

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

BETTY... A FEIA, LA FEA, UGLY:

**A construção da protagonista ante os mesmos textos e fórmulas em
diferentes contextos e formas**

DOUGLAS MAIA COLARÉS

Belo Horizonte

2022

Douglas Maia Colarés

BETTY... A FEIA, LA FEA, UGLY:

**A construção da protagonista ante os mesmos textos e fórmulas em
diferentes contextos e formas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social

Área de Concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de pesquisa: Processos Comunicativos e Práticas Sociais

Orientadora: Profa. Dra. Simone Maria Rocha

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
2022

301.16 Colarés, Douglas Maia.
C683b Betty -- la fea, a feia, ugly [manuscrito] : a construção
2022 da protagonista ante os mesmos textos e fórmulas em
diferentes contextos e formas / Douglas Maia Colarés -
2022.
175 f. : il.
Orientadora: Simone Maria Rocha.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1. Comunicação – Teses. 2. Melodrama - Teses.
3. América Latina - Teses. 4. Estilo artístico. I. Rocha,
Simone Maria. II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

"BETTY... A FEIA, LA FEA, UGLY: A construção da protagonista a partir dos mesmos textos e formulas em diferentes contextos e formas"

DOUGLAS MAIA COLARÉS

Dissertação de mestrado defendida e aprovada, no dia **31 março de 2022**, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelos(as) seguintes professores(as):

Profª Dra.Simone Maria Rocha - Orientadora - UFMG

Prof. Dr. Lucas Martins Néia - USP

Prof. Dr. Wanderley Anchieta- UFF

Prof. Dr. Rafael Barbosa Fialho Martins - UNIR

Belo Horizonte, 31 de março de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Lucas Martins Néia, Usuário Externo**, em 31/03/2022, às 12:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Wanderley Anchieta, Usuário Externo**, em 31/03/2022, às 13:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Simone Maria Rocha, Professora do Magistério Superior**, em 01/04/2022, às 15:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Barbosa Fialho Martins, Usuário Externo**, em 28/06/2022, às 12:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1314379** e o código CRC **373B5B25**.

À Lidia Maia, Martín-Barbeiro e Gilberto Braga:
Autores da minha jornada, que partiram nesse processo.

AGRADECIMENTOS:

Ao **Eu** criança, que amava assistir tevê, criar histórias e brincar de dar aula. Quem sou hoje deve muito aquela criança LGBT que se achava só, mas que, afinal, não estava!

À **Jamille Teodoro**, por cultivar a nossa amizade nos últimos 15 anos – mesmo com as minhas constantes idas e vindas. E por acreditar mais em mim do que eu mesmo.

A **Victor Marques**, um amigo e ex-namorado que qualquer pessoa deseja. Agradeço a insistência na nossa amizade, pelas conversas sobre televisão, pelas revisões de texto, pelo compartilhamento de serviços de streaming – que me permitiram assistir as obras que analiso. E, principalmente, por todo o apoio durante o processo seletivo para o mestrado. Por acreditar e antecipar que eu passaria. Você sempre esteve comigo!

Aos meus pais, **Lídia Maia** e **João Colarés**. Por todo o apoio financeiro e por me pouparem de más notícias para que eu pudesse desfrutar da minha formatura e a entrada no mestrado. Em especial, por minha mãe, ao final da vida, ter tido orgulho de mim.

Ao **Bruno Cardoso** e aos amigos da faculdade que permaneceram. Esse passo que dou agora é só consequência dos anos que passamos juntos no Rio de Janeiro.

À **Simone**, minha orientadora, por acreditar nessa pesquisa desde o início, e pelo abraço carinhoso no dia que nos conhecemos. Lastimo não termos tido a oportunidade de trilhar essa jornada presencialmente. Sempre lembrarei de sua força, você é uma **Rocha!**

Aos **colegas do COMCULT**, por todo o auxílio prestado. Com quem dividi angústias e frustrações sobre a pesquisa, pandemia e vida.

Ao querido **Rafael Fialho** por todo o auxílio, apoio e atenção ao meu embrionário projeto de pesquisa, além de agora nessa banca. Te devo a minha escolha de orientadora, recorte do objeto e, sem dúvida, a aprovação e consequente bolsa de pesquisa. E a gratidão é sobretudo por fazer tudo isso com carinho! Te admiro muito como pessoa e pesquisador.

Aos igualmente queridos **Wanderley Anchieta** e **Lucas Néia**, não só por comporem a banca, mas por toda a gentileza para comigo durante esse processo.

Às professoras do PPGCOM **Ângela Marques**, **Regiane Lucas** e **Carol Vimieiro** pelas aulas, palavras de incentivo e atenção à minha pesquisa.

A **Fernando Gaitán** por criar Betty e proporcionar que qualquer pessoa latino-americana que já foi rejeitada na vida se sinta representada e abraçada. Betty me dá forças!

À **Capex** por financiar essa pesquisa (Betty salvou a Ecomoda e minhas finanças).

Aos governos do PT, **Lula** e **Dilma**, por me permitirem chegar até aqui. Agradeço principalmente pela esperança. A esperança de que amanhã será melhor. Iremos retornar!

Em forma de tango ou telenovela, de cinema mexicano ou reportagem policial, o melodrama explora nestas terras um profundo filão de nosso imaginário coletivo, e não existe acesso à memória histórica nem projeção possível sobre o futuro que não passe pelo imaginário. De que filão se trata? Daquele em que se faz visível a matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massa.

Jesús Martín-Barbero

RESUMO

Por meio de uma análise poética, centrada na conformação das dimensões da protagonista de três versões da franquia “Betty, a Feia”, “Yo Soy Betty, la Fea” (1999), “Ugly Betty” (2006-2010) e “Betty en NY” (2019), essa pesquisa busca apreender como se dão as escolhas formais da obra. E como tais escolhas revelam ao final temáticas e universos social e historicamente relevantes ao momento presente das versões. Para tal, optamos por ampliar o olhar quanto ao sentido – mundo real, e partimos também para uma dimensão narrativa/estilo, firmados no pressuposto do melodrama como gênero narrativo norteador. E como esse melodrama atuou para a permanência, alteração ou expansão de determinados aspectos da narrativa. Metodologicamente, tomamos de empréstimo as contribuições de David Bordwell para buscar a leitura formal das obras. Adotamos a noção de sistema de narração empreendida pelo autor, entendendo-o como o composto dialético de enredo/dramaturgia + estilo/conceito que permitirá, a partir da obra, pensar significações ideológicas presentes na obra. Já para refletir quanto às construções das protagonistas convocamos James Phelan na ocasião de suas contribuições sobre as dimensões miméticas, sintéticas e temáticas das personagens. Como resultados, notamos que as três versões tematizam a transformação interna e externa da personagem, mas cada uma o faz perante ao seu mundo contemporâneo: “YSBLF”, datada do final dos anos 90, desenha uma protagonista que ainda resvala em padrões canônicos das heroínas de telenovelas; “UB”, dos anos 2000, traz fortemente a questão da latinidade, e rompe certos padrões convencionais do melodrama para mostrar o (novo) lugar social dessa protagonista latina nos Estados Unidos; “BENY”, por outro lado, situa-se em um mundo atravessado por dicotomias (inclusive, territoriais norte-americanas) a partir do final dos anos 2010, e isso fica evidente no modo como tenta conciliar valores polares na construção e condução da história da protagonista Betty.

Palavras-chave: melodrama, sistema de narração; dimensões da personagem; Betty, a Feia.

ABSTRACT

Through a poetic analysis, centered on the conformation of the dimensions of the protagonist of three versions of the franchise “Betty, a Feia”, “Yo Soy Betty, la Feia” (1999), “Ugly Betty” (2006-2010) and “Betty en NY” (2019), this research seeks to understand how the formal choices of the work take place. And how such choices ultimately reveal themes and universes that are socially and historically relevant to the present moment of the versions. To this end, we chose to broaden the look at the meaning - real world, and we also started with a narrative/style dimension, based on the assumption of melodrama as a guiding narrative genre. And how this melodrama acted for the permanence, alteration or expansion of certain aspects of the narrative. Methodologically, we borrowed the contributions of David Bordwell to seek a formal reading of the works. We adopted the notion of narration system undertaken by the author, understanding it as the dialectical compound of plot/dramaturgy + style/concept that will allow, from the work, to think about ideological meanings present in the work. To reflect on the constructions of the protagonists, we summoned James Phelan on the occasion of his contributions on the mimetic, synthetic and thematic dimensions of the characters. As a result, we noticed that the three versions thematize the internal and external transformation of the character, but each one does so in the face of its contemporary world: “YSBLF”, dated from the late 90s, draws a protagonist who still slips into canonical patterns of the heroines. of telenovelas; “UB”, from the 2000s, strongly brings up the issue of Latinity, and breaks certain conventional patterns of melodrama to show the (new) social place of this Latin protagonist in the United States; “BENY”, on the other hand, is situated in a world crossed by dichotomies (including North American territorial ones) from the end of the 2010s, and this is evident in the way it tries to reconcile polar values in the construction and conduct of history. of the protagonist Betty.

Keywords: melodrama, narration system; dimensions of character; Betty, a Feia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Patrícia passa por Betty e a olha desdenhosa	56
Figura 02: Berta se espanta ao olhar para Betty.....	56
Figura 03: Os presentes na sala olham para Betty intrigados.....	57
Figura 04: Gutierrez analisa Betty enquanto ela fala.....	57
Figura 05: Câmera enfoca Betty e revela finalmente o seu rosto	58
Figura 06: Do ônibus, Betty olha pensativa para a Ecomoda.	59
Figura 07: Militares caminham pelas ruas.....	59
Figura 08: Betty se apresenta a Armando e Marcela.....	62
Figura 09: Bêbada, Betty acredita ser carregada por Armando.....	64
Figura 10: Armando defende Betty de Daniel.....	64
Figura 11: Armando beija Betty.....	64
Figura 12: Betty observa a praia	66
Figura 13 e 14: Betty imagina ser Taís	66
Figura 15: Betty e Taís conversam de costas para o mar.....	67
Figura 16 e 17: Taís ajuda Betty a se libertar, dançando.....	68
Figura 18: Betty e Taís brindam.....	69
Figura 19: Betty chega à Ecomoda.....	71
Figura 20 e 21: Aura Maria e Fred miram a mudança de Betty.....	72
Figura 22: Patrícia se espanta ao constatar que a mulher é Betty.....	73
Figura 23: Marcela fica paralisada com a transformação da rival.....	73
Figura 24: O rosto de Betty é revelado; ela encara as rivais.....	73
Figura 25: Betty se lamenta pelo pedido de Roberto.....	74
Figura 26 e 27: Betty recorda-se de seu passado na empresa.	75
Figura 28: Betty sorri após tirar o aparelho	78
Figura 29: Captação do bairro de Betty.....	79
Figura 30: Betty e a família caminham rumo à igreja.....	79
Figura 31: Bettica despede-se.....	80
Figura 32: Betty devolve a saudação.....	80
Figura 33: Hermes apressa Betty.....	80
Figura 34: Bettica fica sozinha.....	80
Figura 35: Betty e Armando assistem o show com a santa ao fundo.....	81
Figura 36: Betty e Armando tem a noite de núpcias.....	82
Figura 37: A enfermeira tira o lençol que cobre o bebê.....	83
Figura 38: Armando e Hermes celebram o nascimento.....	83

Figura 39: As mulheres do quartel reagem à criança.....	83
Figura 40: Betty e Armando olham para a filha.....	84
Figura 41: Betty aguarda ansiosa.....	86
Figura 42: Logo do seriado surge rapidamente na tela.....	86
Figura 43: Betty tenta travar um diálogo com a jovem ao seu lado.....	86
Figura 44: Betty busca ser ouvida pelo funcionário.....	87
Figura 45: Um misterioso homem observa a ação.....	87
Figura 46: Betty chega para o primeiro dia na Mode.....	89
Figura 47: Amanda apresenta a empresa à Betty.....	89
Figura 48: Betty não percebe a porta de vidro.....	90
Figura 49: Todos se voltam para olhar o acidente.....	90
Figura 50: Cumprindo ordens, Betty posa para as lentes.....	92
Figura 51: Betty caminha e o logo é sobreposto à imagem.....	93
Figura 52: Betty e Olivia observam a lagarta virar borboleta.....	96
Figura 53: Betty é cercada pelas borboletas.....	98
Figura 54 e 55: Betty, captada pelo espelho, conversa com Hilda.....	98
Figura 56, 57 e 58: Betty experimenta um novo visual.....	98
Figura 59: Betty chega à Mode.....	99
Figura 60: Betty expõe o poncho.....	99
Figura 61: Betty quebra a perna.....	100
Figura 62: Betty vive rotina de entregadora para uma reportagem.....	100
Figura 63: Betty chega à Mode fantasiada.....	100
Figura 64-65: Betty é fotografada ainda com o aparelho.....	101
Figura 66: Betty cai no chão, e um efeito é sobreposto à sua imagem.....	102
Figura 67: Betty aparece desfocada.....	102
Figura 68: Betty cai novamente.....	104
Figura 69: Daniel aparece desfocado.....	104
Figura 70: Betty prende os dentes no sutiã valioso.....	105
Figura 71: Plano detalhe da boca de Betty.....	105
Figura 72: Plano detalhe dos bráquetes do aparelho.....	105
Figura 73: Betty fica temerosa.....	105
Figura 74: Todos observam o procedimento feito em Betty.....	105
Figura 75: Plano detalhe do alicate nos dentes de Betty.....	106
Figura 76: Betty sorri, enfim transformada.....	107
Figura 77: Uma transição funde Betty com um globo de luz.....	107
Figura 78: Alexis ressurgue e vê o pai ser preso.....	109

Figura 79: Bradford é transmitido por um telão tendo um ataque cardíaco.....	109
Figura 80: Wilhelmina faz uma cena com o bebê.....	109
Figura 81: Daniel põe fogo no documento.....	111
Figura 82: Daniel acaba se queimando.....	111
Figura 83: Betty em momento com Hilda.....	112
Figura 84: Betty em momento com Justin.....	112
Figuras 85 e 86: Daniel deixa a sala, ficando Betty sozinha.....	113
Figura 87: Betty em momento com Wilhelmina.....	114
Figura 88: Betty em momento com Marc e Amanda.....	114
Figura 89: Câmera se aproxima da festa de Betty.....	115
Figura 90: A antiga Betty se manifesta no vidro do carro.....	116
Figura 91: Betty sai do metrô.....	117
Figura 92: Betty caminha por Londres.....	117
Figura 93: Betty e Daniel conversam.....	118
Figura 94: Daniel observa Betty indo embora.....	118
Figura 95: Com logo na tela, a palavra “ugly” se esvai.....	119
Figura 96: Betty aparece de costas, de braços abertos.....	121
Figura 97: Enquadramento em moldura mostra o rosto de Betty.....	121
Figura 98: Fezes de um pássaro sujaram Betty.....	122
Figura 99: Logo da telenovela surge após cena inicial.....	122
Figura 100: Betty contempla a paisagem, lamentando-se.....	123
Figura 101: Betty chateada em uma rua de NY.....	125
Figura 102: Armando e Marcela se surpreendem por reverem Betty.....	126
Figura 103: Betty se sente acuada.....	125
Figura 104: Betty corre feliz pelas ruas após ser beijada.....	128
Figura 105: Betty é atropelada após sair da V&M atordoada.....	128
Figura 106: Abello conhece os “novos” Armando e Betty.....	128
Figura 107: Elyfer Torres quebra a quarta parede.....	128
Figura 108: Gaitán é homenageado.....	128
Figura 109: Joaquim fotografa Betty sorrindo.....	130
Figura 110: Plano detalhe mostra como a foto ficou.....	130
Figura 111: Betty tira uma selfie com a família e Joaquim.....	131
Figura 112: Betty é fotografada com Joaquim por um detetive.....	131
Figuras 113: Betty fica desatordoada com um flash.....	131
Figuras 114: Betty é ridicularizada na internet.....	131
Figuras 115 e 116: Betty vira tema de coleção de Joaquim.....	132
Figura 117: Betty estampa outdoor.....	133

Figura 118: Betty aparece transformada.....	135
Figura 119: Câmera capta cada detalhe da nova aparência de Betty.....	136
Figura 120: Betty fica deslumbrante para evento.....	136
Figura 121: Betty brinda e sorri para os convidados.....	136
Figura 122: Betty sai em foto com empresários e famosos.....	136
Figura 123: Geovani e Wilson se surpreendem com a nova Betty.....	138
Figura 124: Betty passa pelos homens, triunfante.....	138
Figura 125: Patrícia conversa com Betty, ainda sem reconhecê-la.....	138
Figura 126: Patrícia e Marcela reagem ao ressurgimento de Betty.....	138
Figura 127: O rosto de Betty é revelado.....	139
Figura 128: Betty reage ao olhar de Armando.....	149
Figura 129: As pessoas ali presentes observam Betty.....	140
Figura 130: Claquete simboliza os bastidores.....	141
Figura 131: Elyfer faz prova de figurino.....	141
Figura 132: O produtor executivo aparece em depoimento.....	141
Figuras 133: O Pelotão almoça na sala de reuniões.....	142
Figura 134: A atriz Valeria Vera presta depoimento quanto a questão de gênero	142
Figura 135: Pelotão comemora conquista Betty no banheiro.....	142
Figura 136: Betty e Armando se beijam.....	145
Figura 137: Fotografia congela o Pelotão carrega Armando.....	145
Figura 138: Betty é erguida no casamento.....	147
Figura 139: Letreiro indica passagem de tempo, sobreposto às imagens de NY/.....	147
Figura 140: Um pano desobstrui a imagem.....	147
Figura 141: Enfermeira faz cara de espanto.....	147
Figura 142: Nico interage com a câmera.....	148
Figura 143: Armando simula carregar a criança.....	148
Figura 144: enquadramento aleatório mostra deslocamento da criança/.....	148
Figura 145: Betty e Armando interagem com a filha.....	149
Figura 146: Rosto de Betty em primeiríssimo plano.....	153
Figuras 147; 148; 149: Betty invade a passarela em que ocorre o desfile.....	156
Figuras 150; 151;152: Betty chega à empresa na crença que seu look é <i>fashion</i>	157
Figura 153: Sob a mira de uma arma, Ignácio fala com Hilda.....	161

LISTA DE QUADROS

Quadro 01: Todas as versões de “Yo Soy Betty, la Fea”	17
Quadro 02: Corpus de pesquisa estendido.....	52
Quadro 03: Corpus selecionado para análise.....	53

SUMÁRIO

Fade in	15
1. Não só lágrimas: o melodrama na matriz estética, narrativa e cultural	20
1.1. Culebrónes, suas arquiteturas e engrenagens	21
1.2. Melodrama e coisas do(s) gênero(s)	27
1.3. “Se quieres conocer al pueblo colombiano, súbete en un bus de servicio urbano”	29
1.4. Entre o café, a mulher e o dinheiro... Gaitán, o autor	33
1.5. A fealdade está nos olhos do país que a vê	35
2. As feias também têm suas histórias e estilos: o sistema de narração	40
2.1. A narrativa clássica	46
2.2. As dimensões de personagens por Phelan	48
2.3. Síntese da metodologia	50
2.4. Corpus e indicadores de análise	51
2.5. Escolha do corpus empírico	54
3. Já dizia a poética: me perdoem as belas, mas fealdade é fundamental	55
3.1. “Yo Soy Así”: Betty Pinzón	55
3.1.2. A apresentação da protagonista	56
3.1.3. A autodescoberta da protagonista	65
3.1.4. A reapresentação da protagonista	70
3.1.5. O desfecho da protagonista	77
3.2. “Suddenly I See”: Betty Suarez	85
3.2.1. A apresentação da protagonista	86
3.2.2. A autodescoberta da protagonista	95
3.2.3. A reapresentação da protagonista	100
3.2.4. O desfecho da protagonista	110
3.3. “Porque la suerte de la fea la más bonita desea”: Betty Rincón	120
3.3.1. A apresentação da protagonista.....	121
3.3.2. A autodescoberta da protagonista	129
3.3.3. A reapresentação da protagonista	134
3.3.4. O desfecho da protagonista.....	144
3.4. O melodrama que corre nas veias abertas da América Latina	150
4. O direito de nascer das feias: Betty, a mimética, a sintética, a temática	155
4.1. Os textos em contextos	159
Fade out	165
Referências bibliográficas	170
Anexos	175

Fade in

Desde 1999 falam dela! Falam que ela é feia. Que caminha desengonçada. Que é torta e que se move engraçada. Que a figura não ajuda e que da sua boca só sai horror. Falam muitas coisas. Mas se a forma não interessa por que há 20 anos perdem a cabeça ocupando-se dela? Podem dizer, podem falar. E murmurar e criticar. Mas a feiura que Deus lhe proporcionou muita mocinha de fato desejou. Ela é assim! Ela é Betty, a feia.

Dizem os líderes do fã-clubes – de porte de seus uniformes e fotos 3X4 autografadas – que a magia dessa história consiste em sintetizar aquilo que somos: feios. Que é menos sobre a aparência e mais sobre o que nos querem fazer aparentar. O feio é outro: a classe trabalhadora, o pobre, a mulher, o estrangeiro, o latino. Mas o feio, para quem ama, bonito lhe parece. E Betty é bela, é *hermosa*, é *beautiful* no seu excesso, no exagero de suas emoções. As estampas sobrepostas aos retalhos, as cores, as formas e a falta de normas de seu guarda-roupa ilustram a experiência do que somos: um povo mestiço e mesclado, cujas misturas muitas vezes se contrastam e contradizem.

Betty é a gata borracheira símbolo de um povo tão violado, cujas raízes culturais foram negadas e usurpadas. Betty é a heroína que veste seu uniforme da fealdade e vai à combate, como tantas do nosso cotidiano – muitas vezes, dentro do nosso próprio lar... ou dentro de nós. *Nosotros* que mesmo maltratados seguimos adiante, na eterna busca por um retorno transformado. E se Betty nos ensinou algo, é que há sempre um novo penteado para nos fazer camaleônicos, um par de óculos que nos permite enxergar melhor o horizonte. Há sempre novos caminhos em nossas narrativas!

Caminhos que se dão em marginais, *calles*, vielas e fronteiras desse território tão misterioso como revelador que é a América Latina. Por isso, essas palavras melodramáticas buscam ocupar vários territórios – levando o nosso modo excessivo de ver, sentir e narrar sobre a vida até mesmo para os espaços formais. Pelas Betty's feias e gêmeas belas, pelas Marias, Martins e Silvas, crianças *chiquitas*, e até pelos ricos, que também choram, clamamos o direito de nascer e resistir da nossa cultura!

Desculpem as belas-artes, mas é o melodrama tão presente na nossa ficção – visto como patinho feio – que se apresenta como um dos mais potentes lugares de pensamento, memória e identidade do povo latino-americano. Esta pesquisa, portanto, é para aqueles que, por um instante, ainda que ínfimo, se veem reconhecidos na tela por essa figura camuflada por franja, óculos, aparelho, roupas peculiares – excessiva em si mesma. Eu sou porque ela é! *Yo soy Betty, la fea*. E assim damos início a essa jornada.

Naturalmente, a nossa não é a primeira pesquisa que versa sobre esse objeto e seu impacto na América Latina¹. Em mapeamento feito para esta dissertação, foram localizadas em média 50 pesquisas referentes a “Betty, a Feia”², dentre as quais se destacam as contribuições de Collazos (2000); Machado e Vélez (2007); Ribeiro (2008); Fortunato (2010); Sandoval (2010); Rivera-Betancur e Uribe-Jongbloed (2012); Sandoval e Rabadán (2013); Rincón (2015); Álvarez (2018); Michelle (2020).

O considerável volume de trabalhos evidencia a relevância desta obra que atravessou fronteiras: além de obter grande êxito na Colômbia, “Betty, a Feia” se transformou em uma franquia de mídia³ transnacional (Sinclair; 2014) – movimento de venda de formatos incomum no que se refere à indústria de países periféricos. Com o sucesso da obra original, ganhou versões nas Américas, no México, Estados Unidos (duas vezes), Equador e Brasil, mas se espalhou para territórios sem proximidades culturais óbvias (Straubhaar, 1991) ao ser refeita na Europa, também nos mercados da Ásia e África – o que aponta para um processo de *glocalização* (Robertson, 1995).

Com a morte do autor Fernando Gaitán, em 2019, a produção original retornou à Colômbia e, 20 anos depois, se estabeleceu novamente como o produto de maior audiência no país⁴. Nos Estados Unidos, uma nova versão, “Betty en NY”, teve sua produção capitaneada pela Telemundo (canal voltado à população hispânica residente no país). Também lá se firmou líder em seu segmento, o que levou o canal SBT adquirir os direitos no Brasil no mesmo ano⁵. Ainda em 2019, a reprise de “Bela, a Feia”, versão brasileira produzida pela RecordTV, foi constantemente líder em seu horário⁶.

