoca-o: “Eu fico pensando como é que um cara famoso como você, perdendo seu tempo, assim, com uma viuvinha baixa renda como eu?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v04). Ele pega o braço dela e revela: "Eu não tô perdendo tempo. Eu gosto de ficar com você. Eu já te falei isso" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v04). Ela o beija e ele retribui, beijando-a. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da aproximação de Tufão e Carminha como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a vilã age *ardilosamente* para conquistar Tufão conseguindo sua *cumplicidade.* A primeira função induz a personagem ao evento danoso enquanto a segundo demonstra sua eficácia.

Com cerca de dois minutos e um segundo de duração, o oitavo vídeo do sexto capítulo é composto de duas cenas e é intitulado *Muricy confirma que Carminha é namorada de Tufão.* O Clube é preparado para o réveillon. A ausência de Monalisa é sentida por Diógenes: “Eu não entendo disso, rapaz. Eu não entendo. Resolve vocês aí. Quem cuidava de tudo isso aqui

antes era Monalisa" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v08). Muricy é irônica: "Que Monalisa? Nunca ouvi falar desse nome" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v08). Leleco repreende a mulher: "Não fala assim, Muricy. Monalisa é figura fundamental desse clube" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v08). Com o jornal em mãos, Olenca questiona: "Dá licença. Aqui, Dona Muricy. Dona Muricy. Sem querer me intrometer, já me intrometendo. Essa mulher que tá na foto com Tufão?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v08). Muricy esquiva-se: "Eu não comento a vida pessoal do meu filho" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v08). Com o jornal em mãos, ela comemora: "Olha o Tufão com a Carminha, Leleco, aqui. Tão namorando" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v08). Adalto despede-se de todos. Questionado para onde iria, responde: "Eu vou pra lugar nenhum que é pra onde nós tudo tamos indo né? O mundo vai acabar mesmo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v08). Mantém-se a projeção da expectativa em torno da aproximação de Tufão e Carminha e notabiliza-se a despedida de Adalto como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Carminha agiu *ardilosamente* ao planejar o vazamento da fotografia conseguindo a *cumplicidade* de todos. A primeira função induz a personagem ao evento danoso enquanto a segunda demonstra sua eficácia.

Com cerca de seis minutos e nove segundos de duração, o décimo primeiro vídeo do sexto capítulo é intitulado *Carminha diz a Tufão que precisa se afastar, mesmo apaixonada por ele.* O jogador estaciona o carro na frente do prédio. Maquiavélica, a vilã rompe com ele: "Por favor, melhor parar por aqui e eu preciso colocar minha cabeça no lugar, eu tenho um filho pra criar, gente, eu preciso dar um jeito de arrumar um emprego" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v11). Tufão oferece uma casa, mas ela recusa: "Eu não posso aceitar. E semana que vem eu saio do apê que você me emprestou (…) Adeus" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v11). Tufão preocupa-se: "Que isso, menina? Que adeus? (…) Você vai conseguir me esquecer?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v11). Carminha revela: "Impossível. Eu nunca vou te esquecer. Nunca" (AVENIDA BRASIL, 2012, vídeo 11). Então, Tufão convida: "Essa semana é réveillon, tá acabando o milênio. Tá começando outro. Vamos romper o ano juntos" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v11). Ao entrar no apartamento, ela ironiza as declarações feitas, relata os acontecimentos para Max e preocupa-se com a fuga de Rita para casa de Lucinda. Mantém-se a expectativa em torno da aproximação de Tufão e Carminha como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da

personagem, altera-se a experiência de Tufão, negativando-a pelo rompimento com Carminha, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a vilã age *ardilosamente* para conquistar Tufão, conseguindo sua *cumplicidade e* gerando o *dano* com o afastamento A primeira função induz a personagem ao evento danoso enquanto a segunda demonstra sua eficácia.