Assim, “Yo Soy Betty, la Fea” tornou-se não só um produto exportado em “latas”, mas uma marca muito explorada no mundo todo – o que conferiu o recorde de telenovela mais exitosa do mundo (*Guinness World, 2010*). Até 2021, já se soma 30 adaptações da mesma história – sem contar uma adaptação teatral –, conforme quadro 1.

¹ A investigação prossegue as pesquisas do grupo COMCULT no campo de estudos da América Latina.

² Para facilitar a compreensão do leitor, utilizamos diferentes nomenclaturas para nos referir ao objeto. Ao citarmos uma versão em específico, recorreremos ao título completo ou a sigla (ex: “Yo Soy Betty, la Fea”/YSMLF). Ao mencionarmos a franquia de mídia (que engloba todas as versões, ou seja, a marca), utilizaremos “Betty, a Feia”. Em menções à protagonista, podemos utilizar Betty para tratar a personagem de cada versão em sua narrativa, ou, então, Betty como representação fixa da protagonista em qualquer uma das versões; as “Bettys” no plural, portanto.

³ Entendemos franquia de mídia como o licenciamento de uma propriedade intelectual.

⁴ Disponível em: <https://www.semana.com/confidenciales-semanacom/articulo/betty-la-fea-volvio-al-primero-lugar-del-rating-20-anos-despues/621039>. Acesso em 01/02/2021

⁵ Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/de-olho-no-sucesso-bela-a-feia-sbt-adquire-betty-in-ny-novela-lider-nos-estados-unidos>. Acesso em: 01/02/2021

⁶ Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/audiencia-da-tv/bela-a-feia-alcanca-a-lideranca-na-audiencia>. Acesso em: 01/02/2021.

Quadro 1: versões da franquia “Betty, a Feia”			
Produção	País	Realizadora	Ano de produção
“Yo Soy Betty, la Fea”/“Ecomoda”	Colômbia	RCN	1999-2001
“Betty Toons”	Colômbia	RCN	2002
“Tudo por Amor” ⁷	Portugal	TVI	2002
“Jassi Jassi Koi Nahi”	Índia	Sony	2003
“Esti Ha'mechoeret” ⁸	Israel	Sony	2003
“Sensiz Olmuyor”	Turquia	ShowTV/Kanal D	2005
“Verliebet in Berlin”	Alemanha	Sat.1	2005
“Ne Rodis Krasivoy”	Rússia	STS	2005
“La Fea Más Bella”	México	Televisa	2006
“Lotte”	Países Baixos	Talpa	2006
“Yo Soy Bea”	Espanha	Telecinco	2006
“Ugly Betty”	Estados Unidos	ABC	2006
“Sara”	Bélgica	VTM	2007
“Maria, i Aschimi”	Grécia	Mega	2007
“Ne Daj Se, Nina”	Sérvia/Croácia	FOX/RTL Television	2007
“Cô gái xấu xí”	Vietnã	VTV3	2008
“Ošklivka Katka”	República Checa	TV Prisma	2008
“I Love Betty La Fea”	Filipinas	ABS-CBN	2008
“Chou Nu Wu Di”	China	Hunan TV	2008
“BrzydUla”	Polônia	TVN	2008
“Bela, a Feia”	Brasil	Record TV	2009
“Gogona Gareubnidan”	Geórgia	TV11	2010
“Misi Betty”	Malásia	TV09	2011
“Veto, el Feo” ⁹	Equador	Ecuavisa	2013
“Heba, Regl Elghorab”	Egito	CBC	2014
“Ugly Betty Thailand”	Tailândia	ThairathTV	2015
“Betty en NY”	Estados Unidos	Telemundo	2019
“Timoucha”	Argélia	EPTV	2020
“Ubettina Wethu”	África do Sul	SABC 1	2021

Quadro 1: As versões da franquia “Betty, a Feia”. Elaborado por: Colarés (2021)

⁷ A maior parte dos dados foi coletada em pesquisas on-line (vinhetas, site de emissoras, banco de imagens). Alguns dados, porém, surgem imprecisos. É o caso dessa adaptação, que mescla “YSBLF” e outra trama.

⁸ Há uma “tradução” de títulos cujos alfabetos possuem caracteres/símbolos, como ocorre no caso das adaptações israelense, argelina, chinesa, egípcia, georgiana, russa, croata-sérvia e tailandesa.

⁹ Única, até o momento, protagonizada por um homem e produzida no formato de sitcom/esquetes.

Adentrando a quarta década (de 1990 a 2020), as adaptações de “Betty, a Feia” indicam obra pautada em mobilidades: geográfica, presente em quatro continentes; dramaturgicamente e seriada, moldada como telenovela dramática e telenovela cômica, seriado, *sitcom*, peça teatral e desenho animado; e histórica, as próprias “Yo Soy Betty, la Fea” (1999-2001); “Ugly Betty” (2006-2010); e “Betty en NY” (2019) – as escolhas analisadas neste presente trabalho, cuja defesa é explicada no segundo capítulo. Em especial, há nelas a representação da figura de Betty em seus respectivos universos. O próprio contexto que se inserem dialoga com novas mobilidades e fluxos televisivos¹⁰.

Machado e Vélez (2007) consideram a trama de “Betty, a Feia” uma *sui generis* por sacudir convenções ao apostar na hibridização de gêneros, sobrepondo melodrama e comédia de situação; na apresentação de figuras femininas fora da norma, não resumidas à beleza; na introdução de situações cotidianas. Os autores discorrem que a trama é menos sobre bem e mal, e mais sobre os choques entre belos e feios. Diante das agruras de Betty – não só dos traços físicos, mas na estratificação social – há “o consolo de ver alguém da mesma condição colocado numa situação de desafio e sucesso” (MACHADO e VÉLEZ, 2007, p.02). A identificação ocorre, pois “o feio ganha aqui um estatuto diferente, quase ontológico, porque condensa todas as outras categorias: o feio é o outro, o que afronta a norma, o que não se pode tolerar” (ibidem, p.03).

Na investida ao objeto, nosso objetivo é pensar a televisão a partir de uma linha de reflexão que interroga a dimensão formal do texto, a tessitura da obra. E no enfoque na poética perceber a gama de abordagens, temas e questões que produzem efeitos específicos. A análise, além de envolver as dimensões narrativas e estilísticas, propõe percebê-las a partir da mesma história – o que potencializa reflexões acerca de como uma premissa comum pode moldar diferentes temas e universos, com distintos conflitos figurados, para denotar escolhas e soluções específicas demandadas para sua encenação audiovisual – diferentes cenários, figurinos, trilha, performance dos atores etc. Ademais, é um objetivo específico notar a capacidade de atualização e expansão do melodrama em obras seriadas de distintos formatos – telenovela (“YSBLF”), série (UB) e quanto à “BENY”, uma narrativa que se pode nomear de híbrida entre ambas.

¹⁰ Por entender que a televisão nunca foi estável, Jenner (2018) elenca quatro fases da televisão: a “TV I” remonta ao surgimento do aparelho. A “TV II” é a do controle remoto, criação de canais a cabo e vídeo cassete; panorama na ocasião de “YSBLF”. A “TV III”, com o lançamento de DVD, TV digital e as primeiras plataformas na internet; UB, por exemplo, teve os episódios disponibilizados para venda no *Itunes*. Atualmente, a “TV IV” aponta a ruptura do aparelho televisor graças aos serviços de *streaming*, na proposição de uma re-concepção do que é televisão. Logo, “BENY” é embebida desse contexto: a produção já foi pensada para ser disponibilizada sob demanda por meio de um acordo de licenciamento com a Netflix.

Posto isso, tomando como pressuposto o melodrama como convenção genérica dominante, mas atravessado por outras – como a comédia –, o problema que governa a pesquisa é: em que medida o melodrama se mantém, se atualiza e se expande na construção da protagonista de cada uma das versões analisadas de “Betty, a Feia”, e como essas construções operam temáticas e universos narrativos que figuram questões relevantes à agenda contemporânea?

Nesse primeiro momento, essa dissertação localizou o leitor quanto às especificidades da franquia “Betty, a Feia”. Já o primeiro capítulo teórico reserva as atenções ao melodrama, em um retrospecto do gênero nas dimensões histórica, formal e cultural. Convocamos autores-chaves no estudo de melodrama como Peter Brooks, Ivete Huppes, Martín-Barbero, Ismail Xavier, Hermann Herlinghaus, Jean-Marie Thomasseau e Ben Singer. Abrimos ainda espaço para tecer um breve panorama de algumas produções televisivas ancoradas no gênero, além de relatar mais sobre os objetos.

No capítulo dedicado à metodologia, esmiuçamos o sistema de narração proposto por David Bordwell, de modo a elucidar a forma em que enredo e estilo para resultar naquilo que o espectador vê na tela. Além de Bordwell, contamos com as contribuições de James Phelan quanto às três dimensões de um personagem: mimética, sintética e temática. A partir da proposta do autor, logramos perceber a forma que Betty é construída universalmente – ou seja, elementos que se mantêm nas três (e quiçá demais) versões – e também de forma individual, por assim dizer, aspectos que cada Betty toma para si enquanto personagem de um universo narrativo. Ainda neste capítulo, expomos nosso *corpus* de análise, indicando *o que* e *por que* será analisado.

Nas 100 páginas que compõem o capítulo de análise, aplicamos os conceitos e contribuições dos autores citados, de modo a investigar o melodrama articulado ao sistema de narração nas tramas de “Betty, a Feia” – com atenção dedicada à figura da protagonista. As sequências analisadas estão agrupadas em eixos analíticos a partir de eventos narrativos presentes nas três versões, assim denominados: apresentação da protagonista, a autodescoberta da protagonista, a reapresentação da protagonista e o desfecho da protagonista. Nesse capítulo, trabalhamos ainda as especificidades do melodrama e como o gênero foi trabalhado em cada uma das obras selecionadas.

O capítulo final articula as dimensões propostas por Phelan nas protagonistas analisadas. E a partir delas, desvendamos os temas com quais as histórias trabalharam.

Por fim, traçamos nas considerações finais as pontuações cabíveis e fazemos um balanço da pesquisa. Chegando assim ao derradeiro “fim”, “fin” ou “the end”.

1. Não só lágrimas: o melodrama na matriz estética, narrativa e cultural

Nesse primeiro momento buscamos contextualizar o melodrama em sua vertente como narrativa de excesso (Brooks, 1995), (Huppés, 2000), (Singer, 2001), (Martín-Barbero, 2003). Especificamente, tomamos como uso a definição de um conjunto de escolhas, normas estéticas e narrativas articuladas para ter um modo de construção que identificamos de poética do melodrama.

Huppés (2000) considera o melodrama como uma das criações estéticas mais importantes do século XIX. A autora – ao citar Rouyer (1987) – considera o melodrama uma forma própria da pós-modernidade graças a sua capacidade de renovação oriunda do surgimento das novas variedades de entretenimento popular.

O melodrama tem a origem associada à ópera, na Itália. A nomenclatura *melo + drama* define a ligação entre a música e o drama. Mas é na França, no século XVIII, que o gênero conheceu os holofotes. A partir de 1790, a nomenclatura serviu de definição para um espetáculo popular bastante ligado ao teatro, mas que se firmou como um pastiche de outras manifestações artísticas, como o circo e o folclore. Melodrama que

[...] tem seu paradigma em *Celina ou a filha do mistério* de Gilbert de Pixerecourt, está ligado por mais de um aspecto à Revolução Francesa: à transformação da canalha, do populacho em povo e à cenografia dessa transformação. É a entrada do povo duplamente "em cena". As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas emoções (MARTÍN-BARBERO, 2003, 158).

Pixérécourt foi o melodramaturgo que formulou as bases do melodrama clássico: sua motivação passional por natureza, a valoração cênica, os embates entre vício e virtude, elementos congregados em prol do impacto da plateia. Todavia, o caráter de adaptação do melodrama permitiu que outros criadores expandissem as possibilidades de seu uso; “isto em boa parte se deve à capacidade que revela para absorver modificações sugeridas pelo contexto histórico-social, as quais obrigatoriamente repercutem no gosto da plateia” (HUPPES, 2000, p.23). Assim, historicamente, o melodrama avançou para cenários urbanos na execução de tramas burguesas. O que funcionava seguia mantido; o que não, substituído. E com ajustes no próprio tom da história: quando muito dolorosas, açucaradas com o risível e quando muito penetrantes, as lágrimas adicionadas. O melodrama é, antes de tudo, uma arte que se declara um artifício, na busca por produzir sensações em quem interessa: o consumidor (ibidem).

1.1. *Culebrónes*, suas arquiteturas e engrenagens

Brooks (1995) trata o melodrama como um modo de conectar as coisas e significar pelo excesso. Um excesso que se estabelece na extravagância das representações, na intensidade de questões morais das consciências dos personagens e na divisão polarizada. Em outras palavras, o ato de encenar um drama hiperbólico: eventos grandiosos, relações altamente escondidas, identidades disfarçadas, sequestros mirabolantes, poderosos venenos que atuam lentamente, paternidades misteriosas – que servem para mostrar um movimento em direção às profundezas do ser; o escondido por trás e por dentro dos indivíduos. Ou seja, há o desejo de expressar tudo: nada é poupado; tudo é traduzido em gestos, palavras ampliadas e expressões exageradas. Huppés (2000) – em paráfrase ao escritor Victor Hugo – defende que enquanto a tragédia fala ao coração, o melodrama fala aos olhos – detectável na opulência formal e adição de mais e mais elementos narrativos. O melodrama é menos rígido ao naturalismo, e mais um modo de alto emocionalismo.

Singer (2001) aponta outras formas que esse excesso se materializa: nas expressões do vilão (ódio, inveja, raiva); no modo de atuação exagerado, com personagens sempre no limite, à beira de um ataque de nervos. Essas ferramentas têm como funções coroar a prática de um emocionalismo extremo; traçar uma esquematização e polarização moral; demonstrar a perseguição ao bem; revelar situações extremas; suscitar suspense; apresentar viradas surpreendentes e propor uma estética expressionista. E denota, portanto, respostas viscerais nos espectadores. Assim,

tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores (MARTÍN-BARBERO, 2003, 178).

Sua estética tem, primordialmente, heranças nos espetáculos mímicos: traços físicos traduzidos em posições e moralidades. Unidos à mimética e ao excesso, o sensacionalismo cumpre a função de estereotipar fisionomias no intuito da “correspondência entre figura corporal e tipo moral [...] que traduz a moral em termos de traços físicos sobrecarregando a aparência, a parte visível do personagem, de valores e contra-valores éticos” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 176).

Não é acaso o florescimento do melodrama contemporâneo à Revolução Francesa. A repressão e a censura do diálogo que acompanharam os espetáculos populares nessa

Excesso esse julgado pela nulidade de sutileza ou elegância, mas que se impõe como triunfo contra uma retenção e economia de uma ordem burguesa e, conseqüentemente, a vitória das emoções – não sendo incomum neles o escárnio das figuras da nobreza.

Apesar de essa abundância narrativa resultar em certa artificialidade, Singer (2001) defende que há um nível de verdade no melodrama: embora aparente falta de profundidade psicológica, ele revela grandes paixões e intensidades que moram nas profundezas de nós que, assim, fazem então parte da realidade. A visão melodramática é uma duplicação dos nossos sonhos, portanto, é possível analisá-lo como realista.

Ademais, como já explicitado, o melodrama trabalha na chave de conceitos puros e polares: luz e escuridão, salvação e danação, vício e virtude. Polarização que revela o bem e mal como forças reais do mundo. E a eterna busca por reconhecer esse mal. Ao colocar personagens em centros de combates entre forças éticas primárias, o melodrama vai compreender uma dimensão ética, cuja tendência é firmar uma moral oculta – uma série de valores que, ainda que se esconda, funciona a partir dos exageros e permite a correlação com a nossa vida cotidiana. Ações como fingir, exagerar, mimetizar, expressar impulsivamente, mesmo contra normas sociais, são exemplos. Por isso, os melodramas que mais nos cativam são aqueles que nos convencem de que o excesso corresponde a confrontações e escolhas que são de fundamental importância, pois nelas nós colocamos nossas vidas em jogo. Dessa forma, ainda que tenhamos um distanciamento irônico do melodrama – taxando-o de exagerado – somos ainda tocados por ele. Ao nos emocionar, o apelo do melodrama se faz central em nossa cultura!

Singer (2001) pontua outro princípio do melodrama: a ocorrência do *pathos* – advinda da obra “Retórica”, de Aristóteles – e que pode ser definido, grosso modo, como gerar empatia. O receptor só sente terror e piedade se há a empatia com sofrimentos e sentimentos da personagem. O *pathos* compreende uma junção entre pena (dor pela percepção da injustiça) + autopiedade (identificação com o injustiçado).

Segundo Thomasseau (1984), outras características são atribuídas ao melodrama clássico (a maioria constante na obra de Pixérécourt, por exemplo), como a utilização de monólogos, responsável por suscitar o *pathos* durante os lamentos daqueles que sofrem; o título, considerado um talismã (sobretudo os chamativos, comumente encabeçados pelo nome do herói); e a unidades em três atos. Essa, em especial, organiza a ação em três atos em um esquema que constrói narrativamente a perseguição ao Bem, que precisa buscar o reequilíbrio do seu mundo harmonioso alterado pela figura do Mal.

Nesse engendramento narrativo (ações que geram reações), o melodrama utiliza de emoções básicas, como o medo, a dor, o entusiasmo e o riso para operacionalizar determinados *tipos* – representações de um inconsciente coletivo personificados: a Vítima, o Traidor, o Justiceiro e o Bobo. É na Vítima que recai a desgraça e a perseguição citadas, algo que requer do público o sentimento de proteção (o *pathos*).

Sociologicamente a vítima é uma princesa que se desconhece enquanto tal e que, tendo vindo de cima, aparece rebaixada, humilhada, tratada injustamente. Mais de um crítico viu, nessa condição da vítima de estar "privada de identidade" e condenada por isso a sofrer injustiças, a figura do proletariado. Claro que no melodrama a recuperação da identidade por parte da vítima se resolve "maravilhosamente" e não pela tomada de consciência e pela luta, mas a situação não deixa de estar colocada e alguns dos folhetins mais "populares" (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 164).

Regem nessa construção monolítica da vítima ou do herói princípios de uma moralidade burguesa que defende uma retidão moral e clareza inequívoca de ideais. “O melodrama traz razões sentimentais para o centro da cena, ao mesmo tempo que focaliza questões de patriotismo e de legitimidade moral. O herói procura o bem, e este aparece associado à realização amorosa” (HUPPES, 2000, p.129-130). Transportando para os objetos, tal arquétipo é bastante visível nas análises referentes à “Betty, a Feia”.

Na operação de batalha dicotômica, o vilão no melodrama clássico (há, contanto, rupturas a partir de atualizações do melodrama, como notado em nosso objeto) não trilha o caminho do mal por engano, tampouco se depara com dilemas de remorso, como eventualmente na tragédia. Ao contrário, se assume como tal e se orgulha! Nesse esquema, “o conflito é claramente um embate entre campos separados e as personagens – como os espectadores – têm suficiente lucidez para distinguir um do outro. Herói e vilão anunciam sua identidade” (HUPPES, 2000, p.111-112). Por sua vez, a adoção do arquétipo do Bobo – outro arquétipo presente em “Betty, a Feia” nas diversas figuras, até mesmo na protagonista – têm duas finalidades como táticas de envolver o público:

Um deles consiste em produzir situações cômicas com o fito de atenuar a tensão exagerada, de aliviar o tom grave da história. O outro, mais sutil, soma-se aos artifícios capazes de aprofundar, por um lado, e de suspender, por outro, a ilusão dramática. O bobo dá um toque de realismo que aumenta a verossimilhança da história, ao mostrar que o mundo não é feito apenas de suspiros, de vênias e de gestos sublimes ou criminosos. [...] Com o bobo o espectador reconhece aspectos triviais e prosaicos da vida que acontece ao rés do chão. Pode sentir-se consolado, quem sabe, de sua existência limitada e medíocre (ibidem, p. 88-89).

Há ainda espaço para tipos coadjuvantes, como o Pai Nobre – representação máxima do patriarcado –, o Personagem Misterioso – que tudo sabe e vê e faz sua aparição para as demais personagens em momentos cruciais – e Animais, como bestas perigosas ou animais domesticados capazes de gerar afeto. Mais à frente, com a ascensão do melodrama romântico, outros surgem, como banqueiros, autoridades e tipos populares variados, de cocheiros a empregados domésticos (Thomasseau 1984).

Ainda na manutenção desses campos dicotômicos, as narrativas melodramáticas do século XVIII passaram a lançar mão de exacerbada expressividade dos sentimentos – entre eles, angústias e temores. Insistindo que o comum e o ordinário consistem na exploração de um significado; nossas vidas, portanto, importam! É por isso que as histórias desse período trabalham nessas chaves de moralidades e sentimentalismos:

As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas emoções. E para que estas possam desenvolver-se o cenário se encherá de cárceres, de conspirações e justiçamentos, de desgraças imensas sofridas por inocentes vítimas e de traidores que no final pagarão caro por suas traições. Não é por acaso está a moralidade da Revolução? Antes de ser um meio de propaganda, o melodrama será o espelho de uma consciência coletiva (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 152).

Assim, a Revolução, as situações-limite, os conflitos de coletividade se apresentam como tensões dicotômicas que vão muito além de uma ideia simplificada de conservadorismo – embora haja – no que se refere ao bem e mal.

Thomasseau (1984) contribui para o entendimento da função narrativa do melodrama ao discorrer sobre o seu ciclo narrativo. Uma história começa com uma falha, um defeito, um erro que recai sobre o herói por sua própria ação ou por obra do destino para, a partir disso, submetê-lo a um sofrimento lamentável que o levará a uma revelação que afeta o comportamento e permite que ele alcance uma ideia mais exata de si mesmo para esculpir um resultado restaurador (mudança do personagem).

o herói (ou heroína) segue, com efeito, um percurso semeado de obstáculos que o tornará melhor e ao mesmo tempo reconhecido ante a divindade. Mas sua vontade está em jogo tanto quanto a da Providência e elas se conjugarão na última cena do último ato para confundir o vilão e o expulsá-lo do círculo dos venturosos (THOMASSEAU, 1984, p.35)

Para além de uma narrativa de excesso e atrelada à uma moral burguesa, de onde se origina o melodrama, Ismail Xavier (1998, 2003) observa que a vitalidade do gênero se apoia em uma série de representações negociadas (em todos os sentidos do termo).

Tais defesas são amparadas em suas observações de que traços do melodrama estão presentes em um conjunto de filmes outros, “em que prevalece uma tonalidade reflexiva, irônica, que se faz estilo de encenação, havendo sempre o toque moderno de não-inocência nas relações entre câmera e cena, música e emoção” (XAVIER, 2003, p.87). Cita o exemplo da filmografia de Fassbinder e, em especial, o filme “Ali - O Medo Corrói a Alma” (1973), que, para ele, opera uma negociação entre Brecht e o melodrama – a qual mantém o potencial energético do melodrama, mas está menos centrado em prazeres românticos e mais nas lutas de poder na vida amorosa.

Outra negociação aludida pelo autor se constrói no vértice entre uma apropriação *pop* e o gênero, evidente nas narrativas nomeadas *kitsch* – e que encontrou nos últimos anos em Almodóvar sua vertente mais visível. Essa apropriação fica evidente sobretudo em um dos nossos objetos de pesquisa: “Ugly Betty” (algo que expomos mais adiante).

A vertente *pop* incorpora, por meio da paródia, os deslocamentos de valor operados pelo hedonismo da sociedade de consumo, dentro do já tematizado choque do arcaico e do moderno que nós, brasileiros, vivenciamos esteticamente com o tropicalismo, a partir de 1967-68 (XAVIER, 1998, on-line)

Até mesmo as condições tecnológicas e comerciais representam outras formas dessa negociação:

"Titanic", por exemplo, soube muito bem se inserir nessa via aberta pela nova geração da indústria: de um lado, as agonias do par amoroso, no caso temperadas pela oposição entre o altruísmo do jovem plebeu e a vilania dos aristocratas (tema do século 18 que Hollywood não pára de reciclar); de outro, as imagens de impacto a indiciar alta tecnologia e dinheiro. Esta articulação entre melodrama e efeitos especiais é de uma enorme eficácia, pois gratifica das mais variadas formas em sua operação de "tornar visível". Ruínas perdidas no fundo do mar guardam o segredo de um romance mais precioso do que o diamante procurado. E a enorme engrenagem narrativa se põe em marcha para que, no final, a pedra finalmente vá ao fundo levando suas ressonâncias simbólicas, [...] (XAVIER, 2003, p.89).

Xavier ressalta que, por sua vez, as relações entre melodrama e realismo geram intrincado debate. Igualmente entre melodrama e tragédia – cujas controvérsias envolvem da dramaturgia de Shakespeare a Eurípides (Xavier, 1998, on-line).

A tragédia clássica também se apoiou nos dramas de família e nos conflitos entre os direitos da linhagem de sangue e os da comunidade, entre a cadeia da vingança e a prática da justiça mediada pelas instituições da "polis". Há, porém, uma diferença essencial na articulação do público e do privado que separa os gêneros e seus tempos históricos, pois na cultura burguesa o interesse pelo drama que mobiliza laços naturais vem de sentimentos considerados universais, cuja dignidade não precisa de sua projeção na esfera pública. A seriedade do drama não mais exige reis e rainhas, nobres ou figuras de alta patente cujo destino se confunde com o da sociedade como um todo. Como bem explicou Diderot, o que interessa no lamento de Clitemnestra, ao perder Ifigênia, não é sua condição de rainha, mas sua condição individual de mãe portadora de uma dor que seria igualmente digna numa camponesa. Ou seja, a substância do drama pessoal pode ser semelhante -tensões entre lei e desejo, questões de identidade, falsos parentescos (XAVIER, 2003, p.91-92).

Nesse sentido, é interessante perceber outras características presentes na Poética de Aristóteles referentes às tragédias que partilham de convergências com o melodrama: i) há uma narrativa de caráter moral; ii) é um espetáculo visual; iii) conta com a melopeia (melodia, como os coros que cantam) e – naquilo que rege a narrativa clássica – iv) a tragédia é uma ação que envolve uma reviravolta na fortuna de um personagem – definição de Teofrasto, um dos discípulos e sucessor de Aristóteles¹¹.

De forma geral, a tragédia é definida em: enredo, em primeira importância, pois é em essência onde está o *mytho*; caráter, aquele conjunto de ações do personagem, o seu *ethos*; pensamento: atitudes que justificam as ações, a *dianóia* (ou seja, uma lógica); elocução, a forma que se comunica oralmente ou a *léxis* (o caso dos diálogos); de espetáculo, a sua visualidade de forma geral; e melopeia, no caso, a música, o canto. Para Aristóteles, os melhores mitos/histórias são as que imitam uma ação completa, têm surpresas, causam espanto diante do acaso e sorte (não parecem racionais) e suscitam terror e piedade (Aristóteles, 2008, 1449 b 24). O sentido de temor para Aristóteles é uma emoção que nasce ao contemplarmos alguém que é infeliz sem o merecer. Essa é uma emoção da tragédia por excelência. O que gera a catarse que purifica o espírito, que se alimenta na resolução daquele conflito – mesmo em finais trágicos (ibidem, 1453b e ss.) Elementos constituintes que, como podemos notar, se conservam no melodrama – e que por vezes são renegados, dada a natureza originalmente burguesa do melodrama.

¹¹ Aristóteles criou a Poética com base em textos que acessara. Os mais reconhecidos dramaturgicos da época foram Ésquilo, Sófocles, Eurípedes – que escreveram, entre outros, “Prometeu Acorrentado”, “Édipo Rei”, “Medéia”, respectivamente (poucos foram os textos que chegaram até nós, o que gera lacunas das produções da época). Eram textos que tematizavam grandes paixões a sentimentos pequenos (inveja, ciúme). Alguns dos conceitos presentes na obra só foram aprofundados por seus discípulos.

1.2. Melodrama, comédia e coisas do(s) gênero(s)

Ao pensar nos gêneros, muitos deles constroem normas estáveis porque estabelecem diálogos com o que já existe em outras mídias. Quais são as características que conformam o melodrama como tal? O que o faz um gênero de acesso democrático?

Como já expomos, o melodrama que conhecemos deriva de outras formas de arte, que vão desde a ópera até os espetáculos de rua. Bordwell aponta que “o melodrama tem antecedentes claros nas peças de teatro e em romances do tipo *A cabana do Pai Tomás*” (BORDWELL e THOMPSON, 2013 p. 504, grifos dos autores). Com isso, se formulam *convenções* ligadas às circunstâncias específicas de cada gênero, que são exploradas nas qualidades do gênero adotado. O melodrama não é diferente com sua estrutura pré-estabelecida! Logo, cabe expor ao que tratamos por gênero do melodrama.

Para Bordwell (1986), o melodrama oferta uma narrativa comunicativa a respeito do fluxo e grau de informações da história. Também tende a ser bastante onisciente; o público sabe tudo o que ocorre na história. Ele geralmente “se apoia em um firme efeito de primazia, retira a curiosidade sobre o passado e maximiza nossa pressa em saber o que acontecerá adiante e, especialmente, o modo no qual qualquer algum personagem reagirá diante do ocorrido” (BORDWELL, 1996, p.70, tradução nossa).

As cenas do melodrama cheias de sentimentalismo trazem à tona o desejo da narração de comunicar tudo! O conhecimento irrestrito surge do nosso acesso às diferentes linhas de ação. Conseguimos seguir os passos dos personagens por meio de constantes transições de cenas. Em outras palavras, sabemos ações e intenções dos indivíduos; o melodrama raramente priva a vida mental dos personagens – como ocorre no gênero de detetive, por exemplo. Ademais, a redundância de diálogo e ação e música e imagem (ou tudo isso junto) contribui nessa generosa transmissão de informações.

Tais características *onicomunicativas* extraem do melodrama outra convenção: o uso da autoconsciência. Passagens de transição, planos de referência e trilhas por vezes abrem para o público o espetáculo encenado: uma trilha que antecipa a próxima cena, uma transição que traça um comentário irônico sobre a ação anterior ou interpretações estilizadas que denotam uma não naturalidade. No papel onipresente (está em tudo), onisciente (sabe de tudo) e autoconsciente (revela que está ali), o melodrama impera uma forma onipotente – poderosíssimo em sua manifestação como fonte narrativa.

As coincidências operam outra convenção, que mantém nosso interesse constante no argumento: personagens que por acaso flagram situações comprometedoras, encontros inesperados, descoberta de parentesco. Tanto na narrativa clássica como no melodrama,

“a causalidade desempenha um papel chave como elemento coeso, combinando e entrecruzando as linhas de ação e intrigas e produzindo situações dramáticas agudas” (GEROUD apud BORDWELL, 1986, p.72, tradução nossa).

Diante do farto fluxo de informações de alguma versão de “Betty, a Feia”, por exemplo, o espectador justifica uma série de motivações e acontecimentos (sobretudo se tiver assistido a outras versões), além de expandir as possibilidades de antecipar como se dará a relação causal dos personagens. Como a motivação genérica opera um efeito forte, o conhecimento prévio do gênero permite fazer a ligação com outras obras melodramáticas; o espectador, localizado nessa gramática, espera que uma obra se desenvolva de certo modo e entregue um final previsto (Martín-Barbero e Muños, 1992) – no nosso caso, o processo também ocorre graças ao acesso do público às adaptações.

Se o melodrama esbarra em convergências com a tragédia, como já exposto, ele também encontra traços e hibridismos com outros gêneros, algo que tenciona e até origina certas convenções de gênero. É o que observamos na franquia “Betty, a Feia” no que se refere à junção do melodrama e comédia, pois Betty é uma personagem atravessada pelo temor e pelo risível. Sua narrativa se aproxima das chamadas dramédias¹². Todavia, “a dramédia não tem uma classificação que a distinga em suas minúcias, isto é, que consiga delimitar até que ponto uma dramédia tende mais aos aspectos cômicos ou dramáticos, justamente por ser um gênero híbrido” (SILVA e JHON, 2015, p.04). E tal gênero pode ser lido em subdivisões: a dramédia de ação, dramédia familiar, dramédia juvenil e dramédia profissional. Todas com “a tendência a predominar as sequências cênicas múltiplas de unitramas, ou seja, vários núcleos de uma mesma trama” (GARCÍA e MARTINEZ apud SILVA e JHON, 2015, p.04).

É justamente no subgênero de dramédias profissionais que “Betty, a Feia” se posiciona. É esse espaço que proporciona a visualização de seus conflitos, tantos aqueles notadamente dramáticos quanto aqueles atribuídos como cômicos. Naturalmente, tal gênero e subgênero criam suas convenções próprias: é o caso de certas intrigas que imperam nesse universo, o perfil narrativo de personagens (a classe trabalhadora). Algo evidente desde séries como “The Office” a telenovelas no universo empresarial – caso de “Hasta que la Plata nos Separe” (2006), “Lalola” (2007) e “Los Exitosos Pells (2008)”, produções bem-sucedidas e que ganharam várias adaptações

¹² Diderot nomeia o “gênero sério”: entre a tragédia e comédia; e que não é uma mistura dos dois. É o drama do comum. Optou-se pelo uso de “dramédia” por ser a definição reconhecida na indústria audiovisual.

1.3. “Se quieres conocer al pueblo colombiano, súbete en un bus de servicio urbano”

O título desse subitem, um trecho de uma famosa canção popular da banda “Amerilindos de Colombia”, traduz que ainda que essa não seja uma investigação a nível cultural, marcas do gênero ajudam a configurar o melodrama na América Latina graças ao que seria um “encontro da narrativa com o país”, nos termos de Martín-Barbero. Certas demandas históricas sustentam essa ideia; uma está no chamado *dramas de reconhecimento* (Brooks 1995; Martín-Barbero, 2003).

O público encontra no melodrama uma consciência familiar de sociabilidades. Por meio dele, o indivíduo vê reconhecida a família e vizinhos, ao tecer conexões com personagens e a sua vida ao redor, na identificação a partir dos dramas de reconhecimento nele contidos:

Do filho pelo pai ou da mãe pelo filho, o que move o enredo é sempre o desconhecimento de uma identidade e luta contra as injustiças, as aparências, contra tudo o que se oculta e se disfarça: uma luta por se fazer reconhecer (MARTIN-BARBERO, 2003, p.317).

Essa busca por identificação é justificável em vista do histórico de uma identidade negada ao nosso povo, vítima de constantes violações. Nas telenovelas, é possível perceber que a apropriação desse contexto histórico gera certas emergências temáticas. Os dramas de reconhecimento empregam tanto uma necessidade dramática – a expectativa do público de se ver na obra –, mas também uma convenção de gênero em que as histórias de mães em busca de filhos perdidos/roubados e jovens órfãos diante de uma filiação desconhecida são refeitas tantas e tantas vezes que se confundem com o próprio gênero. Dito de outra forma, o melodrama investe na familiaridade que certos efeitos terão diante desses espectadores – emoção, reconhecimento, *pathos* – por meio de uma figuração, a forma que a representação assume esse encontro com o país.

Do ponto de vista das escolhas formais, esse encontro começa a se desenhar com a predominância da televisão como veículo de massa, já que, por possuir uma tecnologia espalhada, de amplitude territorial, as narrativas televisivas se empenham em explorar outras cenografias e cenários para abarcar realidades mais heterogêneas.

A projeção das telenovelas, finalmente, traz à luz conflitos e conciliações do rural com o urbano, do industrial com o residencial. Também evidencia a forma de figurar certos grupos sociais, como as mulheres e as populações não brancas.

Foi o estilo naturalista de representação, observado em princípio no Brasil, ao final da década de 1960, que manifestou primeiro esses endereçamentos apontados por Martín-Barbero. O movimento fez emergir a chamada narrativa de nação (Lopes, 2003).

Assim, pessoas opostas em classes sociais, geração, gênero, raça passaram a partilhar um *repertório comum*. “Quando uma novela galvaniza o país, nesse momento ela atualiza seu potencial de sintetizar o imaginário de uma nação, isto é, sua identidade, ou o que é o mesmo, de se expressar, como nação imaginada” (LOPES, 2003, p.32).

“Beto Rockefeller” (1968)¹³ é um marco na apropriação de um estilo naturalista – próximo do cotidiano – nas telenovelas brasileiras e latino-americanas. O protagonista Luís Gustavo (Balbino, 2019) a descreveu como uma novela “verdade”, realista e muito jornalística. Protagonizada por um anti-herói suburbano, havia nos personagens o jogo de ambiguidades que os aproximava de nossas contradições humanas.

Herrán (2002) elenca outras obras emblemáticas do país: “Nino, o Italianinho” (1969), na criação de personagens que poderiam ser qualquer vizinho nosso; “Escrava Isaura” (1976), por trazer a nossa memória literária para a tevê; “Vale Tudo” (1988), com a proposta de questionar a moralidade social e capitalista; “Pantanal” (1990), surgida em um contexto histórico em que a ecologia se convertia em debate de grandes proporções.

Nesse panorama, o papel da mulher sofreu mudanças, graças a uma nova proeminência da heroína; a mulher na ficção despontava menos pueril em comparação às premissas oriundas das radionovelas¹⁴.

Nessa esteira, a Colômbia mergulhou em suas raízes nos anos 1980, na chamada telenovela *costumbrista*. “Pero Sigo Siendo El Rey” (1984) é apontada como a obra que levou à mudança no uso do melodrama, propondo “o país rir de si” nas caricaturas de histórias rancheiras, consagrando enredos contemporâneos.

A telenovela *costumbrista* ficou marcada pela ironia e sátira, e também por dialogar com a crônica, o cotidiano tematizado nas rotinas, dialetos regionais e outras paisagens e sonoridades locais.

¹³ Além de “Beto”, “Véu de Noiva” (1969), de Janete Clair, foi outra telenovela divisora de águas – anunciada como “a novela verdade” – ao popularizar as cenas externas, a inclusão de núcleos paralelos com tramas elaboradas e mesmo no pioneirismo da comercialização da trilha sonora.

¹⁴ É o caso da atriz Sônia Braga, que nos anos 70 encarnou essa protagonista com as rédeas do seu destino. Em “Gabriela” (1975) mostrou a força da mulher sensual, dona do seu corpo e de suas vontades – o êxito foi tamanho que encenou outras duas adaptações de heroínas sensuais e controversas de Jorge Amado, “Dona Flor e Seus Dois Maridos” (1977) e “Tieta” (1996), no cinema. Na trama de realismo mágico “Saramandaia” (1976), novamente representou a liberdade sexual – contra a repressão de uma cidade conservadora –, figurada nas chamas que saíam do corpo de sua personagem, Marcina. Em “Dancin’ Days” (1978) o cenário urbano dá o tom da vida de Julia, uma ex-presidiária.

Martín-Barbero e Muños (1992) desenvolveram um valioso estudo sobre os elementos das telenovelas *costumbristas*. Os autores explicitam que na transição da década de 1970 para 1980 as produções colombianas se encontravam em declínio, motivadas pela saturação de fórmulas melodramáticas.

Até então, o jogo de sentimentos fundamentais, a estrutura maniqueísta e os conflitos familiares excluía do mapa dramático toda ambiguidade e complexidade nacionais, neutralizado de referências a lugares e temporalidades.

Vigorando imaginários de classe, território, gênero e gerações na Colômbia, ocorre enfim o famigerado encontro do gênero com o país – momento em que aflora uma geografia sentimental, e que “se fazem permeáveis as rotinas da vida cotidiana, ganhando assim capacidade referencial, isto é, capacidade de conectar-se com os costumes e falas que formam um país” (ibidem, p.64, tradução nossa). Conforme os autores, a atuação também sofreu sensíveis alterações: livres das amarras de um esquematismo que transformava personagens em fantoches do acaso, esse deslocamento possibilitou dar forma a tipos sociais, munidos dos referenciais coletivos de classe, região, idade ou época, ou até mesmo uma idealização do nacional. A ironia foi operadora significativamente nesse processo; na sátira às chaves do melodrama, na mistura com as massas, unido à caricatura, à comédia, o autoreconhecimento essas produções constituíram

um tipo de telenovela que poderíamos chamar com *propriedade de colombiana* na medida que se constrói não só por diferenças com a mexicana, a venezuelana ou a brasileira, mas também por referências a certas particularidades de *conformação do nacional* e dos processos de modernização na Colômbia (ibidem, p.63, tradução e grifo nossos).

Rincón (2015) nota que o *costumbrismo* criou marcas nas produções locais:

Señora Isabel (Bernardo Romero Pereiro e Mónica Agudelo) colocou outro modelo de mulher e amor na cena pública; Julio Jiménez com *La abuela*, *El caballero de Rauzán* e *En cuerpo ajeno* nos levaram a mundos estranhos; a série de RTI homenageou a literatura nacional como *La mala hora*; a história oficial foi refletida em *Revivamos nuestra historia* [...] *Café con aroma de mujer* (Fernando Gaitán) recuperou para o melodrama o local, o humor e a transgressão na forma de uma mulher; *Yo soy Betty la fea* (Fernando Gaitán) refletiu com humor sobre o drama do contemporâneo: a beleza; *Pedro el escamoso* (Dago García e Luis Felipe Sala-manca) zombou do homem galante e reconciliou-se com seu lugar débil no mundo; *Pasión de gavilanes* (Julio Jiménez) despiá os homens e os transformava nas sexualidades desejadas; *Sin tetas no hay paraíso* (Gustavo Bolívar) se atreveu a mostrar outro olhar para ética, rumo à ascensão nesta sociedade de mercado [...] (RINCÓN, 2015, p.70, grifos do autor, tradução nossa).

O melodrama de confinamento começou a ser abdicado, o que abriu margem a novas paisagens e contextos socioculturais do país. Conforme Martín-Barbero e Muños (1992), os cenários passaram a ocupar um contexto dramático.

Por trás dos dramas, vimos nascer um entorno; de fazendas a indústrias e escritórios, bairros de classe média e apartamentos no coração da capital. Não mais com objetos cênicos apenas de adornos, mas formas de significar hábitos e modos de cultura ou contracultura.

A telenovela “Gallito Ramirez” (1986) expressa um exemplo valioso. Ela narra a vida de um jovem de povoado costeiro, Gallito, que sonha em ser boxeador e se casar com a Nina Mencha, filha de um aristocrata decadente. Aqui, a trama é menos satírica (embora o humor seja também importante ferramenta) e mais propositora de dimensões do nacional. Ainda que embebida no melodrama clássico – amores impossíveis, filiações desconhecidas – a relação entre os personagens expõe outras complexidades socioculturais. É pelo boxe que Gallito experimenta o ascenso social no êxodo que faz entre interior e cidade grande. Por consequência, esse clássico televisivo operou intercâmbios culturais entre os dois extremos de uma Colômbia fragmentada.

Assim, em Gallito Ramirez o caminho onde vive o protagonista e onde está seu mundo – sua casa, sua gente, a galera e a cantina – é um espaço a meio caminho entre a fazenda Lavalle e as praias de Cartagena, entre relações verticais que impõe uma servidão feudal e a horizontalidade tecida pela informalidade urbana (MARTÍN-BARBERO e MUÑOS, 1992, p. 76, tradução nossa).

Pela primeira vez a população costeira se sentiu representada na televisão menos em um olhar de desprezo, e mais na representação do humor e leveza do povo costeiro.

Margarita Rosa de Francisco, assim como Sônia Braga para o Brasil, se tornou símbolo dessas narrativas cuja protagonista se conecta com as tradições e transformações do país: com a Nina Mencha notou que “a cultura costeira era antes de tudo uma maneira de sentir e de mover o corpo, ela dando forma a uma sensualidade carente de pudor [...]” (ibidem, p.78, tradução nossa). Trazendo à luz o melo do drama. A atriz viveu ainda “La Caponera” (1999) – novela homônima –, uma cantora itinerante que encantava os homens por onde passava.

Todavia, seu mais emblemático papel foi a camponesa La Gaviota – que deixa o campo e se torna executiva do mundo da exportação de grãos – em “Café con Aroma de Mujer” (1994), de Fernando Gaitán, autor a quem nos cabe conhecer melhor, pois pensar a identidade *costumbrista* da ficção colombiana é lançar olhares para sua obra.

1.4. Entre o café, a mulher e o dinheiro... Gaitán, o autor

Junto a outros autores já citados, Fernando Gaitán foi responsável pela guinada no modo de roteirizar telenovelas na Colômbia. Ademais, constituiu uma grife¹⁵ reconhecida, com tramas marcadas por protagonistas fortes e bem-sucedidas.

Em sua carreira, lançou emblemáticas telenovelas, as mais notáveis “Café con Aroma de Mujer”, “Hasta Que La Plata Nos Separe” (2006) e, evidentemente, “Yo Soy Betty, la Fea”. Tramas que receberam títulos extravagantes – em um resgate à tática citada por Thamasseau (1984) – e que continham o nome de protagonistas (Betty), o patético de sua condição (feia), o conflito que desenrola a ação (o café, o dinheiro etc.), como no melodrama clássico e histórico. Incitando o público a querer entender o título.

Gaitán defendia a telenovela como principal meio de expressão do continente, com mais penetração que o cinema, a novela literária e o teatro. Particularmente, considerava suas tramas inerentes à rua, à atualidade; reflexos quase imediatos da realidade (Gaitán apud Rincón, 2015). O país, portanto, ocupava um lugar privilegiado na narrativa: na posição como cenário, mas também para apontar crises e êxodos como motivação para os conflitos propostos. Não obstante, um de seus interesses residia na relação de seus personagens com as tensões causadas pela dinâmica do jogo de influências: sejam estas empresariais, políticas, familiares ou conjugais. Por isso, muitas de suas obras tematizavam justamente os atritos nascidos da gestão de patrimônios (empresas, fazendas) por famílias disfuncionais (Colarés, 2021). O autor percebera, ainda no início da carreira, lacunas quanto à abordagem da astúcia das protagonistas, que quase não era exaltada. Isso ocorria, pois (i) boa parte das mocinhas do melodrama clássico era pouco escolarizada, em vivência à marginalidade (ii) ou as decisões de empresários na ficção eram tomadas sempre de portas fechadas. O público raramente sabia os detalhes de certos conflitos. E Gaitán advogava pela importância de demonstrar essas tomadas de decisões, os conhecimentos reais (como fez com a política de importação do café ou a cotização de juros de empréstimos numa Colômbia em recessão) aliados às tramas que se prestava a contar. Naturalmente, o processo envolvia sistemáticas pesquisas teóricas e empíricas, incorporadas aos enredos¹⁶.

¹⁵ Nomenclatura que tomamos de empréstimo de jornalistas que se referem a autores de telenovela veteranos – entendida aqui como a marca autoral provida de fácil reconhecimento por críticos e público.

¹⁶ “Café”, uma das mais célebres telenovelas do país, contou com vasto laboratório sobre o cultivo do grão e o manejo da bolsa de valores; em “Hasta”, trouxe uma experiência profissional prévia para compor o universo de uma agência de carros e em “Betty” tratou da relação de empresários com os grandes bancos.

Esse know-how o levou ao domínio na formatação desse tipo de narrativa, com recordes de audiência nas reuniões do conselho que, além de deflagrarem a rivalidade entre famílias, chocavam pelas viradas promovidas por revelações de crimes em balanços fiscais, conspirações etc. E foi justamente o trabalho burocrático que o levou à premissa de sua mais famosa obra: nas vezes em que compareceu à RCN, notou uma competente secretária do canal que era oprimida num espaço tomado de belas atrizes.

Nesse panorama de narrativas empresariais, a grife imputou certas recorrências em sua obra. Dentre elas, o câmbio na dimensão da representação convencional da mulher no melodrama. Suas principais heroínas – Gaivota, Betty e Alejandra – eram mulheres ativas, e até mais brilhantes em suas carreiras que os seus pares românticos. Gaitán notava que as indústrias televisivas mexicanas e venezuelanas eram operadas numa lógica de mocinhas submissas e passivas, cuja única maneira de se redimir era através do amor. Em suas observações, Gaitán se deparou com algo diferente:

[...] olhando para a mulher colombiana e todo o seu contexto me pareceu que esta era muito mais agressiva do que qualquer romance foi capaz de mostrar até aquele momento. A partir do início dos anos noventa, as mulheres passaram a constituir uma força de trabalho muito importante [...] não podia seguir contando a história da mulher que chora lavando roupa e tive que contar a da mulher que estava nas ruas, a da mulher valente e forte, que foi capaz de gerir a sua própria vida e que não se realizava apenas no amor, mas também na sua profissão (GAITÁN apud RINCÓN, 2015, p.83, tradução nossa).

Ao contrário das heroínas sempre tão atuantes, os protagonistas masculinos de Gaitán eram sempre postos à margem. Por insegurança ou ineficiência diante delas, reiteradamente, Sebastião, Armando ou Méndez se encontravam vulneráveis às mulheres a quem eles, na verdade, temiam (ibidem). Operar na chave de inversão de papéis convencionados se fez, assim, outra marca dessa grife. Igualmente, teceu antagonistas humanizadas, coadjuvantes ativos e personagens voltados para o humor (inclusive os protagonistas). A hibridização entre drama e comédia se tornou predominante, pois o intuito de Gaitán era oferecer uma mescla entre a informação e entretenimento a um povo sofrido e, por isso, tão vivamente apegado à televisão. Ele creia ser importante “fazer uma apologia ao trabalho, ao amor, ao estudo, ao respeito; quase voltar a instaurar os valores que foram se perdendo” (ibidem, p.86). Ora, nada mais revelador desse *costumbrismo* colombiano e, mais amplamente, do melodrama latino-americano que, segundo Herlinghaus (2002), é permeado pelos anacronismos e a eterna renovação de promessas e sonhos de uma moral mais justa!