Com cerca de um minuto e vinte e seis segundos de duração, o décimo segundo vídeo do sexto capítulo é intitulado *Muricy repreende Leleco por falar de Monalisa para Tufão.* Transição temporal do entardecer e amanhecer. Muricy, Leleco e Tufão estão sentados ao redor da mesa comendo. Muricy questiona: "Pelo jeito o fim de semana rendeu né? Ai, fala, como é que foi lá com a Carminha?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v12). Tufão minimiza: "Não aconteceu nada do que a senhora tá pensando. Ela não quer nada comigo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v12). Ivana desmente o irmão: "Ah, como é mentiroso esse meu irmão né? Porque não é bem isso que diz essa foto aqui do jornal" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v12). Tufão irrita-se e Muricy exalta a vilã: "Ela é uma mulher digna, né Ivana? Digna. Uma pessoa especial (…) E a danada ainda tem classe. Foi Miss Bangu, tá bom pra você? Não é pra qualquer um não. Vai lá atrás dela, filho" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v12). Mantém-se a expectativa em torno da aproximação de Tufão e Carminha como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Carminha e Muricy agiram *ardilosamente* e conquistaram a *cumplicidade* de todos. A primeira função induz a personagem ao evento danoso enquanto a segunda demonstra sua eficácia. Pode ser compreendida como mediação do dano levado pelo afastamento de Carminha.

Com cerca de um minuto e nove segundos de duração, o décimo terceiro vídeo do sexto capítulo é intitulado *Adalto distribui o seu dinheiro na rua.* São apresentadas imagens do entardecer e pôr do sol com caracteres em sobreposição: 31 de dezembro de 1999. Adalto faz um saque no banco. Posteriormente, lança as cédulas na rua: "Bora, pessoal. Que quando der meia-noite o mundo vai acabar mesmo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v13). Silas tenta impedi-lo, afastando os populares e contendo o amigo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, altera-se a experiência de Adalto, negativando-a pela distribuição do dinheiro, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Adalto provoca o *dano* e *mediação* inocentemente. *Dano*

é a instauração da adversidade e a *mediação* é a sua constatação.

Com cerca de quarenta e oito segundos de duração, o décimo quinto vídeo do sexto capítulo é intitulado *Tufão chega para a festa de réveillon na sede do Divino.* O bairro está em clima de réveillon. No Clube, Ivana revela: "Ai, é hoje que eu me arrumo, Olenca. Aí, Deus. Se tu me arrumar um namorado essa noite, eu juro que eu nunca mais como um doce da minha vida" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v15). Tufão chega e é cercado de jornalistas. Ele reclama: "Hoje é réveillon. Dá um tempo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v15). Mantém-se a expectativa em torno da aproximação de Tufão e Carminha como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), é demonstrado a *carência* de Ivana, algo a ser suprido em sua situação.

Com cerca de três minutos e quinze segundos de duração, o décimo sétimo vídeo do sexto capítulo é intitulado *Tufão pede Carminha em casamento.* O Clube está em festa com a chegada do novo ano. Tufão relembra seu término com Monalisa e a declaração de amor de Carminha. Silas cumprimenta-o: "Mas que deprê é essa, Tufão? Ano novo, vida nova, rapaz. Pensa que você não está impedido, dribla o goleiro e mete um chapeuzinho nele. E marca o gol, moleque" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v17). Tufão aceita a sugestão: “Exatamente isso que eu vou fazer” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v17). Max convida Carminha para ir até Copacabana, mas ela recusa: "Vai embora, Max. Aliás, já era pra ter ido. O Tufão vai aparecer a qualquer momento" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v17). Ele provoca: "Esquece esse cara. Ele não vai vir de jeito nenhum" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v17). Carminha e Max começam a transar, quando ouvem batidas na porta. A vilã instrui: "Corre, Max. Corre. Pega suas coisas e vaza daqui. Fica na área, fica na área" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v17). Ela abre a porta e convida Tufão para entrar. Então, o jogador propõe: “Carminha, tu quer casar comigo?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v17). Interrompe-se a ação dramática. Mantém-se a expectativa em torno da aproximação de Tufão e Carminha com gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, abre-se a possibilidade de alteração de experiências, conforme a aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), demonstra-se a *cumplicidade* de Tufão diante da *ardilosidade* de Carminha. A primeira função demonstra a eficácia da segunda, a indução ao evento danoso.

Com cerca de um minuto e cinquenta e um segundos de duração, o décimo oitavo vídeo do sexto capítulo é intitulado *Tufão chama Carminha para a festa de reveillon no Divino.* O

jogador promete: "Eu vou te fazer a mulher mais feliz do mundo. Confia em mim. A gente vai ser um casal bacana" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v18). A vilã dramatiza: "Tenho medo de você mudar de ideia. Tenho medo de acreditar e entrar pelo cano. Pelo amor de Deus, não faz isso comigo" (AVENIDA BRASIL, 2012,c06 v18). O jogador promete: "Carminha, confia em mim. Confia em mim que eu não vou voltar atrás. Eu vou levar você pro Divino. Eu vou apresentar você como minha namorada" (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v18). O trecho dá continuidade a ação dramática do video anterior, completando-a. Mantém-se a expectativa em torno da aproximação de Tufão e Carminha como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, são alteradas as experiências de Carminha e Tufão com o pedido de casamento, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Tufão caí no golpe tramado por Carminha, a *cumplicidade.*