1.5. A fealdade está nos olhos do país que a vê

Até o momento apresentamos marcas da telenovela *costumbrista* da Colômbia e a dramaturgia de Gaitán. Agora, abrimos espaço para melhor enxergar os nossos objetos.

Ao realizar uma digressão histórica, “O Direito de Nascer” é talvez a trama que melhor represente os primórdios da ficção seriada na América Latina, dado o seu sucesso por toda a região, o que culminou em diversas adaptações. Ela surge como radionovela, em 1948, em Cuba, ganhando versões na Venezuela e México; em seguida, como famoso filme mexicano (1952); telenovela em Cuba, Equador, Porto Rico, Peru, Venezuela, México (ao menos três versões) e Brasil (também refeita mais de uma vez). Mas apesar do seu texto ser adaptado desde a década de 50, a prática de exportação do material original, em fitas, só começou a ampliar-se na década de 70. A primeira telenovela brasileira vendida, por exemplo, foi “Gabriela”, de 1975. Isso resultou, no ano seguinte, na comercialização astronômica da telenovela “Escrava Isaura” – até hoje uma das mais comercializadas do mundo. Expor tais dados é importante para perceber os caminhos que permitiram “Betty, a Feia”, a partir de 1999, percorrer o mundo, por meio de três modelos de comercialização: i) sua emissão original, ii) sua exibição adaptada (dublagem, mudança na abertura, alteração de nomes), iii) produção que é comprada e adaptada, os *remakes* (Sandoval e Rabadán, 2013). Também pesa a favor de “Betty, a Feia” a expansão em produtos de outras linguagens – seja na concepção de prequel, continuações etc.¹⁷

Mesmo tomando para si os méritos de uma narrativa fora dos cânones, o *plot* da fealdade de “Yo Soy Betty, la Fea” não era propriamente inovador. A sinopse da trama, inclusive, fora apresentada à RCN muitos antes de ser aprovada, e um dos motivos para seu momentâneo engavetamento é que, na ocasião, a concorrente Caracol TV já veiculava uma trama protagonizada justamente por uma mulher feia: “La Mujer en el Espejo” (1997). Todavia, nessa história, a transformação da protagonista motivava-se por um feitiço. Antes das duas, contudo, outras produções já haviam tematizado a vida de mocinhas desprovidas de beleza física: “Rina” (1977), “Pobre Niña Rica” (1995) e “Soñadoras” (1998). Mas em todas, a fealdade era menos uma questão a ser debatida e mais um artifício para fazer a narrativa ter uma reviravolta. Para Gaitán, havia na fealdade uma reflexão de fator cultural: é pior ser feio do que ser um filho bastardo (Michelle, 2020) – em alusão aos conflitos clássicos das telenovelas latinas.

Antes de “YSBLF”, o Brasil já tinha observado esse movimento com a obra brasileira “O Bem Amado” (1973), de Dias Gomes – outro autor que trazia as marcas do país para suas histórias. Nascida de uma peça teatral, transformou-se em telenovela, seriado, livro e, mais recentemente, em filme.

Apesar das similaridades com outras, “YSBLF” firmou-se como um fenômeno vanguardista – a despeito de ter sido desacredita pela própria emissora, que não concedeu o melhor horário de exibição, tampouco maiores investimentos em sua produção.

Rapidamente, foi adquirida para os Estados Unidos e traduzida para o inglês, fazendo-a se tornar líder de conteúdo para a população hispânica de lá. (Michelle, 2020). Foi vendida ainda para conglomerados globais, como a Televisa, Sony Pictures Television International (SPTI) e Fremantle Media. A versão animada de “Betty Toons” foi vendida para Cartoon Network (Turner) e os direitos dos textos foram comprados pela ABC. Atualmente, está incluída no catálogo da Netflix e quebrou recordes de público, presente no top 10 de conteúdos mais vistos na plataforma (Michelle, 2020).

Uma característica da universalidade da história consiste em ser uma cinderela moderna, cujo final feliz se dá no contexto pessoal e laboral. E que, ao mesmo tempo, conta a vida da mulher colombiana urbana, atravessada por questões de hierarquias socioeconômicas etc. (Michelle, 2020). Por isso, Betty “é a garota classe média, voltada para o popular, cuja lucidez nos negócios lhe deu oportunidade colecionar muitos diplomas e se destacar entre os empresários” (COLLAZOS, 2000, s.p., tradução nossa).

As questões do trabalho ganham mais atenção por tecer dramas, mas mesclá-los a momentos cômicos, em um panorama da vida da classe trabalhadora. Propiciando, dessa forma, como nunca antes, uma aproximação dos homens com a novela, gênero tradicionalmente associado a donas de casa (Rivera-Betancur e Uribe-Jongbloed, 2012).

Assim, “Yo Soy Betty, la Fea” “torna-se um produto cultural que permite muitas pessoas se identificam com o personagem” (SANDOVAL, 2010, p.15, tradução nossa), numa “realidade cultural onde o espectador tem que desempenhar o papel de protetor de essa garota que é rejeitada” (ibidem, p.17).

Além disso, Betty "la fieria" tem a seu crédito talvez o mais poderoso dos mecanismos de defesa: ela é uma comediantes permanente, ri da própria feiúra e é extremamente ciente de que naquele mundo de alta e aparente costura, ela é um monstro, um ser desconfortável, uma mulher rejeitada (COLLAZOS, 2000, s.p., tradução nossa).

É dessa forma, misturando o mais canônico do gênero – paixão entre classes sociais diferentes e polaridades morais – com tintas do popular, do cômico, do cotidiano – que a história se mostra “baseada em boa parte na sua condição aparentemente paradoxal de ter implicações de originalidade misturado com elementos do melodrama mais clássico” (Rivera-Betancur e Uribe-Jongbloed, 2012, p.830, tradução nossa).

Nos anos 2000, quando “Ugly Betty” foi proposta pela atriz e produtora mexicana Salma Hayek, as séries estadunidenses já tinham uma longa tradição de produções protagonizadas por mulheres. “I Love Lucy”, de 1951, é a considerada a primeira *sitcom* do país e também pioneira no protagonismo feminino. Além dela, seguiram-se nos anos 50 e 60 as séries “Bewitched” e “I Dream of Jeannie” – “A Feiticeira” e “Jeannie é um Gênio” no Brasil, respectivamente – ambas ainda na chave de uma narrativa cômica e romântica. Na década de 70 e 80, “Charlie's Angels” (“As Panteras”), “Wolden Woman” e “The Golden Girls” propuseram uma nova representação da mulher, afastada da figura esposa e dona de casa. A partir dos anos 90, a busca foi por retratar mulheres tentando conciliar carreira e convívio familiar, sendo “Sex And The City” um marco nesse sentido.

Conforme Sandoval (2010), com a população hispânica residente nos EUA estimada em 12,5% nos anos 2000, os produtores investiram na inclusão de personagens latinos. É o caso da animação “Dora The Explorer” (2000), da co-protagonista Gabriela Soliz na dramédia “Desperate Housewife” (2004) – série que abriu alguns caminhos para “UB” – e de personagens recorrentes em “Grey’s Anatomy”.

“Ugly Betty” teve um forte impacto desde sua aparição em 2006, quando a rede ABC decidiu incluí-lo na sua programação aberta em horário nobre (quintas-feiras às 20h00). O primeiro capítulo desta série estreou em 28 de setembro de 2006 nos Estados Unidos (ABC) e foi visto por 16 milhões de telespectadores. Tais características a fizeram a transmissão mais assistida do canal nos últimos dez anos em seu horário (SANDOVAL, 2010, p.27, tradução nossa).

Em sua primeira temporada, recebeu 11 indicações ao Emmy, levando America Ferrera a ser a primeira atriz latina a ganhar tanto o Emmy como o Globo de Ouro.

Podemos notar que “Ugly Betty” é alcançada a partir de várias lógicas, uma comercial, uma de condição histórica de um gênero atípico nos Estados Unidos [o melodrama], uma política (pela situação dos migrantes nos EUA) e de uma reprodução social e cultural (ibidem, p.28). “UB” tornou-se não só um produto comercial, como cultural. Durante o ano de 2006, foram distribuídas máscaras com o rosto da personagem, o poncho visto no piloto foi a fantasia mais vendida naquele Halloween, além de haver lançamento de camisetas, bonecas e livros estampando o rosto da personagem. Os realizadores criaram ainda a campanha: “Seja real, seja esperta, seja apaixonada, seja verdadeira consigo mesma e seja feia”¹⁸.

¹⁸ Informações contidas no site da série: uglybetty.com. Infelizmente, o site se encontra fora do ar.

A série traz aos holofotes uma garota migrante de segunda geração, reconhecida por suas características étnicas – o que para Sandoval (2010, p.21) indica que “Betty não será capaz de sofrer uma mudança substancial em sua aparência física, já que seu fenótipo a impedirá. Quer dizer, ela não deixará de ser feia”.

Assim, a trama nos apresenta dois tipos de luta de pertencimento: “(i) a primeira ocorre antes de um grupo que se enquadra como esteticamente belo e (ii) a segunda consiste na busca pela união com um projeto integração social multicultural. (ibidem, p.03-04). Nisso, “uma relação simbólica é estabelecida entre o que poderia ser entendido como uma identidade do migrante e o conceito de feiura” (ibidem, p.04).

Para expor essa relação, a composição estética da personagem, que a intérprete nomeia de processo “*Bettyfyt*” – e que nomeamos de uniforme da fealdade –, consistiu em: óculos vermelhos que destacam a sobrelha espessa, uma doação pessoal de Patricia Field, a figurinista do episódio piloto. Podemos citar o extravagante poncho que a personagem usa e que se tornou símbolo da série; uma peruca volumosa com franja e uma peça de metal forjada como aparelho ortodôntico. Quanto ao figurino, ele foi pensado para contrapor a sobriedade do escritório da Mode. A inspiração veio da moda dos anos 80, auge do “exagero”. “A forma como a feiura de Betty aparece no seriado gera o riso ao colocar esse personagem em situações que ressaltam as desproporções escandalosa das formas, transformando-o em veículo de zombarias e provocação aos cânones tradicionais do belo” (RIBEIRO, 2008, p.28). E, assim, “seu guarda-roupa a faz ver colorida como uma *piñata*” (ÁLVAREZ, 2018, p.33, tradução nossa).

Tais escolhas são vitais na série para construir não só a exclusão de Betty no ambiente laboral, como para caracterizar e situar a família Suarez. Hilda, por exemplo, é uma cabelereira vista como a mulher latina na forma de se vestir, nos gestos, exageros...

A caracterização suscita igualmente a tônica do humor da série, que “geralmente se inscreve nesta luta entre o estereótipo exagerado e os personagens tentando superar as expectativas colocadas em seus estereótipos” (RIVERA-BETANCUR e URIBE-JONGBLOED, 2012, p.836, tradução nossa). Em outras palavras, “UB” lança mão da narrativa *kitsch*, propositalmente “brega” para cativar:

o kitsch, pensado como algo cafona, ou fora do lugar, ganha sentido maior quando associado à questão da latinidade [...] mesmo os representantes da geração de nascidos nos Estados Unidos (Betty, Hilda e Justin) têm algo que os torna peculiar, que causa distanciamento (RIBEIRO, 2008, p.27).

Fortunato (2010, p.209) defende que “o que seduz em Betty é sua chance de ascensão”. Sendo assim, é compreensível que os Estados Unidos – terra do “sonho americano” – tenham sido elegidos para situar uma segunda versão da trama, em 2019.

Diferente de outras adaptações de originais colombianos pela Telemundo¹⁹ ou versões de “YSBLF”, “BENY” já foi pensada para licenciamento em serviços de *streaming*, o que levou à busca por atualizar a trama em vista de novas demandas sociais e de mercado.

A escolha por uma protagonista afro-latina, contudo, só ocorreu após a atriz Elyfer Torres ser aprovada nos testes para a personagem – como mostra o segmento “detrás de cámaras” –, uma novidade dessa adaptação. Pelas características étnicas da atriz, essa é a única Betty que não usa nenhum tipo de aplique ou peruca.

Ademais, Michelle (2020) considera que, assim como as personagens femininas, os personagens masculinos recebem um pouco mais de profundidade

O escritor Fernando Gaitan, disse que o segredo do sucesso de Betty se resume em três razões: "Uma primeira conclusão é que a vaidade feminina é universal em qualquer cultura. Feiura é um fato comum e a beleza é excepcional. Betty conta a história de muitas mulheres, não só por causa da feiura, mas por causa da marginalidade, pobreza e marginalidade amorosa [...] “O segundo indiscutivelmente tem sido o humor, que foi compreendido em todos os lugares, sendo que o humor tem a perigosa tendência a ser local. [...] E, além disso, a personagem reconhecer sua tragédia com humor tem sido importante”. A terceira razão, de acordo com Gaitan é simplesmente "que as pessoas reconhecem, que não é uma invenção ou que é pré-fabricada (SANDOVAL, 2010, p.21, tradução nossa).

Tal universalidade exposta ajudou no êxito da nova versão²⁰, sobretudo no trato de questões laborais. Ao vermos Betty ter que exceder suas funções, cumprir jornadas exaustivas e enfrentar o preconceito e a disputa entre funcionários em um mundo cada vez mais competitivo e desigual, reconhecemos que “assim é a vida do trabalhador de uma empresa: muito trabalho e pouco reconhecimento, na esperança de poder galgar degraus elevados e, assim, conquistas status e dinheiro” (FORTUNATO, 2010, p.208). O que faz de Betty um modelo de ideal a ser alcançado.

¹⁹ Antes, “Las Aguas Mansas” (1994) fora refeita pela Telemundo como “Tierra de Reyes” (2014); “Sin Senos no Hay Paraíso” (2008) como uma adaptação de “Sin Tetas no Hay Paraíso” (2006); “Victoria” (2007) de “Señora Isabel” (1993), e a citada “La Mujer en el Espejo” gerou o remake homônimo.

²⁰ Foi a quarta versão a chegar aos estadunidenses: “La Fea Más Bella”, versão mexicana, fora exibida no país, levando Angelica Vale, a protagonista Letty, a fazer uma participação especial em “UB” caracterizada como a feia.

2. As feias também têm suas histórias e estilos: o sistema de narração

Nesse capítulo passamos a expor a metodologia dessa pesquisa. O nosso intuito é pensar a obra televisiva na dimensão formal do texto, a tessitura da obra. O enfoque na poética permite notar o modo em que enredo e estilo se articulam, e como estes denotam a emergência de determinadas agendas atuais. A opção por “Betty, a Feia” como objeto de pesquisa se deu pela possibilidade de trabalhar uma produção audiovisual com origem latino-americana que encontra no melodrama um sistema estético coerente (Brooks, 1995). A escolha decorre ainda da relevância na paisagem televisiva, na existência de uma marca narrativa e visual – que a tornou uma franquia de mídia. Para além, “Betty, a Feia” em seus contextos socioculturais trabalhou intrigas e universos de maneiras distintas – mas sem perder as características canônicas do texto de Gaitán.

Naturalmente, a franquia empreende um esforço de trabalho robusto ao passo que comporta em torno de 30 obras (sem considerar *prequelas* e continuações). Como efetuar um recorte do objeto? A única certeza era a necessidade imperiosa de mergulhar no texto original, “Yo Soy Betty, la Fea”. Nos pareceu um terreno fértil direcionar nossa busca para as demais versões, no trabalho de notar certos interesses. O fator temporal se mostrou um deles, já que para a execução de uma análise comparativa é proveitoso o distanciamento do tempo entre as versões. Em vista do problema de pesquisa, era precioso trabalhar com versões que conservassem o espírito da original, no que diz respeito a padrões na construção dos personagens, na hibridização do melodrama e comédia e as tramas de costumes. E idealmente que fossem de fácil acesso à assistência e possibilidade de pausar/retornar, ferramentas fundamentais para o analista.

Com essas demandas, versões como “Tudo por Amor” (Portugal, 2002), “La Fea Más Bella” (México, 2006), “Yo Soy Bea” (Espanha, 2006) e “Bela, a Feia” (2009) – embora igualmente ricas em discussões – não atendiam um ou mais requisitos. A predileção por “Ugly Betty” e “Betty em NY” trouxe unidade à comparação por serem versões que preservam o nome Betty na protagonista, além de terem a assinatura de Gaitán – produtor na primeira e consultor de texto na segunda. Outrossim, a facilidade de acesso a esses conteúdos para análise empírica: “UB” está no *streaming* DisneyPlus; “BENY” no serviço da Globoplay; igualmente à “YSBLF”, disponível na Netflix A.L.

Após essa definição, optamos em concentrar esforços (em vista do volume e densidade do material) na figura de Betty e desviamos de análises do protagonista masculino, de antagonistas ou coadjuvantes – embora, porventura, façamos.

Metodologicamente, a pesquisa se apropria da noção de sistema de narração, conforme proposto por Bordwell (1996), à medida que o que queremos ver implica olhar para o fluxo de informação da história ou para as estratégias usadas para a obra se faça compreender. O autor traz que “todas as técnicas filmicas, incluindo aquelas que se referem aos acontecimentos pró-filmicos, funcionam narrativamente, construindo o mundo da história para criar efeitos específicos” (BORDWELL, 1996. p.12).

Esse sistema é composto por duas dimensões que interagem: o enredo/dramaturgia + estilo/conceito que, juntas, definem os processos de consolidação das soluções criativas de encenação audiovisual que conferem identidade às obras, assim como delimitam prováveis recepções das mesmas. Segundo Bordwell,

No filme de ficção, a narração é o processo pelo qual o enredo e o estilo do filme interagem no intuito sugerir e canalizar a construção da história pelo espectador. Portanto, um filme narra não apenas quando o enredo organiza as informações da história. A narração também inclui processos estilísticos (ibidem, p. 53, tradução nossa).

Essa estrutura de informações narrativas e estilísticas convidam o espectador a uma variedade de operações, visto que o objetivo principal de uma narração é a compreensão da história por parte do espectador (entender o que acontece, onde, quando e o porquê). O espectador trabalha com uma série de estímulos em uma atividade construtivista que demanda cálculos muito rápidos, repertório, expectativas e criação de hipóteses em prol de antecipar e pesar as possibilidades de acontecimentos narrativos futuros. Um processo psicológico dinâmico que exige capacidades cognitivas de percepção ótica, conhecimentos prévios e investigação do material do próprio filme – que apresenta pistas, lacunas e caminhos que determinam a aplicação de esquemas por parte do observador e a confirmação ou não das hipóteses. Na falta de uma informação, o observador a infere ou a supõe. Em consonância, a construção temporal é fundamental para o êxito da compreensão da história pelo espectador.

Ao assistir um filme narrativo, o espectador toma como objetivo organizar os eventos em uma sequência temporal. Nosso contato prévio com a narração e com o mundo diário nos permite esperar que os acontecimentos se sucedam em uma ordem determinada e, na maioria dos filmes, indícios específicos nos levam a tratar cada ação distinta como continuação de outras previamente mostradas. Se a narração apresenta eventos fora de ordem cronológica devemos recorrer a nossa habilidade para reorganiza-los (ibidem, p.33, tradução nossa).

Compreender uma narração requer convocar certa coerência. Para isso, o espectador aciona algumas motivações: (i) motivação composicional, que se dá a partir

do contexto narrativo, na percepção das necessidades da história; (ii) motivação realista, justificando uma escolha com base nas experiências prévias da vida real; e (iii) motivação transtextual, baseada a partir de um comparativo com outras obras semelhantes. Bordwell (1996) invoca um exemplo interessante: em um filme com uma atriz famosa que interpreta uma cantora na noite, justificamos composicionalmente que é a profissão da personagem, portanto, ela pode ser encontrada ali; realisticamente, representa uma artista de cabaré, tal como é na vida real; e, transtextualmente, determinada atriz representa esse tipo de papel em diversos filmes desse tipo de gênero.

As premissas que o espectador dispõe para construir um mundo narrativo coerente se dão nas esferas do enredo e do estilo. Conforme Bordwell (1996), enredo é um modo específico de uso de certas estratégias para distribuição da informação narrativa, o conjunto de elementos que organiza os acontecimentos da história de acordo com princípios específicos. O argumento organiza tarefas básicas: a apresentação de lógica, o tempo e o espaço da narrativa, na cadeia cronológica de causa-efeito.

Dessa forma, o enredo logra controlar a percepção do espectador quanto à quantidade de informação que terá acesso; o grau de pertinência da informação acessada; a correspondência formal entre a apresentação do argumento e dos dados da história – para limitar ou expandir a nossa visão. Em geral, nenhum argumento explicita todos os acontecimentos. A informação pode ser suprimida para causar curiosidade, surpresa e suspense (como em filmes de detetives) ou por economia temporal (a passagem de tempo exclui as ações entre o tempo que separa as fases da história). E o atraso em revelar uma informação coopera na criação de expectativas pelo espectador.

Mesmo em obras mais restritivas, geralmente se opta por gerar uma primazia maior em cenas iniciais, em exposição preliminar bastante concentrada, que proporciona a formulação de hipóteses iniciais mais ou menos estáveis. Nas sequências iniciais das versões de “Betty, a Feia” já temos informação suficiente para entender o conflito orquestrado na ocasião da busca de emprego em uma empresa de moda – e justificamos composicionalmente o motivo de ela não buscar a vaga em outra área ou função.

Por outro lado, quando o espectador acessa a tudo, em um alto grau de comunicabilidade – notado na explanação sobre o melodrama –, nomeamos a narrativa como onisciente. Ela pode apresentar totalmente a vida mental de um personagem, ou revelar todas as ações transcorridas (geralmente em histórias em que os acontecimentos passados têm mais importância do que estados mentais).

Compreender uma narração requer convocar certa coerência. Para isso, o espectador aciona algumas motivações: (i) motivação composicional, que se dá a partir do contexto narrativo, na percepção das necessidades da história; (ii) motivação realista, justificando uma escolha com base nas experiências prévias da vida real; e (iii) motivação transtextual, baseada a partir de um comparativo com outras obras semelhantes. Bordwell (1996) invoca um exemplo interessante: em um filme com uma atriz famosa que interpreta uma cantora na noite, justificamos composicionalmente que é a profissão da personagem, portanto, ela pode ser encontrada ali; realisticamente, representa uma artista de cabaré, tal como é na vida real; e, transtextualmente, determinada atriz representa esse tipo de papel em diversos filmes desse tipo de gênero.

As premissas que o espectador dispõe para construir um mundo narrativo coerente se dão nas esferas do enredo e do estilo. Conforme Bordwell (1996), enredo é um modo específico de uso de certas estratégias para distribuição da informação narrativa, o conjunto de elementos que organiza os acontecimentos da história de acordo com princípios específicos. O argumento organiza tarefas básicas: a apresentação de lógica, o tempo e o espaço da narrativa, na cadeia cronológica de causa-efeito.

Dessa forma, o enredo logra controlar a percepção do espectador quanto à quantidade de informação que terá acesso; o grau de pertinência da informação acessada; a correspondência formal entre a apresentação do argumento e dos dados da história – para limitar ou expandir a nossa visão. Em geral, nenhum argumento explicita todos os acontecimentos. A informação pode ser suprimida para causar curiosidade, surpresa e suspense (como em filmes de detetives) ou por economia temporal (a passagem de tempo exclui as ações entre o tempo que separa as fases da história). E o atraso em revelar uma informação coopera na criação de expectativas pelo espectador.

Mesmo em obras mais restritivas, geralmente se opta por gerar uma primazia maior em cenas iniciais, em exposição preliminar bastante concentrada, que proporciona a formulação de hipóteses mais ou menos estáveis. Nas sequências iniciais de “Betty, a Feia” já temos a informação sobre a sua aparência para entender o conflito orquestrado na busca de emprego em uma empresa de moda – e justificamos composicionalmente o preconceito sofrido por ela como causa para não buscar vaga em outra área ou função.

Quando o espectador tem amplo acesso, dada a alta comunicabilidade, nomeamos a narrativa como onisciente. Ela pode apresentar totalmente a vida mental de

Normalmente, o estilo está a serviço do enredo, ou seja, cumpre uma função – embora não seja refém, pois toda técnica estilística é uma *escolha*; uma cena pode ser formatada de inúmeras formas. Dito de outra forma, “o argumento entende o filme como um processo dramaturgico; o estilo como processo técnico” (BORDWELL, 1996, p. 50, tradução nossa). Em geral, ele mantém uma arquitetura regular de certas técnicas – cores e figurinos em prol de demarcar transformações emocionais de um personagem em progressão. E leva a propor percepções progressivas em “que o estilo refletirá isso, com cortes que se tornam mais marcados e planos que se aproximam das personagens enquanto a cena avança” (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p.478).

Bordwell e Thompson (2013) delimitam quatro passos para o registro apurado do estilo. O primeiro passo consiste em determinar a estrutura organizacional de uma produção audiovisual, notando todos os princípios narrativos já expostos. Como segundo passo, a identificação das técnicas preoinentes elegidas – cor, iluminação, enquadramento, montagem e som. Assim, será notável os usos como técnicas; o modo como a música não diegética ou um enquadramento específico se inserem, por exemplo. Seguidamente, o analista deve determinar os padrões das técnicas, o terceiro passo. Ele deve ser capaz de identificar como as técnicas são organizadas em padrões, que podem se apresentar como repetições, variações, paralelos. O último passo incentiva a propor as funções que as técnicas e padrões concebem. Os autores ilustram como cortes rápidos podem evocar tensão; como uma excitação crescente pode advir da aceleração da trilha.

“O estilo pode realçar os aspectos *emocionais* do filme” (ibidem, p. 479, grifo original). Porém os autores ressaltam que há de se evitar a leitura de elementos fora de contexto; por vezes, o estilo funciona simplesmente de maneira perceptual.

Adotamos também as contribuições de Jeremy Butler (2010) para o que for considerado especificamente estilo televisivo. Amparado nas reflexões de Bordwell, Butler define estilo como qualquer padrão técnico de som e imagem que sirva uma função dentro do texto. Padrão notado em quatro dimensões: a primeira é a descritiva, e diz respeito à descrição e a decupagem da cena. Mais do que simples descrição, é a percepção de usos em contextos mais amplos – inclusive da indústria televisiva.

A segunda dimensão, de análise funcional, traz à luz as possíveis funções que o estilo cumpre numa obra. Butler (2010), toma de empréstimo o esboço de Bordwell, que igualmente atribui ao estilo a função de denotar, expressar, simbolizar e decorar.

Resumidamente, a função denotativa determina a forma que cenários, apresentação de diálogos, ações ajudam a entender o que acontece na história. A função

expressiva incorre aos estados emocionais, é o afetar, a expressividade. Ela pode ser percebida em uma trilha, em certos movimentos de câmera na iluminação etc. A função simbólica tem como intuito imprimir um símbolo; mesmo que mais abstrato. Por fim, a função decorativa é o ato do estilo operar por si mesmo. Cumpre um padrão visualmente (estético/gráfico), mas não influi diretamente no andamento da história²¹.

A terceira dimensão se refere à uma abordagem histórica, que reflete padrões econômicos, tecnológicos, indústrias e semióticos. Determinadas escolhas convencionadas se originam da precarização inicial da TV; outras, como a técnica de *zoom-in* (que amplia a reação de um personagem) são códigos de significação narrativa.

A quarta dimensão trata a questão estética, e embora prevista no modelo analítico de Butler, não é explorada dada a complexidade de conferir atributos estéticos à televisão, apontada como um veículo desprovido de estilo²². Porém, nos esforçamos em avançar na dimensão estética, aqui assumida como a programação de efeitos pretendidos pela obra por meio de detalhes significativos. (Gomes, 1996; Picado, 2019). Fazemos isso justamente porque essa pesquisa parte da contribuição de distintos campos – estudos de cinema, televisão, narratologia – que permite equacionar tal dimensão por esse caminho. Se a tragédia, por exemplo, visa o efeito poético de emoção, comoção, ou alteração de ânimo, “o segredo da arte da representação consiste justamente em, de algum modo, prever e solicitar os efeitos específicos de cada gênero de poesia na composição dos seus elementos e de seus objetos” (GOMES, 1996, p.11). Outrossim, é a caracterização (física e psicológica): na comédia, que presume o riso, a caracterização do personagem pode dar a ver certa inferioridade de modo a torná-lo risível, outro efeito. Mas a caracterização requer congregação sobre e/ou dos personagens, pois eles são caracterizados em função das ações. E se a separação fosse possível, não seria mais uma caracterização sem ações coligadas à trama (GOMES, 1996).

²¹ Butler elenca outras quatro funções para refletir sobre produções do ecossistema televisivo, como programas de auditório e propagandas. A *persuasão* vigora, pois a tevê é orientada pela propaganda antes de mais nada; persuasiva no uso de editoriais, comentários esportivos e, especificamente, comerciais. A *interpelação* se dá na forma que o estilo de um programa atrai os telespectadores a partir de um fluxo televisivo (ao parar outras atividades domésticas) e solicitam fidelidade do telespectador. O estilo assume a função de *diferenciar* marcas de identidade; pelo estilo programas de temáticas parecidas (podemos pensar séries médicas, *realities* gastronômicos etc.) buscam se destacar. Por fim, a *significação* ao vivo; se o telespectador percebe a tevê como imediata e viva, mesmo programas gravados podem usar técnicas que expressem esse sentido: elementos como o enquadramento aleatório ou captação de áudio imperfeita. (Butler, 2010). Pela localização de nosso objeto, optamos em não aprofundar essas outras funções.

²² O entendimento da dimensão estética como efeitos em horizontes probabilísticos de recepção vem de encontro às pesquisas realizadas pelo grupo COMCULT, sob a tutela da Dra. Simone Rocha. Mais sobre os últimos esforços do COMCULT podem ser conferidos no artigo “Storytelling deviations and attention disputes in Brazilian Netflix”, por Rocha, Arantes e Silva (2021), disponível na revista *Séries*.

2.1. A narrativa clássica

As escolhas que compõem um sistema de narração não flutuam soltas no espaço. Há formas preferidas e recorrentes de articular, são os modos narrativos: clássico, artístico, histórico/materialista e paramétrico.

Voltamos as atenções ao modo clássico, aquele inscrito em nosso objeto. Bordwell (1996) define a narração clássica ou canônica como a configuração específica de opções normalizadas para representar uma história e manipular as possibilidades do argumento do estilo. A cronologia clássica funcionaliza uma exposição de tempo, lugar e personagens; posições espaciais; e correspondências de estados mentais. Em semelhança, Robert Mckee (2006) nomeia os princípios narrativos que integram a estrutura clássica de arquitramas; *arqui* como eminente àquelas de igual tipo. Nas arquitramas a causalidade rege às ações; o final é fechado; o tempo opera linearmente; o protagonista é único e atuante; a realidade é consistente e o conflito vem do externo.

Com tais princípios, o modo clássico tende a ser bastante comunicativo em informar motivos, ausências ou vazios. Se há um salto no tempo, uma sequência de montagem ou um diálogo dos personagens nos informa de tal avanço (Bordwell, 1996).

O argumento dessa narrativa canônica tende a ter linha causal dupla: um romance heterossexual e uma esfera mais individual (o trabalho, uma missão, uma busca etc.). Cada linha tem seus objetivos, obstáculos e clímax e, normalmente, elas são interdependentes (Bordwell, 1996). E ainda que uma seja concluída antes – o que leva a outra a ficar em suspenso –, a primeira tende a colaborar na resolução da segunda.

Nesse sentido do *design* clássico, tudo no personagem fala a favor da história. Mckee (2006) expõe que, em uma narrativa, estrutura é personagem e personagem é estrutura. O protagonista surge como agente causal (Bordwell, 1996), e os demais personagens que coabitam o seu universo contribuem para sua jornada (para ajudar ou atrapalhar). Isso notadamente é perceptível no melodrama, em que tudo acontece com o casal principal ou é então dirigido a eles. Bordwell ressalta que a narrativa clássica, recorrentemente, apresenta esse protagonista psicologicamente definido que se esforça em resolver um problema em prol de um objetivo. A busca resulta em reestabelecer uma normalidade. Processo resumido em: uma (i) situação inalterada, (ii) acometida de uma perturbação, (iii) seguida da luta e, por fim, (iv) a eliminação dessa perturbação. Mckee coaduna ao lançar que o protagonista de arquitramas tende a ser ativo, perseguidor de um objetivo, aquele que supera barreiras e forças antagônicas em progressão. Traduzido num final com mudanças profundas e irreversíveis.

Thompson (2003) explicita que em comparação à narrativa clássica do cinema composta pelas três partes – os nomeados atos – ela notou, em sua investigação da ficção televisiva, uma estrutura ampliada – muito em decorrência da considerável extensão de séries e telenovelas. Assim, a televisão propôs algumas atualizações ao empregar um quarto ato a essas narrativas. Enquanto o quarto ato segue traduzido na resolução do conflito, o terceiro insinua uma resolução da perturbação, e então gera um novo conflito – por vezes ainda maior que o anterior. A adição compreende tanto arcos episódios como arcos de temporada. “Cada ato tem em média quatorze a quinze páginas. Cada ato no episódio da hora é uma unidade separada com uma crise e clímax próprios. Por quê? Os intervalos comerciais são colocados entre os atos” (ibidem, p. 42, tradução nossa). Dessa forma, a televisão vivencia uma operação distinta do cinema: incorre um maior número de ganchos, exposição redundante em cada um dos blocos, e inserção de maior volume de informações – que, como resultado, em resposta a esse ato adicional, gera uma história mais “inchada”. Mesmo em produções que abdicuem dos intervalos, a divisão é percebida por meio de transições visuais, como *fade in e fade out*.

Estilisticamente, embora várias escolhas sejam prováveis na narrativa clássica, em um contexto dado, algumas são mais factíveis (Bordwell, 1996): na produção *hollywoodiana*, por exemplo, os personagens são recorrentemente enquadrados em plano americano ou plano médio. No estudo das técnicas e das maneiras que interagem, mediante à investigação, o espectador pode construir a forma e o sentido. Em vista disso, “a mesma atenção ao detalhe que roteiristas, diretores, cinematógrafos, editores, e demais profissionais dedicam à construção de um texto televisivo deve ser empregada na desconstrução deste texto” (BUTLER, 2010, p. 6, tradução nossa).

Essas opções mais ou menos estáveis da norma clássica conformam normas extrínsecas, convenções narrativas – facilmente reconhecidas pelos espectadores. É em parte assim que o modo clássico permite que o observador firme indícios e inferências, pautado em convenções, normas extrínsecas e motivações transtextuais.

Munidos de ambos (narração e estilo), buscamos ainda extrair significados implícitos; já que essas normas e convenções carregam marcas de autoria e ideologia. De acordo com Bordwell, a significância ideológica está presente desde o objetivo do herói ao tratamento do romance heterossexual e suas concepções dominantes de relações sexuais. Esses protocolos ideológicos estabelecem um conjunto de normas inscritas em processos sócio-históricos de produção e recepção. Tais implicações que notamos na narrativa de “Betty, a Feia”.

2.2. As dimensões de personagens por Phelan

Além de pensar a construção de personagens no modo clássico e especificamente no melodrama, quando o protagonista se converte no agente causal principal, contamos com as contribuições de James Phelan (1989) quando de sua argumentação sobre as três dimensões de um personagem – cuja compreensão se dá como uma abstração conveniente de signos verbais por parte do autor: i) uma dimensão mimética; ii) uma dimensão sintética; iii) uma dimensão temática.

Phelan (1989) explicita que um aspecto que conforma um personagem fictício está localizado no seu fator artificial; o reconhecimento de que ele é uma construção. Ou, como o autor nomeia, o detentor de um *componente sintético*. Esse componente sintético é codificado como uma construção possível de alguém real. Características físicas, emocionais e de individualidade constituem esses traços sintéticos. Alguns desses traços são dados de partida, como gênero, altura, idade, sobrenome. Outros surgem fracionados na narrativa, principalmente os estados mentais e atributos de personalidade. Assim, personagens são “simplesmente sujeitos de um grupo de predicados que o leitor vai acrescentando à medida que avança” (ibidem, p.05).

O sintético é, portanto, uma forma de adjetivação: feia, batalhadora, inteligente, do bem. Para conformar tais adjetivos graficamente, recursos estilísticos são elegidos; estes materializados em correspondência ao componente mimético. Mimético, por sua vez, se refere a uma função de representação, personificação ou imitação de uma ação. No caso de “Betty, a Feia”, mimetizar o ser feio. Portanto, mimético é a capacidade de um indivíduo nos fazer acreditar que realmente está a vivenciar aquela situação. Em outras palavras, é a aparição e a existência (modo como se apresenta) de um personagem em determinado universo narrativo. O sintético, em conformidade, trabalha a partir da caracterização na credibilidade da ilusão. Naturalmente, no nosso objeto, ser feia não é o único fator que constitui a personagem. A inteligência, resiliência, lealdade, insegurança e diversos traços outros são mimetizados e manifestados sinteticamente.

As funções miméticas resultam da maneira como esses traços são usados juntos para criar a ilusão de uma pessoa plausível e, para trabalhos que retratam ações, para tornar determinados traços relevantes para ações posteriores, incluindo, é claro, o desenvolvimento de novos traços (ibidem, p.11, tradução nossa).

A dimensão temática desemboca pela maneira em que mimético e sintético cumprem funções na progressão narrativa. Ou seja, se origina no modo em que as outras dimensões agem na expansão dos conflitos causais.

Phelan ressalta que embora um personagem possa ser multicromático (caracterizar dimensões miméticas, sintéticas e temáticas concomitantemente), os componentes podem surgir de forma mais ou menos desenvolvida, no privilégio de um em detrimento dos outros. Ou determinado traço surgir tão somente para identificar o personagem, e não há quaisquer consequências para ações posteriores, ou para a compreensão do público delas (Phelan, 1989).

No que a dimensão resulte em um elemento de progressão narrativa, ela é percebida como *função* do componente ou traço. O uniforme da fealdade em “Betty, a Feia” cumpre uma *função*, já que narrativamente quando ele é abandonado (tira-se a franja, muda-se os óculos, aparelho é retirado), a ação possibilita a transformação física e emocional do personagem – o que demarca a partir disso um novo ciclo em que ações miméticas (agora imitar o que é codificado como uma mulher bela) são representadas.

Uma função temática pode tanto emergir gradualmente como se apresentar desde o início – embora nossa compreensão, muito provavelmente, só se dará adiante. Ela pode, inclusive, estar situada fora do texto, já que o personagem em sua função temática pode representar entidades. Nessa hipótese, Betty não representa uma mulher feia somente, mas a ideia universal de mulheres oprimidas por padrões de beleza.

As dimensões temáticas, como vimos, são atributos, tomados individual ou coletivamente, e vistos como veículos para expressar ideias ou como representativos de uma classe maior do que o caráter individual (no caso da sátira os atributos serão representativos de uma pessoa, grupo ou instituição externa ao trabalho). Assim como os personagens podem estar funcionando mimeticamente desde a nossa primeira introdução a eles, também podem estar funcionando tematicamente [...] (ibidem, p.12-13, tradução nossa).

Para Phelan, não raramente, as funções são cruciais para o efeito final da obra. E para explicitar melhor suas reflexões, o autor empresta como modelo as dimensões miméticas e sintéticas de Winston Smith, o protagonista do livro “1984”, de George Orwell. Na “Parte Um” do livro, os principais traços atribuídos a Winston são o nome, idade, sua preocupação com o passado, seu ódio pelo Partido, e o otimismo em conseguir enganá-lo. Apesar da oposição ao sistema, ele é apresentado mais como um homem comum do que alguém extraordinário. A partir do personagem e informações que ele possui, o leitor constrói o mundo sintético da obra – na busca por se situar sobre O Partido, o Grande Irmão e as teletelas. Não obstante, a revelação da naturalidade inglesa de Winston faz com que seu nome e idade assumem funções temáticas.

Combinar o sobrenome britânico extremamente comum com o primeiro nome do maior herói da Inglaterra dos anos 1940 o identifica como o que um cidadão britânico típico de 1984 seria – se ainda houvesse uma Grã-Bretanha. Aos trinta e nove anos, ele nasceu em 1945 e, podemos inferir, recebeu o nome de Churchill. O último nome, porém, enfatiza sua normalidade: este não é Winston Churchill, mas Winston Smith (PHELAN, 1989, p. 33, tradução nossa).

A idade do personagem assume importante função temática: os homens na faixa dos 40 anos constituem a última geração a se recordar da vida antes do Partido; logo, é natural que uma tentativa de revolta seja comandada por alguém dessa faixa etária. Assim, “à medida que a narrativa avança, o nome e a idade de Winston se combinam para torná-lo uma figura do ‘último homem na Europa’” (ibidem p. 33, tradução nossa).

Em direção ao nosso objeto, quais funções temáticas uma personagem codificada como feia, e sinteticamente caracterizada a convencer disso, podem emergir numa narrativa ambientada no mundo da moda? Quais efeitos disso para a progressão?

2.3. Síntese da metodologia

Com aporte do sistema de narração, recorremos em nossa análise à exploração de determinados aspectos narrativos. Partimos da investigação da fórmula clássica, que estipula uma causalidade como princípio unificador e centrada em um personagem (o protagonista) que ocupa um estado de questão inicial desestabilizado por forças maiores. Fundamentados nisso, caminhamos em direção a explicitar a narrativa; observar as linhas de ação impostas; possíveis flutuações em relação ao modelo clássico; convenções, efeitos de gênero e possíveis inovações; apontar a causalidade-tempo-espaço; o papel do telespectador (ele é onisciente nas três versões?); a distribuição da informação narrativa (é de modo convencionalizado ou não?). No âmbito do estilo, examinamos a predominância de determinadas escolhas e técnicas para contar as histórias com base nos usos da *mise-en-scène* (encenação, iluminação, ambientação), enquadramentos, uso de câmera, trilhas e montagem. E de maneira destacada, a atuação dos atores no quadro – com ênfase nas atuações perante a personagem Betty – se mostra um relevante operador analítico. Juntos, esses aspectos cumprem funções e geram efeitos dentro da obra. Aliado ao sistema de narração, emprestamos as contribuições de Phelan (1989) para notar a forma que Betty é mimetizada pelas atrizes que a interpretam, como a dimensão sintética soluciona determinados necessidades – o conjunto de aspectos e traços que a conformam e suas funções – e esboçar as dimensões temáticas que emergem e contribuem para a progressão narrativa. E, dessa forma, apontar convergências e distanciamento entre as três versões.

2.4. *Corpus* e indicadores de análise

A execução metodológica foi possível perante à assistência integral das referidas produções. Na crença que só a partir de um olhar apurado das obras teríamos recursos suficientes para efetuar a análise formal. Dessa maneira, adotou-se a televidência integral das três versões, o que resultou em um diário de pesquisa (de coleta de dados, levantamento de hipóteses, seleção prévia de cenas) de 335 capítulos de “Yo Soy Betty, la Fea”, 85 episódios de “Ugly Betty” e 123 capítulos de “Betty em NY”.

Somadas as três, esse processo resultou em uma seleção de aproximadamente 200 cenas. Rocha (2016) ressalta que uma das dificuldades em se trabalhar com produtos de tamanha robustez como séries e telenovelas está no grande volume de material. Mediante a isso, após a intensa lapidação do material – redução e compilação –, com atenção à escolha de sequências protagonizadas pela personagem Betty ou com ela implicada, houve um primeiro esforço de quantificação e agrupamento do material, que resultou em 55 sequências: 17 de “YSBLF”, 22 de “UB” e 16 de “BENY”.

Após tais procedimentos, no desejo de acessar o objeto de modo exequível, houve nova triagem para a escolha de unidades de análises norteadoras, os eventos narrativos (Rocha, 2016). Para Rocha, eventos narrativos podem ser traduzidos como tramas ou subtramas (que podem durar um ou mais capítulos) em que haja um acontecimento relevante, como casamento, traição, disputa etc.

Acompanhá-lo permite ao analista visualizar o entrelaçamento das tramas, o uso de indicadores temporais claros, e a inserção de causas pendentes para a devida articulação e sequências separadas temporalmente (ROCHA, 2016, p.53).

Nossa ênfase se deu na seleção de eventos recorrentes nas obras. Para melhor visualização do *corpus*, optamos por considerar quatro eixos narrativos que englobam um ou mais eventos. Dada a função que cumprem para a progressão narrativa, foram assim classificados: a) Apresentação da protagonista; b) a autodescoberta da protagonista; c) Reapresentação da protagonista; d) O desfecho da protagonista.

São esses eventos que expõem o universo tramado/trabalhado pela narrativa e que conformam, em simultâneo, as dimensões da personagem Betty. Para melhor compreensão da proposta, projetamos dois quadros de referência: um do *corpus* de pesquisa estendido (embora nem todos os eventos constantes no quadro venham ser acessados) e um segundo com aqueles que serão analisados com mais profundidade.

Corpus de pesquisa estendido	
Obra	Evento narrativo
Yo Soy Betty, la Fea	A entrevista de Betty na Ecomoda
Yo Soy Betty, la Fea	A contratação de Betty
Yo Soy Betty, la Fea	Betty invade o desfile
Yo Soy Betty, la Fea	O "novo look" de Betty
Yo Soy Betty, la Fea	Armando se veste de Drag Queen e é ajudado por Betty
Yo Soy Betty, la Fea	Graças a uma manobra, Betty torna-se dona da Ecomoda
Yo Soy Betty, la Fea	Armando aceita seduzir Betty para tê-la sob controle
Yo Soy Betty, la Fea	A primeira vez de Betty e Armando
Yo Soy Betty, la Fea	Betty descobre o plano de Armando para seduzi-la
Yo Soy Betty, la Fea	Betty revela a real situação financeira da empresa durante reunião
Yo Soy Betty, la Fea	Betty começa a trabalhar no concurso Miss Colômbia
Yo Soy Betty, la Fea	Betty começa a se libertar
Yo Soy Betty, la Fea	O retorno de Betty à Ecomoda
Yo Soy Betty, la Fea	Betty se recorda de sua infância
Yo Soy Betty, la Fea	Betty organiza um desfile do "Quartel das Feias"
Yo Soy Betty, la Fea	Prestes a se casar, Betty despede-se da sua vida anterior
Yo Soy Betty, la Fea	Betty e Armando se casam e têm uma filha
Ugly Betty	Betty começa sua jornada na Mode
Ugly Betty	Betty e a relação com a comunidade latina e estadunidense
Ugly Betty	Betty invade o desfile
Ugly Betty	Betty e a família comemoram as datas festivas
Ugly Betty	Daniel é humilhado em um programa de tevê
Ugly Betty	A volta de Alexis durante o desfile da Mode
Ugly Betty	Participação de Angélica Vale como assistente de dentista
Ugly Betty	Marc finge namorar Betty para despistar mãe homofóbica
Ugly Betty	Betty e a família viajam ao México
Ugly Betty	O sequestro de Ignácio
Ugly Betty	Betty consola Hilda após morte de Santos
Ugly Betty	Betty descobre segredo que pode acabar com casamento de Wilhelmina
Ugly Betty	Daniel ataca Alexis na prisão ao saber de uma mentira da irmã
Ugly Betty	Cristina dá à luz no meio do desfile da Mode com ajuda de Betty
Ugly Betty	Os sonhos de casamento
Ugly Betty	Betty dá entrevista sobre ser mulher no mercado de trabalho
Ugly Betty	Betty faz uma matéria sobre borboletas
Ugly Betty	Betty decide tentar um novo visual
Ugly Betty	Betty espera se livrar do aparelho ortodôntico
Ugly Betty	Betty se emociona durante festa de casamento de Hilda
Ugly Betty	Betty dá adeus à família e aos Estados Unidos
Ugly Betty	Betty passeia por Londres e reencontra Daniel
Betty en NY	Betty anda por NY confiante com o futuro
Betty en NY	Betty adentra à V&M
Betty en NY	Participação de Jorge Enrique Abello como cliente da V&M
Betty en NY	Para controlar Betty, Armando a beija; e ela corre feliz pelas ruas
Betty en NY	Betty diz a Armando que sua primeira vez foi fruto de um estupro
Betty en NY	Betty descobre plano de Armando para seduzi-la
Betty en NY	Betty revela real estado da empresa durante reunião diretiva
Betty en NY	Betty se recorda de sua infância
Betty en NY	Betty viaja para Miami
Betty en NY	Betty é tema de campanha publicitária
Betty en NY	Betty muda de visual e retorna à V&M
Betty en NY	<i>Making-of</i> de "BENY" debate sobre questões de gênero
Betty en NY	Betty organiza desfile do "Pelotão das Feias"
Betty en NY	Daniel sofre atentado e Armando é preso como suspeito
Betty en NY	Armando é atropelado ao tentar impedir Betty de partir
Betty en NY	Betty e Armando se casam e têm uma filha

Quadro 2: *Corpus* estendido de unidades de análises. Elaborado pelo autor.

Com base no *corpus* estendido, chegamos aos quatro eixos de análise das obras.