Com cerca de dois minutos e seis segundos de duração, o vigésimo primeiro vídeo do sexto capítulo é intitulado *Tufão e Carminha chegam para a festa de réveillon na sede do Divino.* O jogador estaciona o carro. Carminha questiona-o: “Cê tem certeza que você quer entrar aí dentro comigo? Me apresentar para todo mundo como sua namorada?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v21). Tufão responde: “Eu tenho certeza” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v21). Familiares preocupam-se com a demora de Tufão. Com sua chegada, fotógrafos se aglomeram. Um repórter questiona Tufão: “Tufão, essa é a sua nova namorada?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v21). Ele anuncia: “Não. Essa não é a minha nova namorada. Essa é minha futura esposa” (AVENIDA BRASIL, 2012, c06 v21). A ação dramática é exposta de forma integral. Mantém-se a expectativa em torno da aproximação de Tufão e Carminha como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), há a *mediação*: o casamento.

Sétimo Capítulo

Linha Narrativa de Rita

Com cerca de quarenta e sete segundos de duração, o primeiro vídeo do sétimo capítulo é intitulado *Rita decide falar com Tufão.* No quarto, a garota avisa: “Eu tenho que encontrar esse jogador, Betânia. Eu tenho que dizer pra ele que a noiva dele é uma bruxa” (AVENIDA BRASIL, 2012, vídeo 01). Betânia tentar convencê-la a não ir, mas Rita insiste: “A Carminha tá enganando ele igual fez com meu pai. Eu vou no Maracanã” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v01). Rita corre até o ônibus e embarca no veículo. O trecho dá continuidade a ação dramática do vídeo anterior, completando-a. Mantém-se a projeção da expectativa em torno do encontro de Rita e Tufão como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Rita *inicia sua reação* e, também, *transgride* a *proposta* feita por Lucinda de não vingar-se. A *transgressão* é o descumprimento de um acordo, a *proposta.* Já o i*nício da reação* é o que a personagem faz após tomar ciência da adversidade. O trecho revela o golpe aplicado por Carminha, a *mediação* ou contatação de dano.

Com cerca de trinta e oito segundos de duração, o terceiro vídeo do sétimo capítulo é intitulado *Lucinda vai atrás de Rita.* No lixão, Lucinda carrega xícaras e uma garrafa térmica. Ela incentiva as crianças na coleta e questiona sobre o paradeiro de Rita. Betânia revela: "Calma, mãe Lucinda. Calma. O Nilo não pegou ela não (…) Ela foi no Maracanã. (…) disse que viu a foto de um jogador de futebol com uma mulher no jornal e disse que ia pra lá" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v03). Lucinda decide ir atrás da menina.Mantém-se a projeção da expectativa em torno do encontro de Rita e Tufão como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Lucinda obtém a *informação* da *transgressão* de Rita com o *interrogatório* de Betânia.

Com cerca de vinte e um segundos de duração, o sexto vídeo do sétimo capítulo é intitulado *Rita fala com Tufão.* A garota observa o jogador cumprimentando colegas de time e chama-o: “Seu Tufão. Seu Tufão. Me escuta" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v06). Ele vai até ela: “Oi, princesa. O que é que você quer?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v06). A ação

dramática é interrompida. Mantém-se a projeção da expectativa em torno do encontro de Rita e Tufão como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, abre-se a possibilidade de alteração de experiência, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Rita poderá *mediar* os *danos* de Carminha.

Com cerca de um minuto e cinquenta e dois segundos de duração, o sétimo vídeo do sétimo capítulo é intitulado *Lucinda impede que Rita faça revelação.* O jogador oferece um autógrafo para ela, mas a menina recusa-o: "Não quero autógrafo. A Carminha, sua noiva, o senhor tem que saber" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v07). Então, Lucinda puxa Rita, levando-a para longe dele. Rita esbraveja: "O que a senhora tá fazendo, mãe Lucinda? (…) Eu preciso falar com ele" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v07). Lucinda repreende ela: "Você não precisa falar com ele coisíssima nenhuma" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v07). Na cozinha, Lucinda relembra: "Você havia me prometido que ia virar o ano sem guardar ódio dentro do seu coração e esquecer essa história de vingança dessa mulher" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v07). Rita revela: "Ela acabou com a minha vida. Ela acabou com a vida do meu pai (…) Ela tem que pagar. Ela vai pagar. A senhora vai ver" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v07). Rita levanta-se e saí da cozinha. Lucinda avisa Batata "Não sei, meu filho. Não sei. Mas vai se preparando. Uma hora dessas a Rita vai ter que ir embora daqui do lixão" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v07). Projeta-se, dessa forma, a partida de Rita do lixão como gancho narrativo. O trecho dá continuidade a ação dramática do vídeo anterior, completando-a. Em termos de condição da personagem, altera-se a experiência de Rita, negativando-a por não conseguir vingar-se, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a *transgressão* de Rita gera um *dano* ou adversidade: ela terá que ir embora do lixão.

Com cerca de cinco minutos e cinquenta e dois segundos de duração, o oitavo vídeo do sétimo capítulo é intitulado *Rita é adotada por Martín.* São apresentadas imagens aceleradas do lixão, demostrando do amanhecer ao anoitecer, com caracteres apontando a passagem de dois meses. Lucinda sai de sua casa e caminha pelo lixão seguida de Martín e a esposa. Eles observam Rita brincando com Batata: "Tá vendo aquela menininha? Aquela menininha. Ela é especial, viu? Perdeu a família toda" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v08). Martín e a esposa aproximam-se dela: "Oi, menina. Como estas? Eu sou Martín. Essa é Denise, minha mulher. Ela é brasileira. E você, gostaria de fazer uma viagem para conhecer um lugar lindo, lindo, chamado Argentina?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v08). Ela responde: "Só se meu noivo

for junto" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v08). Rita, Batata e Lucinda estão sentados ao redor da mesa. Rita recusa-se abandonar o lixão e Batata: "Não adianta, mãe Lucinda. Sem o Batata eu não vou" (AVENIDA BRASIL, 2012, vídeo 08). Lucinda explica: "Essa família tem condições. Ela pode te dar um futuro melhor, uma casa de verdade" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v08). Rita resiste e propõe: "Se a senhora não quer saber mais de mim aqui não tem problema. Eu me mando com o Batata. Né, Batata? A gente mora em outro lugar. Né? Fala, Batata. Perdeu sua língua?" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v08). Batata recusa a proposta e Lucinda propõe: "Vamos combinar uma coisa? Cê vai morar na Argentina, se você não gostar, cê volta. É só uma experiência. Vamos?"(AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v08). Rita levanta-se e finaliza: "Cês querem que eu vá embora né? Então eu vou. Vocês nunca mais vão me ver" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v08). Rita chora dentro de um carro velho. Batata aproxima-se e é expulso: "Cê não pode me tratar assim. Eu sou seu noivo" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v08). Rita resiste: "Não é mais. A gente não é mais nada. A gente se separou" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v08). Batata analisa: "A gente não se separou. A gente nunca vai separar. Nosso casamento é pra sempre. Mas a gente é criança. Eu vou te esperar. Quando a gente crescer, você volta e vira a minha mulher. A mãe Lucinda tá certa. Lá você vai ter pai, vai ter mãe" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v08). Na frente da casa, as crianças estão lado a lado. Lucinda despede-se de Rita, entregando sua boneca: "Nunca se esqueça, eu sou sua mãe. Essa é sua família. E essa é sua casa" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v08). Rita despede-se de Batata: "Não chora não, seu bobo. Eu vou voltar" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v08). O carro parte e Batata corre atrás dele, gritando por Rita. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, altera-se a experiência de Rita e Batata, negativando-a pela separação e positivando-a pela melhoria de vida, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), *repara-se o dano* de Rita, com o restabelecimento do equilíbrio.

Com cerca de vinte e oito segundos de duração, o nono vídeo do sétimo capítulo é intitulado *Rita vai para a Argentina.* No aeroporto, Rita caminha de mãos dadas com Martín. O avião parte. A ação dramática é apresentada na integralidade. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), *repara-se o dano* de Rita, com o restabelecimento do equilíbrio.

Com cerca de quarenta e oito segundos de duração, o décimo quinto do sétimo capítulo

vídeo é intitulado *Rita passa a se chamar Nina.* São apresentadas imagens dos colhedores entre as parreiras de uva. Rita ajuda Martín: “Vai deixar eu pisar nas uvas, *papi*?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v15). Ele responde: “Claro, mi amor, mas você vai cansar” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v15). Rita revela: “Vou não. Por que cê não me chama mais de Rita?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v15). Martín explica: “É porque agora você é Nina. A Rita, a outra, ficou pra trás” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v15). Martín aperta o nariz de Rita que retribui o gesto. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), *repara-se o dano* de Rita, com o restabelecimento do equilíbrio.