Corpus selecionado para análise				
Obra	Eixo	Evento narrativo	Descrição do evento	Informações referenciais
Yo Soy Betty, la Fea	Apresentação da protagonista	A chegada de Betty na Ecomoda	Betty busca emprego em uma empresa de moda, mas é preterida	Capítulo 1.
Ugly Betty	Apresentação da protagonista	Betty começa sua jornada na Mode	Betty trabalha na Mode, mas fica deslocada	Episódio: 1
Betty en NY	Apresentação da protagonista	Betty anda por NY confiante com o futuro	Betty está empolgada que conseguirá emprego, mas se frustra	Capítulo: 1
Yo Soy Betty, la Fea	Autodescoberta da protagonista	Betty começa a se libertar	Betty conversa e se diverte com a atriz Taís Araújo na praia	Capítulo: 247
Ugly Betty	Autodescoberta da protagonista	Betty adota um novo visual	Após promoção, Betty chega à Mode com um novo visual	Episódio: 67
Betty en NY	Autodescoberta da protagonista	Betty é tema de campanha publicitária	Betty se torna modelo e vira o rosto oficial de uma campanha de moda	Capítulo: 91
Yo Soy Betty, la Fea	Reapresentação da protagonista	Betty retorna à Ecomoda	Após mudança de visual, Betty retorna à Ecomoda e causa grande surpresa em todos	Capítulo: 271
Ugly Betty	Reapresentação da protagonista	Betty espera se livrar do aparelho ortodôntico	Betty é obrigada a retirar o aparelho em um evento diante dos visitantes de uma exposição artística	Episódio: 82
Betty en NY	Reapresentação da protagonista	Betty retorna a V&M	Betty retorna a V&M transformada e causa surpresa em todos	Capítulo: 104
Yo Soy Betty, la Fea	Desfecho da Protagonista	Prestes a se casar, Betty despede-se da sua vida anterior	Betty tem uma visão sua criança e se sente pronta para casar e seguir adiante	Capítulo: 335
Ugly Betty	Desfecho da Protagonista	Betty dá adeus a tudo nos Estados Unidos	Betty despede-se de todos, se lembra da menina sonhadora que entrou na Mode e parte para a nova vida	Episódio: 85
Betty en NY	Desfecho da Protagonista	Betty e Armando se casam e têm uma filha	Feliz, Betty comemora o casamento e logo dá à luz a uma menina	Capítulo: 123

Quadro 3: *Corpus* principal de unidades de análise. Elaborado pelo autor.

2.5. Escolha do *corpus* empírico

A predileção pelos eventos narrativos elencados se dá em primeiro grau pela possibilidade de perceber as constâncias nas obras, pois são eventos presentes, à sua maneira, nas três produções. E permite localizar o que é modificado em cada obra. São as convenções ou hibridismos do gênero? São as linhas de ação? É a complexidade da construção da personagem? Os recursos de estilo? As estratégias de comunicabilidade?

Do eixo denominado “apresentação da protagonista” é possível extrair o estabelecimento da situação e dos personagens, as causas e efeitos norteadores e conflitos e pistas de resolução. E perceber se mudanças substanciais foram sentidas nessa primeira apresentação — o cartão de visita da personagem — em comparativo. O eixo “empoderamento da protagonista” denota a transformação interna (estado psicológico) que precede a posterior mudança externa. Além de figurar parte importante da distribuição da narrativa, ajuda a notar como o universo da trama (causalidade-tempo-espaco) fundamentou essa virada de chave da psicologia da heroína. O terceiro, a “reapresentação da protagonista”, nos é valioso por se tratar da cena mais famosa e replicada em todas as versões. É ela que representa o ponto de virada na trama e nos parece o evento narrativo estilisticamente mais potente de se analisar. Por fim, a escolha do “desfecho da protagonista” ocorre naturalmente por ser a aplicação máxima das convenções de gênero e demarcar a resolução das linhas de ação: o amor heterossexual e a linha referente ao campo profissional. Trazendo elementos para considerar como os criadores optaram por encerrar narrativa e estilisticamente as histórias. Os quatro eixos, portanto, trarão à luz o universo/mundo da narrativa, as intrigas trabalhadas, como se articulam, se elas se mantêm e como configuram temáticas potencialmente relevantes.

Nos valorem também de eventos outros que compõem o *corpus* estendido, eventualmente como *corpus* secundário, para efeito de comparação, ampliação e confirmação das questões observadas. A opção por um *corpus* secundário se dá ainda por crermos que os quatro eixos citados não comportam sozinhos a amplitude do objeto, em vista do trato de obras extensas. Mas embora convoquemos um número reduzido de eventos, observamos os elementos relatados espriados na integralidade das histórias.

Ademais, como material de contexto, recorreremos eventualmente a elementos de apoio, como peças de divulgação, vinhetas de abertura e até mesmo – com intuito referencial – acionar outras versões da franquia “Betty, a Feia”.

Finalmente, ao eleger esse aporte metodológico podemos esboçar uma análise narrativa, estilística e histórica a partir da potência de uma mesma história consagrada.

3. Já dizia a poética: me perdoem as belas, mas fealdade é fundamental

Já defronte à análise, dividimos a obra em partes – as unidades dramáticas, a partir de Bordwell (2005), para vermos como essa se relaciona causal, temporal; e notar como a narrativa clássica e técnicas formais específicas são manipuladas para gerar determinados efeitos. Assim, investigamos nos eixos abaixo (o leitor pode, se preferir, efetuar a leitura por eixos nomeados iguais, para melhor comparação entre versões) os elementos que compõem tal estrutura: além de localizá-la, apontamos a apresentação da intriga, a exposição da história; principais personagens, conflitos, motivações; incidentes incitantes – eventos que travam perturbação e abalam os rumos da personagem.

3.1 “Yo Soy Así”: Betty Pinzón

O eixo de análise “a apresentação da protagonista” compreende eventos contidos no primeiro capítulo de “YSBLF”²³. O tempo da história compreende alguns dias, enquanto o tempo de enredo é de dois dias e o de arte de mais ou menos 45 minutos.

O primeiro capítulo pode ser segmentado em 21 sequências e quatro atos, como ocorre nas narrativas televisivas. Nas ambientações: (1) rua da Ecomoda, (2) calçada, (3) passarela, (4) escritório, (5) sala de reuniões (6) locação de rua, (7) fachada da casa de Betty, (8) antessala da casa, (9) sala da presidência, (10) confecção, (11) quarto de Betty, (12) coquetel nas dependências da empresa, (13) banheiro da Ecomoda, (14) sala de Betty. Cenários mais ou menos recorrentes na trama e nos demais eixos analíticos.

Como parte das telenovelas de Gaitán, “Yo Soy Betty, la Fea” tem um enredo que envolve duas linhas de ações que se cruzam nos âmbitos laboral e sentimental:

- 1) Em uma linha, Beatriz Aurora Pinzón Solano, conhecida como Betty, enfrenta dificuldades de arrumar emprego em decorrência de sua aparência, a despeito de sua grande qualificação profissional. Decide se candidatar à vaga de secretária em uma empresa de moda, a Ecomoda.
- 2) A contratação leva à segunda linha: grata a Armando por confiar nela, Betty se apaixona pelo chefe, ainda que precise sufocar tal sentimento.

Ambas as linhas de ação se estreitam subsequentemente quando Betty põe a carreira em risco para evitar que Armando – de quem vira amante – perca a empresa.

²³ Neste primeiro evento desenvolvemos a análise mais detalhada, espriando o olhar a outros personagens.

3.1.1. A apresentação da protagonista

A impressão deixada por “Yo Soy Betty, la Fea” é de uma obra que constrói uma arquitetura narrativa que permite, a partir dos contrastes, hibridar drama e comédia.

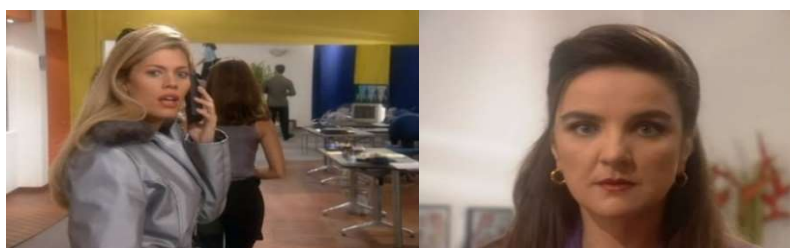
A sequência inicial de “YSBLF” corresponde à primeira unidade dramática. Ela está localizada desde a chegada de Betty na entrada da Ecomoda à sua posterior partida, na qual toma um ônibus. A sequência possui 11 minutos e é responsável por apresentar a personagem principal, Betty, além de alguns funcionários da Ecomoda, como Wilson (segurança), Aura Maria (repcionista), Hugo (estilista), Berta (secretária) e Gutierrez (chefe dos Recursos Humanos). Essa unidade dramática desenvolve a linha de ação que desenha a esfera profissional da vida da protagonista.

De início, um plano-sequência é executado em combinação a um plano de ponto de vista. Em outras palavras, chegamos à Ecomoda pelos olhos de Betty. Duas mulheres caminham à frente, e informam que estão ali por um *casting* de modelos. Wilson se direciona a Betty e indaga o que ela deseja. A jovem informa que veio para uma entrevista de emprego e é encaminhada para a recepção. Sem que haja qualquer corte, Betty entra na empresa. As outras duas mulheres são encaminhadas ao ateliê de Hugo. Betty informa que veio para a entrevista e é orientada por Aura Maria. As três entram no elevador, que já está ocupado por outra mulher. O elevador se fecha. A câmera se movimenta em direção ao chão brevemente e retorna à posição original, no que o elevador se abre. Ao sair, Betty segue as duas mulheres. Patrícia invade seu campo de visão e a olha com desdém (fig. 01). Betty segue e chega ao ateliê de Hugo. O estilista se espanta e a trata mal. Ela alega estar à procura da sala de reuniões e ele, rispidamente, informa onde é. A câmera dá uma volta de 180° e nos deparamos com Berta, que convoca Patrícia e Betty à sala de reunião. A secretária fecha a porta antes que Betty consiga manifestar sua presença. Repete um tanto ansiosa “Sou eu” para então se aproximar da porta, que se abre. Berta faz uma expressão de espanto (fig. 02).

Figura 01: Patrícia passa por Betty e a olha desdenhosa

Figura 02: Berta se espanta ao olhar para Betty /

Reprodução: RCN (1999)



Betty é conduzida à sala e Gutierrez a esnoba, com a atenção em Patrícia. Aqui, “os planos de ponto de vista criam relações poderosas, convertendo um personagem em ‘objeto’ do olhar do outro” (BORDWELL, 1996, p.282, tradução nossa).

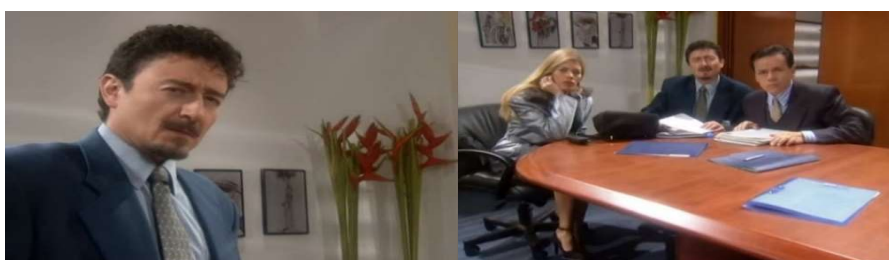
Ao perguntar a experiência das duas, o primeiro corte visível é sentido. Já não vemos sob o olhar em primeira pessoa. Patrícia é enquadrada em um primeiro plano – o que indica a atenção máxima conferida a ela, em detrimento de Betty. A jovem afirma que foi indicada por Marcela Valencia. Gutierrez então questiona a experiência de Betty. Novamente, o emprego do ponto de vista. Ela explica que não nunca trabalhou como secretária, mas de forma verborrágica expõe suas qualificações. Antes mesmo de ver o rosto de Betty, tomamos conhecimento que a candidata estudou economia na Universidade de Estudos Econômicos e Finanças – de onde saiu após um trabalho premiado e maior nota da universidade –, fez curso de contabilidade, pós-graduação em finanças, foi auxiliar da área internacional do Banco Montreal e também maneja sistemas de análises e projeções, e fala três línguas. Conforme narra, uma trilha de tons suaves toca, enquanto vemos Patrícia passar de surpresa, para constrangida e desinteressada, enquanto Gutierrez se aproxima e analisa a candidata de cima (fig.03).

O chefe do setor indaga, então, o porquê de Betty não ter anexado uma foto do tipo 3x4 em seu currículo. Patrícia, Gutierrez e outro funcionário do setor se inclinam para a frente – com olhares intimidadores para Betty – curiosos pela resposta (fig.4). A ação endossa a curiosidade do espectador quanto à figura pertencente à voz ouvida.

Figura 03: Os presentes na sala olham para Betty intrigados

Figura 04: Gutierrez analisa Betty enquanto ela fala /

Reprodução: RCN (1999)



Até esse momento o espectador já pôde tecer diversas hipóteses e construir diversas inferências. Com base na distribuição da informação fornecida – e mesmo para quem não possui arsenal prévio da obra – é possível inferir que Betty é uma mulher fora dos padrões de beleza impostos pela indústria da moda.

A dita inferência pode ser conferida na disposição de certas pistas pelo enredo: o jeito que as personagens reagem ao ver Betty; a maneira na qual Gutierrez direciona suas atenções à Patrícia; na atuação da atriz, que emprega uma voz esganiçada e insegura para a personagem (que pode ser notada como pouco agradável aos ouvidos); no uso da câmera subjetiva para indicar o ponto de vista, que deixa em suspenso a sua figura, o que nos leva a supor, sobretudo, o quão feia ela pode ser para que justifique tamanho desprezo. Esses elementos estão postos sob a chave do humor.

Outra estratégia do enredo é – de forma contrária ao modo usual na narrativa clássica – apresentar primeiro as características intelectuais em vez das físicas da personagem. Conhecemos suas habilidades e competências antes de seu rosto.

À exceção da restrição de informação de como a protagonista é visualmente, a referida sequência apresenta alta cognoscibilidade – e, como já expomos, é geralmente nas cenas iniciais que a primazia de conhecimento se dá de forma mais robusta. O espectador é comunicado que a chegada de Betty provoca uma tensão àquela dinâmica empresarial. Rapidamente, podemos notar as dimensões de personagens que coabitam aquele universo: Hugo, extremamente autoritário e centralizador; Gutierrez, que usa de seu cargo para paquerar funcionárias; Patrícia, que se aproveita da beleza e da influência para obter vantagens. Sobretudo, essa exposição mimética de demais personagens serve para potencializar o grau de deslocamento de Betty nesse ambiente.

A causa da pergunta tem como efeito uma mudança na lógica de captação, e um close enquadra o rosto de Betty, que sorri meio constrangida (fig. 05).

Figura 05: Câmera enfoca Betty e revela finalmente o seu rosto / Reprodução: RCN (1999).



Outra suposição gerada durante o desenvolver da cena é confirmada em seguida: Gutierrez dispensa Betty e pede que Patrícia permaneça na sala por mais alguns instantes. Tanto o espectador como Betty percebem, rapidamente, que a outra foi escolhida. A entrada da abertura indica o fim do primeiro ato, após sete minutos de ação.

Betty deixa o prédio com Patrícia à sua frente, que conversa animadamente ao celular. A jovem vê a loira entrar em um carro Mercedes. Conforme caminha, Betty ouve dois homens galanteadores, mas rapidamente percebe que o alvo do assédio é uma outra mulher que passeia pela calçada. Ela então corre ao ver o seu ônibus chegar. O veículo está cheio, e a moça não consegue adentrar totalmente, e por isso se posiciona nos degraus que separam o ônibus da rua (fig.06). Betty olha fixamente para o prédio da Ecomoda enquanto o ônibus começa a se movimentar. O veículo então parte e ali podemos observar um grupo de militares que caminha pela rua (fig.07). Um espectador com uma motivação realista, com base em uma competência prévia, justifica determinada aparição ao considerar que a Colômbia dos anos 90 vivia um processo de luta contra as FARC (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia).

Figura 06: Do ônibus, Betty olha pensativa para a Ecomoda.

Figura 07: Militares caminham pelas ruas /

Reprodução: RCN (1999).



Assim, essa unidade cumpre duas funções na construção da história: primeiramente, amplia o fluxo de informação que acessamos a nível espacial. Após uma longa exposição dos espaços que compõem a Ecomoda – na qual o plano-sequência contribui para percebermos as dimensões do lugar –, a ação é transportada para uma cena filmada em locação, isto é, uma rua real da Colômbia. A inclusão dos militares em cena localiza o espectador espacial e temporalmente: a história é ambientada na mesma época em que é produzida. Uma segunda função, estilisticamente, é operada quando Betty pega o ônibus. O movimento demonstra sua condição financeira, além de que o lugar que toma – um degrau entre o chão e o ônibus –, um “não lugar”, enfatiza sua condição de deslocada do universo de pessoas bonitas e bem-sucedidas nas carreiras. A gradação de conhecimento sobre a personagem e o espaço é ampliada na cena seguinte.

Há um corte e passamos para uma nova unidade. O ônibus aparece na esquerda da tela – na cena anterior ele parte pela direita, o que confere então um sentido lógico – e notamos que ele para em um bairro residencial, com casas ordenadas, pequenos prédios e carros estacionados.

Betty desce do veículo, atravessa a rua e entra em sua casa, um sobrado azul de muro baixo – também uma locação real. A cena amplia a distribuição de conhecimento espacial da história; além do bairro comercial onde fica a Ecomoda, a história também se desenvolve em um bairro residencial mais humilde. Betty adentra a sala e se depara com a mãe, Dona Julia, que pergunta como foi a entrevista. Betty mente e diz que foi bem. Afora da mentira, percebemos uma relação de proximidade entre as duas. D. Julia parte em busca de uma revista que traz uma reportagem com as famílias donas da Ecomoda. Entrementes, Nicolás, amigo de infância/faculdade e também feio, chega. Betty conta que outra vez (ou seja, é recorrente) perdeu a vaga para uma pessoa bonita.

Há um corte e a ação retorna à empresa. Agora estão em cena, na sala da presidência, Roberto e Armando Mendoza. Ambos são pai e filho e também o antigo e o novo presidente da empresa. O mais novo ralha com Gutierrez por ter privilegiado Patrícia na entrevista. Novamente, um corte leve à casa de Betty – a dinâmica de transição entre os dois ambientes demonstrará, adiante, um recurso narrativo de grande valia – e ela e Nicolás explicitam detalhadamente a situação financeira e familiar que incorre à Ecomoda, a pretexto de uma conversa de economistas. Novo corte traz Roberto e Armando na confecção da empresa. A cena funcionaliza a ampliação de nosso conhecimento espacial da empresa, já que o diálogo traçado poderia facilmente ocorrer no escritório em que estavam anteriormente. Gutierrez acompanha os patrões e relata o currículo de Betty. Roberto questiona: “Por que uma mulher com semelhante currículo buscaria uma vaga de secretária?”, e sai do extraquadro em um primeiríssimo plano. “Porque me cansei!”, a resposta sai da boca de Betty, após novo corte. Ela verbaliza a frase após fechar a revista dada pela mãe, em resposta a Nicolás.

Novamente no núcleo da Ecomoda, Armando indaga o porquê de Betty não ter sido contratada. Gutierrez explica que ela tem um problema: é feia. Armando pede para ver a foto, mas descobre que a candidata não anexou e questiona o motivo. Novamente, a resposta vem na cena seguinte: “Porque meu currículo é bom, o que o prejudica é a foto”, diz Betty aos risos. Em seguida, Roberto aparece em uma ligação em que confirma as referências dadas por Betty. Armando pede que a convoquem de novo, para que possa verificar pessoalmente, entre outros, quão feia é. Outra vez a fala da cena posterior responde à cena anterior: “Demasiado feia para um mundo como esse”, afirma enquanto lê a reportagem. Fim do segundo ato, justamente na metade do capítulo.

Conforme Bordwell (1996), se a ação não caminhar em sentido cronológico, rapidamente temos que reorganizar os eventos de forma a dispô-los coerentemente.

Tal descrição ocorre na obra. Betty lê sobre a empresa na revista e a câmera foca no rosto de Roberto e a esposa, Margarita. Há um barulho de clique unido a um *flash* de câmera. O efeito leva à transição para a cena do casal que conversa no *showroom* da Ecomoda. A narração manipula o tempo ao regredir alguns dias o curso da ação. Não se trata de um *flashback*, por não ser algo que Betty ou Nicolás presenciaram.

A câmera migra para uma rusga entre Armando e Daniel Valencia pelo cargo de presidente da companhia. Roberto chega e aumenta nosso nível de informações: houve uma eleição para decidir o presidente e ficou acordado que, caso Armando não cumpra suas metas fiscais em um ano, Daniel assume. Conforme Bordwell (1996), um clímax frequentemente está condicionado a um prazo temporal, a duração dramática que trabalha o êxito ou o fracasso da personagem. Assim, podemos inferir que esse prazo de um ano terá vital importância para a relação de causa e efeito das intrigas da história.

A ação volta para os amigos, que agregam novas informações – conquanto a exposição trabalha a redundância para reafirmar as posições de cada personagem –, pois discorrem que a empresa pertence a duas famílias, o que levou à união de Marcela e Armando. Isso se torna um gancho, já que a foto do casal se converte em uma nova cena da festa. Marcela é apresentada como insegura, algo fomentado pelo irmão Daniel, que a lembra que Armando só a pediu em casamento às vésperas da eleição.

Em seguida, um novo personagem é inserido na história: Hermes, pai de Betty. Rapidamente, notamos que ele é zeloso e ciumento, pois prontamente indaga se os dois amigos estão sozinhos na casa. Após Hermes sair, Nicolás volta às atenções para a foto de Patrícia, encantado por ela. Betty diz que ela lhe tirou a vaga e não entende como alguém com dinheiro pode querer ser secretária. Sem demora, no mesmo movimento de vai-e-vem de núcleos, Patrícia manifesta que está falida e que precisa de um emprego. Marcela responde que só há uma vaga como secretária. A cena, portanto, é uma *prequela* do que vimos no início do capítulo – uma evidência da manipulação do tempo. As duas continuam a conversa no banheiro e Marcela planeja infiltrar Patrícia para espionar Armando. Um novo corte mostra Armando e o amigo conquistador Mario, que jogam charme para as modelos; em seguida Marcela surge. Eles discutem e Armando decide anunciar o casamento para os convidados e imprensa. Enquanto são fotografados, Marcela o ameaça em sussurros. A sequência finda proporcionalmente oposta à forma que começou: o *flash* e o som do clique transformam a cena em foto. Betty diz: “ai, tão romântico”, sem saber os conflitos que levaram à imagem. Então finaliza: “Eles são felizes, não têm problemas”.

Toda a ação entre o coquetel e o quarto da protagonista compreende o terceiro ato do capítulo em questão, divisão que dura pouco mais de 17 minutos.

Por mais que o foco da pesquisa seja a personagem Betty, essa explanação mais detalhada se faz necessária para delimitar as intrigas principais do enredo. Ademais, a narrativa encontrou, a partir da leitura da reportagem, uma forma de conectar Betty – que tece comentários – à trama dos Mendoza e Valencia. Essa opção narrativa também demonstra a onisciência do espectador. Nós temos informações que Betty não possui a respeito das relações entre os familiares e acionistas, já que a jovem considera que eles parecem uma família feliz. A narrativa também se torna moderadamente autoconsciente ao passo que impressões de Betty baseadas nas fotos são, na verdade, comentários irônicos da própria narrativa, postos na boca da personagem. A onisciência do público, que sabe que ela faz uma “leitura” errada, é fundamental para que o comentário gere humor. A unidade de ação referida também investe no recurso da repetição – escolha formal que aqui chamamos de motivo (Bordwell e Thompson, 2013). Assim como vimos no pingue-pongue das falas de Roberto e Betty, aqui indagações viram ganchos a serem respondidos na cena seguinte. Isso possibilita que o espectador suponha o que virá a seguir e que uma informação constitui uma lacuna que brevemente será preenchida – o que ocorre no ato da dúvida sobre o motivo de Patrícia buscar emprego.

Após a cena retornar integralmente ao presente, um som de telefone soa. Não ouvimos a voz do outro lado da linha, mas as respostas de Betty são suficientes para concluir que foi convocada para nova entrevista – algo que o enredo já informara antes.

Há uma elipse que comprime o tempo entre a ligação e a chegada de Betty no dia seguinte. Na sala da presidência, Armando e Marcela são avisados que Betty aguarda. Novamente, há o uso do ponto de vista – outro elemento de repetição – no momento que Betty deixa a recepção em direção à sala. Ao verem a moça, o casal leva um susto. O uso da câmera subjetiva dá lugar a um plano conjunto da jovem parada na porta com a secretária (fig. 08). No enquadro de seu rosto, finda o quarto ato e capítulo.