Com cerca de dois minutos e trinta e dois segundos de duração, o décimo sexto vídeo do sétimo capítulo é intitulado *Nina e Jorginho crescem em suas famílias adotivas.* Nas videiras, Rita pisoteia as uvas alegremente. No campo de futebol, Batata joga sob as instruções de Tufão. A passagem de tempo mostra Rita e Jorginho já adultos. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), *repara-se o dano* de Rita e Batata.

Linha Narrativa de Carminha, Tufão e Monalisa

Com cerca de um minuto e vinte e quatro segundos de duração, o segundo vídeo do sétimo capítulo é intitulado *Carminha diz para Max conquistar Ivana.* A vilã arruma-se para sair com Tufão colocando uma camiseta do Flamengo enquanto o amante assiste televisão. Ela customiza a peça e sugere: "Agora você vai pegar o bujãozinho da irmã dele (...) Ouve o que eu tô dizendo, amor. Tufão ouve a irmã. Ela tem acesso a conta bancária dele. E o que a fofura mais quer? Um marido” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v02). Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da aproximação de Max e Ivana como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), a vilã age *ardilosamente* para que Max conquiste Ivana, a indução ao dano.

Com cerca de três minutos e cinco segundos de duração, o quarto vídeo do sétimo capítulo é intitulado *Carminha assiste ao jogo com a família de Tufão.* Leleco, Muricy, Ivana

e Carminha sentam na arquibancada. Com o assédio da imprensa e o desejo Ivana ser vista, Muricy ridiculariza a filha: “Você nem se saísse numa capa de revista você consegue desencalhar (…) ela têm um destalento para arrumar homem que é uma coisa impressionante” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v04). Ao ser questionada sobre os convidados do casamento, Carminha revela: “Muricy, eu ia ficar contente se eu pudesse convidar uma pessoa muito especial. Ele foi um grande amigo do Genésio. Eu tenho ele como um irmão. É uma pessoa boníssima, com um caráter de ouro” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v04). Muricy concorda e a vilã continua: “Como é que eu não pensei nisso antes, Ivana. Claro, você e o Max. Tem tudo a ver um com outro” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v04). São apresentadas imagens do jogo e da torcida. Flamengo marca e Tufão faz o gesto de balançar o bebê. Mantém-se a projeção da expectativa em torno da aproximação de Ivana e Max como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Carminha age *ardilosamente* para que Max conquiste Ivana. Há a *mediação* da *carência* de Ivana, o elemento a ser suprido. A *ardilosidade* induz a personagem ao evento danoso e a *cumplicidade* demonstra a sua eficácia.

Com cerca de um minuto e quarenta e sete segundos de duração, o quinto vídeo do sétimo capítulo é intitulado *Tufão revela à imprensa que Carminha está grávida.* Rita caminha entre os torcedores. Com o término do jogo, Tufão e Carminha são cercados por jornalistas. No gramado, o repórter questiona-o: “Aquela sua comemoração, Tufão, você vai ter um filho?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v05). Ele revela: "É, to grávido" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v05). Monalisa assiste a entrevista e esbraveja: "Safado, desgraçado. Essa viúva-negra já devia estar grávida quando eu descobri o caso deles. Adeus, Tufão. Ordinário" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v05). Mantém-se a projeção da expectativa em torno da aproximação de Tufão e Carminha como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, altera-se a experiência de Monalisa, negativando-a pela revelação da gravidez, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), *medeia-se* o dano de Monalisa, a constatação da adversidade.

Com cerca de três minutos e cinquenta segundos de duração, o décimo vídeo do sétimo capítulo é intitulado *Carminha e Tufão se casam.* A cerimônia ocorre no Clube. Ivana pega o buquê da noiva e é apresentada à Max: “Ivana. Esse aqui é o Maxwell. Ele era um grande amigo do falecido Genésio” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v10). Max convida Ivana para

dançar. Muricy comemora: “Olha só, Leleco. Leleco, dá uma olhada na Ivana. Leleco. Será que esse negócio de buquê dá certo mesmo?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v10). Mantém-se a projeção da expectativa em torno da aproximação de Ivana e Max como gancho narrativo. A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, altera-se a experiência de Ivana, positivando-a com a aproximação de Max, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Carminha age *ardilosamente* e Ivana torna-se *cúmplice.* A *ardilosidade* induz a personagem ao evento danoso e a *cumplicidade* demonstra a sua eficácia.

Com cerca de dois minutos e vinte e seis segundos de duração, o décimo primeiro vídeo do sétimo capítulo é intitulado *Carminha dá à luz uma menina.* São apresentadas imagens aceleradas com caracteres sobrepostos, apontando a passagem de alguns meses. Ao ser revelado o sexo da criança, a vilã irrita-se. Leleco, Muricy e Tufão curtem o bebê no berçário. Ivana chega com Max e comemora com ele: “Ganhou uma sobrinha, neném. Quando você casar comigo, vamos todos fazer parte da mesma família” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v11). A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, altera-se a experiência de Carminha, negativando-a pela rejeição da filha, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Carminha age *ardilosamente* e Ivana torna-se *cúmplice. Repara-se a carência* de Ivana. Há, a *carência* de Carminha pela rejeição do bebê.

Com cerca de dois minutos e trinta e um segundos de duração, o décimo segundo vídeo do sétimo capítulo é intitulado *Monalisa vibra com o sucesso do salão.* Na plataforma, Olenca recebe a cabeleireira e Iram. Ao descer do táxi, Monalisa comemora o sucesso do salão. Dentro dele, Ivana revela: “Meu amor, o seu salão é, simplesmente, o maior sucesso de toda zona norte” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v12). Monalisa apresenta Iram: “Esse aqui é meu filho adotivo (…) Deixa eu te falar uma coisa. Eu não quero saber o que seu irmão mandou dizer. Aliás, meu negócio com ele, com vocês, só vai dar certo se eu não tiver que ficar encontrando com ele sempre, combinado?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v12). A ação dramática é exposta de forma integral. Em termos de condição da personagem, não há alteração de experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), *repara-se a carência* de Monalisa, restabelecendo o equilíbrio.

Com cerca de três minutos e vinte e oito segundos de duração, o décimo terceiro vídeo do sétimo capítulo é intitulado *Carminha decide tirar Batata do lixão.* A vilã chega ao lixão

com Max. Eles observam Batata coletando materiais. Emocionada, Carminha vai até ele e oferece um doce. Ele recusa e sai. Max aproxima-se e Carminha revela: “Ele tem as minhas mãos. As minhas mãos e seus olhos. Não posso deixar ele aqui (…) Agora, se manda daqui. Se manda daqui. Você não pode aparecer” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v13). Lucinda entra na casa e encontra a vilã: “Eu vou ficar com o Batata (…) Ele é meu filho e eu tenho direito” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v13). A ação dramática é interrompida. Projeta-se, dessa forma, a expectativa em torno da adoção de Batata como gancho narrativo. Em termos de condição da personagem, abre-se a possibilidade de alteração de experiências, conforme aponta a análise de cena de Mckee (2006). Na leitura de Propp (2010), Carminha age *ardilosamente* para adotar seu filho, a indução ao evento danoso para Lucinda.

Com cerca de quatro minutos e quarenta e seis segundos de duração, o décimo quarto vídeo do sétimo capítulo é intitulado *Carminha leva Batata embora do lixão.* Lucinda recusa: "Que direito cê tem hein? Fala, sua degenerada. Cê só fez parir (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v14). A vilã insiste: "Eu sou a mãe dele e o Max é o pai. Antes a gente não tinha condições de criar uma criança" (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v14). Lucinda ameaça: “Vamos nós duas lá na casa do jogador de futebol? Vamos contar essa história toda? Do início até o fim?” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v14). Carminha rebate: “Você se esqueceu que também faz parte dessa história?”(AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v14). Lucinda critica: “Mas você é minha sina mesmo. Minha desgraça (…) Sai daqui” (AVENIDA BRASIL, 2012, c07 v14). Tufão recebe a mulher e Batata em casa. A timidez do garoto acaba quando Tufão convida-o para jogar futebol. No quarto de Ágata, Batata decide usar o nome de Tufão. O trecho dá continuidade a ação dramática do vídeo anterior, completando-a. Em termos de condição da personagem, altera-se a experiência de Lucinda negativando-a, conforme aponta análise de cena de Mckee (2006). Há, também, a positivação da experiência de Batata. Na leitura de Propp (2010), *repara-se o dano* de Batata e instaura-se o *dano* em Lucinda.