Figura 08: Betty se apresenta para Armando e Marcela / Reprodução: RCN (1999)



O eixo de apresentação da protagonista fornece uma generosa quantidade de informações. O espectador tem acesso a praticamente tudo, o que fica evidente nas ocasiões em que uma personagem questiona ou supõe determinado dado e, na cena seguinte, é disposta uma justificativa que preenche a lacuna gerada, mas só ao público. A exceção se dá justamente na cena inicial, com o atraso da revelação de um elemento que geralmente é logo posto em telenovelas: o rosto da protagonista. Isso ocorre, pois, oposta à maioria das telenovelas que propõe mocinhas exuberantes, nossa heroína é feia.

O plano de ponto de vista operado nesse início se traduz em profundidade subjetiva. Pelos olhos de Betty, desbravamos o universo da moda ao mesmo tempo que ela. A narrativa poderia ter elegido outras táticas para essa cena: plano e contraplano da Betty e Gutiérrez na ocasião da entrevista; montagem paralela das aparições de Betty e Patrícia, entre tantas outras. Mas a utilização do ponto de vista ao mesmo tempo nos coloca em sua posição – e fortalece o sentimento de *pathos* para com ela – e, também, por meio de recursos melodramáticos como o suspense e sensacionalismo, a ação nos exige acompanhar atentamente desdobramentos e consequências. A curiosidade é tônica dominante da primeira cena; e nos leva a querer conhecer aparência de Betty. Assim, reiteradamente, “YSBLF” trabalha com variações na hierarquia de conhecimento. No começo os personagens sabem mais do que nós (como é Betty); adiante, sabemos mais do que eles (como o motivo da busca por emprego na Ecomoda).

Nessa apresentação notamos ainda como o tempo narrativo se relaciona com as cadeias de causa e efeito. Há um objetivo temporal na ação de certos desdobramentos. Armando tem prazos: casar-se até setembro e cumprir metas em um ano. O fato de rezear não cumprir tais as metas, progressivamente o leva a cometer diversas irregularidades para maquiar as finanças. E conforme Armando percebe que não ama Marcela, precisa protelar o dia do casamento, mas modo que não perca o apoio da noiva. Caso não existissem os prazos, as reações de causa e efeito seriam distintas. Fora da pressão, as personagens tomariam atitudes outras. Armando poderia não falsificar os números com a ajuda de Betty e, assim, tampouco a seduzir em troca de seu silêncio.

Estilisticamente, a técnica de câmera subjetiva é convocada repetidas vezes com a função de nos colocar no lugar de Betty, no momento em que é rechaçada e no ato de seu triunfo. Isso ocorre no capítulo 73, em que Betty muda o visual pela primeira vez. Depois de minutos em que os outros personagens reagem a ela, a troca de plano revela que a mudança foi negativa (o que culmina em mais uma sequência cômica). Idem ao enfim retornar transformada, no capítulo 271 – evento analisado posteriormente.

Abre-se uma digressão na análise do evento para destacar o caráter híbrido entre drama e comédia de “YSBLF”, transportado *a posteori* às demais versões. Visto nesse e nos demais eixos, há o entrelaçamento entre esses dois polos (entremeados pelo histrionismo do melodrama), por exemplo, quando Betty sai de festas com as amigas do quartel, o momento primordialmente risível de Betty bêbada traz consequências causais no instante em que ela acredita ver Armando (fig. 09) – captada falsamente em um plano ponto de vista de Armando (na verdade, quem a segura é Fred) e isso faz com que, adiante, o quartel das feias desconfie que ela nutre sentimentos pelo chefe.

Outra situação em que esse cruzamento é estabelecido ocorre quando Betty muda de visual na ânsia de agradar a Armando. Nesse episódio, há novamente o uso da câmera em ponto de vista. Aqui ela é usada como recurso que induz a conclusão da *punchline* (o final da piada): leva-se ao espectador a crer se tratar da transformação de Betty, quando na verdade, a cara de espanto dos personagens é causada pela visão grotesca. Ao revelar Betty, os enquadramentos, o texto e a trilha convergem para propor um momento cômico – a trilha é distorcida, por exemplo. Pouco depois, no entanto, Daniel irrompe e humilha a secretária ao compará-la a um palhaço. A cena sofre um revés rapidamente e Armando quase chega às vias de fato com o cunhado para defender Betty (fig. 10).

O contrário também ocorre, nesse caso em cena alheia ao uso do plano de vista: uma cena primordialmente dramática, com efeitos aparentes na progressão narrativa, é balanceada com um gracejo. Na ocasião do primeiro beijo de Betty e Armando – na consolidação do plano terrível de conquistar a secretária –, a ação é embalada pela trilha tensa do filme “Tubarão”, o que proporciona riso pelo exagero em que o enredo propõe aquela “missão” a qual o empresário se submete. Mais além, quando Armando enfim toca os lábios de Betty, ela subitamente desmaia, e isso quebra o clima dramático – clima inscrito por o espectador ter mais informações que a protagonista (fig.11).

Figura 09: Bêbada, Betty acredita ser carregada por Armando

Figura 10: Armando defende Betty de Daniel

Figura 11: Armando beija Betty /

Reprodução: RCN (1999)



É logo por meio do hibridismo da dramédia que “YSBLF” constrói sua ação.

3.1.2. A autodescoberta da protagonista

No momento do enredo que compõe esse eixo, o espectador acompanhou a evolução da ação: graças às decisões de Armando a Ecomoda está arruinada. No temor de que a companhia fosse à penhora, o empresário orquestrou a transferência dela para o nome de Betty. Mais adiante, paranoico com a possibilidade de ser ludibriado pela secretária – e com instruções de Mário –, ele decide seduzi-la. Quando Betty descobre, decide revelar a real situação da Ecomoda e foge, indo trabalhar na cidade de Cartagena.

Esse elevado volume de informações, que resultam na cadeia de causa e efeito, é distribuído e apresentado de modo bastante convencional e altamente comunicativo. Nós sabemos do plano antes de qualquer personagem e, quando da revelação da farsa, já temos conhecimento que Armando, verdadeiramente, se apaixonou pela Betty. Ter essa informação é de suma importância, pois, do contrário, um novo envolvimento do casal seria creditado ao interesse financeiro ou tão somente motivado pela transformação física da heroína. A orquestragem de Gaitán faz ainda que a intriga da história ganhe novos contornos: não são desencontros do destino ou ações dos vilões que fazem os protagonistas se separem; é a própria ação do galã. E no ato que este se declara à secretaria feia, aquilo que representaria a consagração desse amor, torna-se mais uma complicação, pois Betty enxerga um movimento puramente em prol da empresa.

Os eventos que compõem esse eixo ocorrem durante a realização do concurso de Miss Colômbia, famoso evento do país, a partir do capítulo 240. Nos atemos aqui a participação da atriz brasileira Taís Araújo. A participação da referida artista ocorreu em decorrência do sucesso da telenovela “Xica da Silva”²⁴ na América Latina. Tal participação é, de natureza igual, altamente comunicativa. Como pretexto de explicar a Betty, Catalina informa ao público que a aparição da atriz – justificada naquele contexto por se tratar de um evento que reúne famosos – se dá pelas viagens que Taís tem feito para divulgar seu trabalho. Betty assente e completa que a mãe é apaixonada pela trama. De pronto, Taís é apresentada como a antítese de Betty: bastante comunicativa, sociável e reconhecidamente bela. Mas, diferente das modelos hostis que cercavam Betty, Taís está para uma espécie de conselheira. Elas conversam sobre semelhanças entre Colômbia e Brasil: os costumes, festas e músicas.

“Xica da Silva” é uma telenovela de 1996, produzida pela Rede Manchete. Conta a história da personagem homônima, uma ex-escravizada, que mantém uma relação estável com o Contratador João Fernandes, o que a torna a mulher mais poderosa do Arraial do Tijuco. Com isso, Xica busca se vingar daqueles que a fizeram sofrer quando cativa, incluso Violante (antiga prometida do Contratador), a quem servia. A produção foi um dos últimos êxitos da Manchete e foi exportada para vários países da A.L.

A sequência analisada se inicia no capítulo 247. Após sentir-se deslocada e abandonar uma festa na noite anterior, Betty se vê reflexiva em uma praia de Cartagena. Depois de uma breve tomada para localizar a personagem no espaço (a praia), a câmera a enquadra de costas, e podemos perceber que está só, contemplativa (fig 12). Um tema musical de piano, recorrente na obra, é executado. “No melodrama, uma reviravolta emocional pode ser realçada pela introdução repentina de uma música comovente” (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p.503). Juntamente, ouve-se o barulho das ondas do mar. É possível perceber que tem as mãos próximas ao corpo e a coluna curvada (fig.12). Ademais, o figurino que usa é comprido e mesmo fechado para o que se espera de uma roupa de praia. É perceptível, assim, um movimento de retração.

Figura 12: Betty observa a praia / Reprodução: RCN (2000)



Em seguida, ela vê uma mulher que corre e reconhece Taís Araújo. Rapidamente, há um novo corte e ocorre uma fusão da figura sorridente de Taís com Betty, também correndo (fig. 13). Agilmente, o espectador intui que é um devaneio de Betty se colocando no lugar da atriz, ou seja, o vislumbre de ser como Taís. Betty corre feliz. Suas passadas são descompassadas em comparação à da imagem sobreposta, mas a jovem sente-se livre. O enquadramento frontal é intercalado à uma captação lateral da sobreposição das duas (fig. 14). Os braços de Betty, antes retraídos, se abrem como se pudessem abraçar o mundo.

Figura 13 e 14: Betty imagina ser Taís / Reprodução: RCN (2000)



Betty e Taís travam um diálogo em plano e contraplano e versam sobre o lugar em que estão. Taís questiona o porquê de Betty ter deixado a festa da noite anterior. Betty responde que é por ser bastante tímida – mas tanto Taís como o público não acreditam na resposta. Taís conduz para que Betty se sente. Na maior parte do diálogo a seguir, Betty é enquadrada de costas (fig. 15). A atuação da atriz mantém a postura curvada e, nos momentos em que é enquadrada, seu semblante é triste.

Figura 15: Betty e Taís conversam de costas para o mar / Reprodução: RCN (2000)



O diálogo – que aqui traduzimos, como os demais a seguir – serve para explicitar algo que se encontrava no campo das subjetividades da personagem.

[...] O que eu vi ontem não foi uma mulher cansada ou tímida... Há uma palavra em português que creio que define bem o seu estado: é saudade. Saudade é uma tristeza, uma dor, uma melancolia que sentimos quando nós sentimos falta de algo ou de alguém. É saudades o que você sente? Mas sabe o quê?! A saudade não é uma coisa ruim! Significa que você gosta de algo ou de alguém. Mas a tristeza e a melancolia, sim. E nós no Brasil temos várias formas de tirar, de jogar fora as tristezas e as melancolias. Bem, o carnaval é a primeira. Todos os anos nos vestimos de carnaval e saímos pelas ruas. Os ricos, os pobres, os felizes, os infelizes... Saímos para dançar, para nos livrar de todas as más energias. É maravilhoso! E esse lugar é perfeito para isso, com esse mar... Você conhece Iemanjá? Iemanjá é uma deusa do mar que nós, do Brasil, pedimos que ela possa proteger-nos; e nesse lugar você pode pedir a ela tudo o que quiser... e vamos sair para dançar, para você colocar essa tristeza que tem aí dentro para fora [...]

O diálogo traz pistas valiosas na exposição do estado emocional de Betty, no papel de reiteração da história ao público – como exposto, a audiência da trama se ampliou após o evento da reunião diretiva. Ainda, a própria proximidade cultural na participação da atriz revela elementos relevantes, no elo entre o modo que essas mulheres latinas reagem à vida. As características expostas por Taís – que cita questões linguísticas como o verbete “saudade”, e de ordem da identidade popular do país, como o carnaval e Iemanjá – ainda que mais vividas no cotidiano brasileiro –, são reconhecíveis pelo espectador latino-americano.

Betty atesta de fato ter saudade, à sua maneira, e se conecta à energia de Taís. Quando a atriz a convida para dançar, Betty rechaça à princípio, mas curiosa, cede. As duas então são enquadradas em um plano conjunto, lado a lado (fig. 16 e 17). O enquadramento então cumpre a função de aproximar as duas mulheres, que são enquadradas e fazem as mesmas poses. Aqui é Taís, a famosa, que se põe a serviço de Betty. A atriz então pede que a jovem grite. Em princípio ela não consegue emitir um som potente, mas, após outra tentativa, ela extravasa, expondo uma libertação gutural.

Figura 16 e 17: Taís ajuda Betty se libertar, dançando / Reprodução: RCN (2000)



Taís pontua que a dança, o baile, é muito mais que um ritmo: é um rito que serve para exorcizar as coisas ruins. No primeiro encontro entre as duas, inclusive, há um desfile folclórico. Não por acaso, a música e dança são tão fortes na cultura latino-americana e isso é traduzido poeticamente na sequência: enquanto Betty ouve, reflexiva, os conselhos de Taís, um bolero melancólico – não diegético – é executado. Quando as duas se levantam e Taís se põe a ensinar Betty, a trilha é alternada para uma salsa. A música cumpre a função de envolver dramatizações, traduzindo o sabor emocional das personagens e, de modo ampliado, de culturas, povos. Dito de outro modo, a música e a dança são faces também da construção desse melodrama de costumes, pois

O melodrama francês não é igual ao gringo, nem o soviético ao espanhol, mas em compensação se pode estudar a unidade melodramática latino-americana que percorre o continente desde o Rio Grande até a Patagônia, porque gemendo, botando a culpa nos outros, cantando rancheiras mexicanas ou tangos argentinos quando se embebeda, é com isso que o território se identifica plenamente (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 303).

Melodrama esse que, desde o princípio, encontra raízes na arte de mimetizar, em gestos, trabalhos de corpo, na libertação – assim como o grito, como cita Taís a Betty. E encontra nas tramas *costumbristas* grandes manifestações de ritmos e sonoridades.

Progressivamente, esse encontro conduz Betty a aceitar a sugestão de Catalina para que experimente um novo visual. “Os traços e desejos das personagens, portanto, são fontes poderosas de causas e efeitos” (BORDWELL e THOMPSON, 2013. p.180).

Betty e Taís se reencontram dias depois (fig. 18) e, quando a atriz a revê, Betty já traz novo corte de cabelo e desfila com roupas mais compatíveis à paisagem praiana e, estilisticamente na atuação da atriz, se vê mais feliz, visivelmente sorridente e até se permitindo dançar, ainda que com traços de timidez.

Figura 18: Betty e Taís brindam / Reprodução: RCN (2000)



Visualmente aqui, há outra aproximação entre as jovens: novamente em plano conjunto, vemos que as duas vestem azul e usam um penteado semelhante (parte dos cabelos negros presos com uma presilha). É como se a fusão, formalmente estabelecida anteriormente, se materializasse. Taís pede que ela prometa que será feliz. Ambas brindam. A sonoridade segue como elemento vital desse evento: cantarolando canções como “Aquarela do Brasil” com os presentes, Taís se despede da caravana e sai de cena.

Em uma breve digressão fora do texto, cabe considerar que a participação da atriz traça um paralelismo não só cultural entre países, mas também transtextual: “Xica”, telenovela que Taís promove, também trata de uma mulher subalternizada (não pela aparência, mas pela raça) que se empodera e inverte as posições de subserviência. Dessa forma, mais do que um simbolismo cultural, é igualmente uma escolha narrativa, que traz pistas da autoconsciência do roteiro: como se a transtextualidade servisse de guia para Betty no iminente arco mesmo de revanche. A participação de Taís cristaliza ainda outros diálogos que Betty trava com outras mulheres. Mesmo as belas manifestam as dificuldades de gênero que reverberam nitidamente nas personagens durante a obra.

Para além do uso de esquemas e fórmulas – polarizações morais e o desabrochar do patinho feio – o melodrama aqui afirma-se poeticamente na importância da música/sons. Nesse evento é marcante a música do desfile, o som do mar, a trilha melancólica, o bolero, a salsa, os gritos de libertação, as conversas animadas no ônibus, o coro de “Aquarela do Brasil” à capela e, em certa medida, a congregação do espanhol e português, nas tentativas de comunicação (como a explicação da palavra “saudade”). E expõe, assim, o contexto latino-americano em que o enredo de Betty está inserido.

3.1.3. A reapresentação da protagonista

O evento narrativo que aludimos nesse momento compreende a sequência mais reconhecida dessa história: a transformação física e o retorno revigorado de Betty à empresa. Essa sequência configura uma forte marca autoral da dramaturgia de Fernando Gaitán. Não só como evento isolado no enredo de “Betty, a Feia” – replicado em todas as versões – como também em outras obras do autor em que, em algum momento, a heroína ou o herói retornam à empresa onde outrora foram humilhados. O costumeiro artifício narrativo de revanche, inclusive social, aqui recebe uma lufada de originalidade por se concentrar em um ambiente laboral, no escritório. Há dois conflitos a serem denotados: um no campo familiar e sentimental – a rivalidade entre as famílias após a descoberta da fraude e o amor despeitado de Marcela – e um no campo dos negócios, posto que Betty, como credora das dívidas, tem possibilidade agora de decidir o futuro dos Mendoza e Valencia. Por isso, sua chegada é tão aguardada. O que nenhum deles espera, contudo, é que Betty vá ressurgir visual e mentalmente diferente.

Por ser o momento mais esperado da telenovela, a audiência vê com expectativa o desenrolar da chegada de Betty a Bogotá, a reação da família quanto à primeira mudança na aparência e a conversa tida com Roberto Mendoza para que Betty comparecesse à Ecomoda. Após uma semana no tempo de história – os capítulos duram em média 20 minutos –, e que permite um alargamento do suspense (outra marca forte de Gaitán nessa história), o espectador vê Betty descer de um táxi na entrada da referida empresa. Antes, porém, Catalina insiste que Betty troque os óculos. Assim, por mais que o espectador já tenha acompanhado a transformação parcial – em um *status* privilegiado de observação, já que presencia a sua mudança antes de qualquer outro personagem –, a alteração desse componente sintético (talvez o principal a compor o seu uniforme da fealdade) é um artifício para conservar a audiência em suspenso: Betty regressa não mais como a secretária feia, mas a bela e dona da empresa.

Por isso, vemos Betty chegar no táxi, mas não acessamos seu rosto (fig. 19). De costas para a câmera, ou seja, para nós, ela se mantém estática diante da fachada. Uma trilha de tensão é executada e o logo da RCN aparece na tela, coligado ao ano de produção da obra (2001), na indicação do final do capítulo. O gancho para a resolução do mistério é uma ferramenta poderosa nas narrativas clássicas e melodramáticas. A ansiedade é menos sobre o que ocorrerá – afinal, sabemos que Betty está transformada – e mais sobre quais serão as reações dos personagens ante a isso que já sabemos. Esse efeito, repisamos, é uma convenção bastante estabelecida do melodrama.

A curiosidade é, por consequência, atravessada pela sensação de deleite; degustar, confirmar e eventualmente se surpreender com os acontecimentos que cremos – composicional, realística e transtextualmente – que ocorrerão.

Figura 19: Betty chega à Ecomoda / Reprodução: RCN (2001)



Percebe-se na imagem o posicionamento de Betty de maneira a frisar o confronto polarizado entre ela, à esquerda, e a empresa, à direita – e tudo o que ela representa como conflito. No centro da imagem, a figura de Wilson, amigo de Betty, mas que indica – não por acaso, o segurança – a austeridade do lugar. Abaixo do homem, o logo da RCN relembra conscientemente que a coisa-contada é manipulada externamente, para que o espectador possa suprir o anseio de consumir o referido enredo – que teve início no ano de 1999, exigindo uma cativa audiência –, deverá aguardar até o capítulo seguinte.

O capítulo 271 inicia-se imediatamente em sequência ao gancho do capítulo anterior e é ele que representa o ápice do desenrolar do evento narrativo em questão. Betty aproxima-se da entrada, ainda de costas, e se defronta com Wilson. Ele a olha e, prontamente, o enquadramento de ponto de vista é outra vez convocado. Um paralelismo com o primeiro capítulo é rapidamente percebido. Betty está novamente no mesmo lugar, mas sua posição sofreu um revés.

Sem a reconhecer – e essa é uma dinâmica que se repete durante esse evento – o segurança a cumprimenta e se coloca à disposição. Ouvimos somente a voz de Betty, que se anuncia ao homem. Tanto o público como o homem reconhecem instantaneamente a voz singular – uma característica sintética perdurada mesmo após a transformação. Betty afirma que não pode explicar sua mudança, e sentencia: “Dr. Roberto me está esperando”. Wilson alega que precisa confirmar a reunião. A cena é transferida para dentro da Ecomoda, no momento em que Patrícia e Aura Maria discutem. A loira atende ao telefone e conversa com Wilson. Após lançar um costumeiro comentário ácido, concede a permissão para que Betty acesse o local. Em seguida, a abertura é executada, concluindo o primeiro ato daquele capítulo.

Ao fim da peça, Patrícia anuncia que Betty aguarda na portaria. Uma trilha tensa é prestada, sobreposta à expressão de receio de Armando – cujo rosto está ferido após uma briga. De volta à entrada, Wilson a conduz à porta. Faz um aceno de gentileza, abrindo a porta para ela – o que não ocorrera na primeira situação.

A câmera gira em 180 graus para representar o caminhar de Betty. Wilson diz um gracejo – “tão linda” – e a porta se fecha. A câmera se movimenta de forma desordenada e, outra vez, traz um panorama da recepção, até centrar-se na mesa onde fica Aura Maria. Ela discute com Fred e sequer percebe a chegada de Betty. Sem querer, arremessa um cartão na direção da jovem e só então a nota – enquanto Fred se mantém de costas para a visitante. Betty a saúda, mas Aura Maria responde de forma automática. Betty então é mais enfática no cumprimento e diz: “Dr. Roberto está me esperando”. Já contrariada, ela se anuncia nominalmente. “Sou eu, Betty... a feia”. Ao praticamente pronunciar o nome da telenovela – um comentário irônico, afinal, agora o título já não cabe mais à realidade da protagonista –, as atuações dos atores no quadro mudam instantaneamente e expressões de surpresa brotam de seus rostos (fig. 20). Betty emite sua risada característica, como a afirmar que ainda é ela, em que pese as mudanças. Empolgados, os dois se aproximam da amiga. Ela novamente cita Dr. Roberto, e diz que nada pode explicar. Fred e Aura Maria a conduzem para o elevador, em uma cena semelhante a do primeiro capítulo (fig. 21). Novamente, opera-se uma espécie de plano-sequência, embora fiquem visíveis sutis cortes – além do artifício durar menos tempo.

Figura 20 e 21: Aura Maria e Fred miram a mudança de Betty / Reprodução: RCN (2001).



As portas se abrem, Patrícia passa em frente a Betty com um olhar de desinteresse – sem reconhecê-la, tampouco. É outra referência ao primeiro capítulo, quando a loira atravessara seu campo de visão em conversa ao celular. A câmera faz um giro de modo a mostrar os funcionários em seus ofícios. Nessa cena, “o efeito recíproco entre semelhança e diferença, repetição e variação induz o espectador a um envolvimento ativo com o sistema de desenvolvimento do filme” (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p.137).

Betty cumprimenta as mulheres do quartel, que lhe conferem pouca atenção. Patrícia então a interpela. Ela responde, de forma repetitória: “Dr. Roberto me está esperando”. A loira responde que o empresário já tem uma reunião agendada. “Sim, ele espera a mim”, responde a jovem. Patrícia, que acabara de se sentar e (sequer olhava a mulher), levanta-se, repetindo “Não pode ser”. E arremata: “Essa voz horrível eu reconheço: você é Betty?” (fig. 22) – o que aponta para a importância da manutenção de determinados signos e traços da personagem.

Betty assente e de imediato ouve-se as vozes das secretárias. A câmera se desloca para captar suas reações. Paralelamente a elas, Marcela caminha – sem entender a agitação na sala – em direção a Patrícia e a indaga quanto a chegada da “estúpida da Beatriz”. Ela se posiciona perante à visitante. Patrícia a coloca a par. Ambas demonstram espanto (fig. 23), enquanto Betty, com a voz decidida, cumprimenta a rival.

Figura 22: Patrícia se espanta ao constatar que a mulher é Betty
Figura 23: Marcela fica paralisada com a transformação da rival /
Reprodução: RCN (2001)



A atuação de ambas as atrizes dá o tom dramático da cena, permitindo que o melodrama seja operado numa organização de reviravolta, exigindo do público respostas em reações de êxtase, deleite e apreciação do momento tão aguardado.

A trilha é levemente modificada, enquanto ocorre uma pausa na cena, a pretexto da reação de Marcela. Composicionalmente, o espectador infere que esse é o momento da revelação do novo visual, algo prontamente confirmado. O plano-sequência e a captação ponto de vista cessam, e um primeiro plano revela o rosto de Betty (fig. 24).

Figura 24: O rosto de Betty é revelado; ela encara as rivais / Reprodução: RCN (2001)



A câmera paralisa em Betty por instantes, para propiciar ao público degustar de modo pleno a esperada transformação. O uniforme da fealdade, tão característico, agora é suprimido, embora a protagonista ainda use o aparelho ortodôntico. A personagem usa óculos discretos e a maquiagem da região dos olhos combina com o figurino. Para além disso, nota-se que a expressão imposta pela atriz realça a tensão do confronto.

Ao responder que Dr. Roberto a espera, Betty se dirige para a sala da presidência. O clima de tensão é cortado por uma trilha mais agitada, que indica a mudança para uma atmosfera de humor, marcada por um comentário cômico de Patrícia: “Essa desgraça gastou todo o dinheiro da empresa em um cirurgião, Marce!”.

Betty se apresenta à sala de Dr. Roberto. Ele não aparenta o mesmo espanto que os demais ao vê-la e a trata cordialmente. A partir de então a encenação opera de forma convencional à linguagem do melodrama na telenovela: uma cena longa, de quase dez minutos, organizada em um esquema de plano e contraplano. Também característico do melodrama, o diálogo utiliza-se da reiteração como forma de localizar o espectador quanto aos eventos levaram àquela situação – tanto para os telespectadores cativos como para os acompanhantes da história já em seu andamento. Situação que oportuna rememorar a forma como se deu a progressão narrativa e as motivações dos personagens. A conversação produz um gancho – recurso marcado pela execução de uma trilha tensa, quando Dr. Roberto pede: “Por favor, não nos devolva a empresa”.

A trilha tensa é sobreposta à reação nervosa de Betty, e a câmera a enfoca por alguns segundos. Aqui, o uso do plano e contraplano muito mais serve para evidenciar as reações de Betty (fig. 25) quanto ao rumo da conversa, já que pouco ela fala até o instante da referida proposta. Nesse sentido, a atuação da atriz no quadro, quase inteiramente em expressões faciais (e sem os elementos do uniforme da fealdade que auxiliavam enquanto artifício de atuação), figura um recurso estilístico relevante para demonstrar os estados emocionais da personagem. A sequência conta com em torno de 50 pares de plano e contraplano e é encerrada no que Betty aceita manter a farsa.

Figura 25: Betty se lamenta pelo pedido de Roberto / Reprodução: RCN (2001).



No ínterim em que aguarda para se reunir com os acionistas, Betty visita o antigo local de trabalho, apelidado de “caverna” – por ser um antigo depósito – e recorda-se dolorosamente de momentos vividos ali, sobretudo com Armando (fig. 26). O uso dos *flashbacks*, além do referido efeito de reiteração, funciona para manter presente a “Betty feia”, predominante em dois terços da história.

Figura 26 e 27: Betty recorda-se de seu passado na empresa / Reprodução: RCN (2001)



O efeito de transição entre o tempo presente e o *flashback* (fig.27) – no qual ela se recorda da humilhação sofrida quando mudou de *look* pela primeira vez – e implica na fusão no rosto da personagem – salienta como o enredo busca manter um elo entre as duas construções sintéticas da personagem, de modo a acostumar o público – assim como os personagens também irão – ao câmbio da protagonista. A ação volta ao tempo presente e a expressão de Betty aparenta decisão quanto ao confronto que a aguarda. O efeito de *fade out* indica o fim do ato narrativo, à altura da metade do capítulo.

A imagem retorna e a ação é transferida para a sala de reuniões. Roberto anuncia que Betty chegará. Vemos a jovem adentrar a sala de reuniões. De pé, é observada por todos os acionistas – o estupor mútuo é captado em plano conjunto. Sua voz vacila. Armando vira-se lentamente. Uma trilha tensa é executada e a câmera concentra-se no empresário por quase 10 segundos. A câmera passeia pelos personagens (Mario, Marcela, Daniel), até voltar a captá-los em conjunto. Nesse mesmo esquema, enquanto Roberto fala, há uma alternância entre as reações de Betty constrangida, dos homens admirados e das mulheres despeitadas (além de Marcela, Margarita Mendoza).

O clima tenso é quebrado com a chegada e intervenção dos advogados bufões de Betty – estilo gordo e o magro – que não a reconhecem e, após uma série de gracejos, celebram a sua transformação – algo que deixa a jovem constrangida novamente. São eles que traduzem o que os outros não tiveram coragem de comentar, e suas aparições balanceiam o tom híbrido entre drama e comédia nessa e outras sequências tensas. Para além disso, trazem uma nova informação: Betty não só deverá manter seu nome como dona da empresa, como tomar as decisões – o que leva ao gancho do fim do capítulo.

Nos desdobramentos de um novo capítulo, Roberto anuncia que Betty será a presidente da Ecomoda. Para aceitar, ela impõe condições: não receber ordens de Armando e Mario e nem, tampouco, ser humilhada por Daniel. O diálogo expõe que Betty não mudou só a aparência, também a maneira de se portar perante os percalços. A transformação na dimensão sintética a tira da zona de passividade e reforça um estado de amadurecimento e empoderamento. Mudança ilustrada na maneira que agora é – duplamente – vista pelos demais (na aparência e personalidade). Assim, o melodrama foi capaz de evidenciar a transformação subjetiva da personagem – contrariando críticas quanto o caráter formulaico e superficial dos personagens no gênero.

Dando prosseguimento ao gancho em que Betty sentencia que aceita o cargo, um quinto capítulo encerra os eventos desse eixo: para fechar o ciclo de reações à transformação, Hugo toma conhecimento da volta de Betty e, por fim, a jovem se reúne com as amigas e é anunciada como a nova presidente. Assim, não só é exposta a transformação física de Betty como também seu novo *status* na empresa, concretizando o retorno transformado da protagonista. Sob a expressão encabulada de Betty ante a reação espantada dos funcionários, fim do bloco que compreende os capítulos 271-276.

Esse evento pode ser dividido em dois momentos: o primeiro empreende a chegada de Betty e conta com uma dinâmica de paralelismo ao primeiro capítulo. Como elencado por Bordwell e Thompson (2013, p. 265) aqui, “motivos da *mise-en-scène* unificam o filme através de sua repetição, de sua variação e de seu desenvolvimento”. Ademais, formalmente, o uso ponto de vista óptico, aliado a um plano-sequência, é uma maneira de estilização que atribui uma identidade à telenovela e exige do público uma atenção redobrada às imagens (como demonstrado anteriormente). Além disso, ao ser executado nesses termos pela terceira vez na história, cria uma unidade para momentos chaves da personagem (a chegada, a mudança desastrosa e o retorno transformado). Podemos então dizer que tal recurso estilístico é colocado a serviço do drama; uma escolha deliberada dada a proposta da história. E com uma função muito clara: expressar estado subjetivo/emocional da personagem e provocar empatia no espectador.

O segundo momento potencializa o efeito dramático a partir das convenções do melodrama. O uso de planos e contraplanos e a adoção de *flashbacks* que rememoram a história servem para desnudar os estados emocionais da personagem e comunicar tudo. Nos enormes diálogos, *flashbacks* e na ocorrência do humor, Gaitán alonga os eventos da volta de Betty em um intervalo grande, com sequências que basicamente se passam no mesmo cenário: o escritório e, notadamente, a sala de reuniões.

3.1.4. O desfecho da protagonista

O último eixo de análise – o desfecho da protagonista – concentra a resolução dos conflitos da personagem e sela a sua jornada. As principais resoluções de conflitos se desenrolam durante a última semana da obra: Betty e Armando se entendem e Marcela com Patrícia deixam a Ecomoda e partem para uma viagem. Tal desenrolar valida a importância da linha do romance já que, repetimos, a maioria das histórias canônicas acaba com o casal unido, usualmente se beijando (Bordwell, 1996).

O desenlace de “YSBLF”, portanto, concentra-se nos preparativos e a realização do casamento do casal. A cena inicial deste capítulo, constituinte do início do primeiro ato, se dá quando Hugo visita o ateliê e encontra a estilista Bettina Spitz, que tira as medidas de Betty. No tecer de motivações realistas e extratextuais, o espectador localiza que a referida estilista é bastante famosa na Colômbia e, como veremos durante a análise, será possível inferir que o enredo projeta a participação de muitas personalidades da mídia do país nesse derradeiro capítulo como forma de celebração.

Adiante, há um corte e Hermes e Nicolás estão na sala, somando as despesas do casamento. Betty e Armando adentram o cômodo e são interpelados pelo pai da noiva. O diálogo traz interessantes pistas para localizar culturalmente esses personagens:

Hermes — E nós estávamos pensando, melhor, que deveria ser algo mais familiar. *Mais típico, com comidas e bebidas típicas. Me entendem? Estamos em um país típico e que ótimo!*

Ao reconhecer a Colômbia positivamente como um país típico – em outras palavras, tradicional –, o texto convoca o espectador a se reconhecer culturalmente e a traçar motivações realistas quanto a essa Colômbia dos anos 90. Ao trazer essas sociabilidades, o melodrama explora a noção de familiaridade e o tão acessado drama de reconhecimento. A cena dá lugar a um diálogo entre Betty e Armando em que a jovem revela suas expectativas quanto à cerimônia que se aproxima.

Betty – A verdade é que não quero um matrimônio como está organizando sua mãe. Não é o que espero para o dia mais feliz da minha vida. Se por mim, casaríamos discretamente e não em um evento social

A defesa de Betty indica, composicionalmente, que apesar das transformações ela segue como uma jovem romântica e pé no chão. São características sintéticas que se mantêm. Ouvimos em voz *over* Betty comentar sobre a decisão tomada e o receio de anunciar a mudança de planos à família de Armando – um gancho para o segundo ato.

Nessa porção do capítulo, a narração em voz *over* de Betty operacionaliza a costura entre as cenas. Após dar a notícia aos pais, a ação se desloca para Armando, que faz um convite ao cantor Armando Manzanero em um programa de televisão da RCN, o “Yo José Gabriel”. Embora seja possível inferir que o empresário deseja contar com o artista na cerimônia, a revelação do pedido só ocorrerá adiante. Em seguida, Catalina leva Betty ao dentista, momento em que ela finalmente retira o aparelho ortodôntico – o que finaliza a sua transformação física. Há então um corte e Betty está em seu quarto. D. Julia questiona o que a filha faz, esta revela que tece atualizações em seu diário, abandonado na ocasião de sua ida à Cartagena. Neste instante, uma lacuna é preenchida: a voz *over* forjada anteriormente é uma leitura em voz alta do diário de Betty. Os acontecimentos exibidos anteriormente ocorreram em um tempo cronológico diferente, pois, no instante em que narra, eles já ocorreram – o que exige que o espectador rapidamente assimile a informação e reorganize logicamente as cenas assistidas.

Entrementes, vemos Betty finalmente sorrir sem o aparelho (fig. 28); há nisso, uma ideia de último elemento que a prendia à sua antiga realidade. Por outro lado, é inegável a busca em manter a essência ingênua de Betty, evidente no figurino discreto, no papel de parede quase infantil do quarto e no patinho de pelúcia (uma analogia pode ser feita ao patinho feio da fábula infantil) ao seu lado (fig 28).

Figura 28: Betty sorri após tirar o aparelho / Reprodução: RCN (2001)



O momento encerra a narração em voz *over* e, em seguida, Betty faz a aparição vestida de noiva – o branco aqui opera um sentido simbólico ligado à cor, pois, antes, Betty só surgira vestida de branco ao conhecer Armando lá no início, vide subitem 3.1.

O terceiro ato do capítulo – por volta da metade do capítulo – constrói um pequeno arco dramático (que prontamente o espectador conclui ser um complicador que logo será resolvido): Betty passa por um contratempo com o carro e se atrasa, enquanto Armando a espera nervoso, no temor que a noiva tenha desistido. Enquanto Hermes tenta ligar o carro, pessoas observam, paradas na rua. Isso constrói um movimento levemente autoconsciente, em razão dos curiosos se tratarem do público da telenovela.

Em virtude de as cenas finais serem gravadas em externas – tanto a rua em que Betty mora, como a igreja de realização da cerimônia – alguns espectadores puderam assistir enquanto participavam do desfecho.

Após tentativas falhas, Hermes sugere que caminhem até a igreja, próxima dali. O diálogo reflete outro comentário subjetivo do enredo: a igreja escolhida para a gravação, de fato, era próxima à rua que ambientava o endereço da protagonista. Essa escolha é importante formalmente, pois permite a realização de um pequeno plano-sequência em que vemos a família Pinzón indo em direção à igreja (fig. 30). Há, antes, um plano geral que contextua espacialmente o bairro (fig. 29) – podemos perceber crianças que brincam na rua, casas e objetos remediados, na indicação de se tratar de um bairro pobre. Tal ênfase é a consolidação de um amplo destaque ao território colombiano, reiteradamente presente na história: o bairro comercial em que se localiza a Ecomoda, local em que no primeiro capítulo Betty toma seu ônibus; as discotecas da cidade, onde as do quartel saem no fim do expediente; as praias de Cartagena etc. Como convencional nas tramas *costumbristas*, os cenários e as sonoridades celebram o país.

Figura 29: Captação do bairro de Betty

Figura 30: Betty e família caminham rumo à igreja /

Reprodução: RCN (2001)



Ao caminhar pela rua, Betty tem um sobressalto ao se deparar com uma imagem sua quando criança – a Bettica, presente em alguns *flashbacks* da infância da protagonista. A câmera caminha de modo circular, e Bettica aparece atrás de uma pequena aglomeração de crianças, mas ela está afastada das demais. Uma trilha soa melancólica e rapidamente se deduz que a menina é excluída. Bettica ostenta os elementos do uniforme da fealdade e sua expressão é de timidez, mas também de resiliência. Ela acena (fig. 31). É como se as dimensões sintéticas anteriores de Betty estivessem conservadas na imagem da menina. O plano-sequência se encerra e o plano e contraplano intercalam as duas versões da mesma pessoa. Emocionada, Betty acena de volta (fig.32). Nesse gesto, tem-se por encerrado o ciclo de transformação da protagonista, que agora finalmente se liberta.

Figura 31: Bettica despede-se

Figura 32: Betty devolve a saudação /

Reprodução: RCN (2001)



A despedida sela o seu atravessar de limiar: Betty já não é mais feia, tampouco excluída, pois agora tem amigas e está prestes a se casar. Não é mais uma menina sozinha. E o ritual de despedida evidencia ainda que, apesar de tamanhas adversidades, Betty orgulha-se de seu passado. As lágrimas no rosto não são de lamento ou rancor, mas de gratidão e respeito. Ela se despede do passado desventuroso e aceita a mudança. Um enquadramento de nunca mostra Betty de costas, enquanto Bettica, centralizada, imóvel. Betty é então puxada por Hermes (fig.33) e os dois partem. Só resta a ela – literalmente – um último olhar para trás (fig.34). Uma carroça invade o quadro, conforme Bettica fica só, central na tela – na concretização da *catarse*, da purificação.

Figura 33: Hermes apressa Betty

Figura 34: Bettica fica sozinha /

Reprodução: RCN (2001)



Ao final do *frame* vemos não só Bettica desaparecer, como a carroça seguir seu curso, distante em profundidade de campo. Tal veículo ressalta os contrastes da cidade e, inserido no bairro pobre que Betty acabara de deixar, destaca que além da transformação física, há um deslocamento de seu *status* social. Agora não mais uma engrenagem do proletariado, mas alguém com patrimônio e lugar de chefia. Tal posição agora a aproxima bem mais de Marcela do que das secretárias, embora o enredo, cristalizado nas dimensões sintéticas dela, reforce repetidamente que seus valores não foram afetados – conforme no diálogo quanto às expectativas dela com a cerimônia.

Betty chega à igreja. Sua entrada é acompanhada por diversas pessoas na rua – como dito, espectadores da obra. Ao entrar, quase tropeça – um traço de sua desatenção que permanece, portanto. Uma breve quebra no tom da cena ocorre quando os vizinhos de Betty – que a seguiram – passam pela entrada da igreja e imitam uma rã, em alusão ao descompasso de Betty (é uma das últimas manifestações de mescla do drama e comédia). Uma trilha é rapidamente executada, voltando à sobriedade do momento.

Armando indica que a noiva mire a santa. Há um plano detalhe da virgem. Então confirmamos que Armando buscara Armando Manzanero para embalar a cerimônia. O casal é enquadrado em uma espécie de moldura, e a voz do cantor é sobreposta à imagem da santa iluminada, que atrás dos noivos, disputa a atenção na tela (fig.35).

Destaca-se o tom adotado na sequência, posto esta ter sido uma obra pouco religiosa. Diferente de outras tramas latinas, não há em “YSBLF” importantes referências de cunho cristão. Betty nunca se mostrou devota, tampouco há qualquer cena transpassada em uma igreja anteriormente.

Figura 35: Betty e Armando assistem o *show* com a santa ao fundo / Reprodução: RCN (2001)



Em seguida, Betty e Armando se olham apaixonados, algo que outra vez indica uma variação, já que igualmente esta foi uma obra pouco romântica. A maioria dos casais mantinha segredos, praticava adultério ou estava junto tão somente por interesse. Até mesmo as cenas de beijo entre os protagonistas – exceto na última semana – eram fruto da mentira orquestrada para salvar a empresa. O casamento, inclusive, é um dos poucos momentos na história que demonstram afeto livremente e em público.

A cerimônia tem início e os enquadramentos alternam entre os noivos e os convidados emocionados. O padre Linero, na ocasião um dos sacerdotes mais queridos da Colômbia, oferece uma bênção de mais de 5 minutos. Em seus dizeres, a orientação de promessas e deveres da união, do casal e da família. Podemos notar que a celebração tem claro endereçamento a um público mais tradicional, em vista de um país bastante católico. Assim, uma telenovela pouco convencional abraça certas moralidades – também convenções próprias do melodrama.

O último ato encaminha ao desfecho propriamente dito da obra. Armando carrega Betty pelo quarto. Os dois se posicionam na cama, sorridentes (fig. 36). Agora casados, o enredo apresenta a cena de maior envolvimento entre o casal na trama.

Figura 36: Betty e Armando têm a noite de núpcias / Reprodução: RCN (2001)



Armando apaga as luzes e um plano detalhe de uma vela é destacado na tela. Betty, em seguida, pede que ele reacenda as luzes. Encabulada, ela demonstra receio.

Betty — Espere um momentinho! É que temos que nos cuidar, não quero ficar grávida tão rápido. Pois há muito trabalho na Ecomoda.
Armando — Eu sei, meu amor, mas fique tranquila... Nada vai acontecer, estou certo disso! [...] Mas o quê? A luz... Betty, meu amor!
Betty — Dr. Armando...

O diálogo aponta certa subserviência de Betty. Mesmo inclinada a se prevenir sexualmente, ela aceita a orientação do esposo. A sensação é reforçada ao que a última fala – na verdade, a última frase de Betty – é referindo-se a ele como “Doutor”, um traço de uma idiossincrasia servil perante aos outros. Como se Betty devesse obediência a ele e o enxergasse ainda como patrão, além de marido. Ainda que tal movimento possa ser explicado pelo contexto da época, essa herança patriarcal é desviante de certas rupturas propostas – como trazer uma protagonista fora de padrões estéticos e morais, mas bastante inteligente; cujas desventuras são, por vezes, motivadas por ela

No que a chama da vela é novamente enfocada, ouve-se um choro de bebê. Com tal pista estilística, o espectador rapidamente infere, como já era possível notar pela fala despreocupada de Armando, que o casal gerou uma criança.

Há então uma transição e a tela fica estaticamente branca. Logo, este efeito é explicado como sendo um lençol. Ao ser retirado, é revelada ao espectador a presença de uma enfermeira. Novamente na convocação do plano de ponto de vista, nota-se que a enfermeira olha para baixo, ou seja, para a criança e assusta-se (fig. 37). Com base na atuação da atriz, e em razão de referências composicionais, conclui-se: a criança é feia.

Essa sequência em particular evidencia como a estilística está a serviço dos propósitos da narrativa. Opera, ao mesmo tempo, as funções denotativa, expressiva e,

principalmente, simbólica – pois um elemento vital da sequência reside nela fazer referência concreta à abertura de “YSBLF”. Logo, o enredo abre-se à autoconsciência.

Conforme Colarés (2021), a vinheta de “YSBLF” é um indicativo da invisibilidade sofrida por Betty na própria telenovela. Quanto à mininarrativa da peça

A ação é captada por uma câmera subjetiva, cumprindo a função de representar o olhar do bebê, o que é entendido quando há a aparição da enfermeira (representada por um figurino característico) e do homem. O enquadramento é contra *ponglé*, como se o bebê olhasse para os adultos, reafirmando se tratar de uma figura menor (no sentido de tamanho, mas também de vulnerabilidade) A chave da cena, todavia, está na reação exagerada (excessiva, como no melodrama) da mulher, que parece enxergar algo grotesco (COLARÉS, 2021, p. 604.605).

Os mesmos elementos são verificáveis na cena última; a sequência, assim, propicia um humor de referência ao telespectador – que tem, no final, um retorno ao começo. Inclusive, é na abertura que há o primeiro uso do plano de ponto de vista. Em seguida, assim como na vinheta, nota-se Hermes, mas aqui acompanhado de Armando – no papel de pai (fig.38). Os dois fazem uma onomatopeia, igualmente referencial, para se comunicar com o bebê. Emocionados, não dão atenção à sua aparência. Por sua vez, Roberto e Margarita reagem surpresos, mas evitam expressar insatisfação, enquanto as mulheres do quartel não hesitam em arregalar os olhos em espanto (fig. 39).

Figura 37: A enfermeira tira o lençol que cobre o bebê

Figura 38: Armando e Hermes celebram o nascimento

Figura 39: As mulheres do quartel reagem à criança /

Reprodução: RCN (2001)



Há um corte e a captação em plano conjunto se concentra em Betty e Armando. Armando balbucia algo como "Tão linda" – frase também presente na vinheta, olhando para a câmera, representante do bebê.

Após essa frase – que é a última da telenovela –, e ainda sob o ângulo de ponto de vista, a palavra “fim” se sobrepõe à imagem (fig.40), numa última abertura à plateia, na indicação que aquela história encontra a conclusão ali – diante de um nascimento.

Figura 40: Betty e Armando olham para a filha / Reprodução: RCN (2001)



Nesse derradeiro eixo de análise é possível notar a presença tanto de certos elementos que tornaram “YSBLF” diferenciada perante as outras telenovelas da época como também da manutenção de determinadas convenções do gênero.

Formalmente, duas das principais marcas estilísticas são novamente convocadas nesse final: o uso do plano sequência e a captação em ponto de vista. Esses elementos – em diferentes graus – se estabeleceram em importantes momentos da protagonista (sua chegada, retorno e desfecho). A narrativa, assim, logra gerar efeitos nessas escolhas de representar a opressão de Betty, ou no caso desse último evento narrativo, de sua filha. Ou, em termos das funções como o faz Bordwell (1996) e Butler (2010), o que o espectador entende como conteúdo é a combinação e utilização padronizada de técnicas.

Também visíveis paralelos – ou duplicações – de Betty ao final. Primeiro, a despedida dela e Bettica, justamente no momento em que a versão adulta faz a transição de um certo lugar – social – para outro. O uso de plano e contraplano na sequência, além de uma convenção estética do melodrama, visa funcionalizar um espelhamento entre “as duas versões”. O segundo paralelo é entre Betty e sua filha – cabe frisar que o espectador só descobre o gênero da criança na última fala; mas é algo facilmente inferido em vista desse paralelo (e não só pela abertura), pois os estigmas que a heroína sofrera só seriam transferidos, formal e culturalmente naquele universo, a outra mulher.

Dessa forma, a sequência, embora suscite nostalgia, resvala contrária à mensagem de transformação e empoderamento. Ao fim da jornada, Betty pôde se libertar de um passado dolorido – o que só ocorre, pois foi submetida aos padrões de beleza que regem a sociedade em que está inserida –, mas os mesmos personagens reproduzem a lógica que o enredo parecia contestar. Igualmente, o extensivo cunho moralista no evento do casamento destoa do restante da história, deslocada de certos tradicionalismos das produções latinas – a começar por uma protagonista desprovida da beleza física, mas munida de forte repertório intelectual. Logo, além de evidenciar noções híbridas entre comédia e drama, ela localiza a fealdade como um conceito ligado à estratificação de valores e papéis sociais em uma sociedade (Machado e Vélez, 2007).

3.2 “Suddenly I See”: Betty Suarez

“Ugly Betty” foi a décima adaptação oficial de “Betty, a Feia” a estrear no mundo. À primeira vista, “UB” parece parodiar o “dramalhão” de produções latinas, na operação de uma estética de exagero cômico. De fato, em determinados momentos labora nesse intuito. Assim, cria uma estética própria para propiciar certos efeitos.

O eixo “a apresentação da protagonista” engloba eventos narrativos contidos no primeiro episódio da série. O tempo da história ocorre em algumas semanas, enquanto o do enredo em alguns dias, disposto em 45 minutos de tempo de arte. Sua segmentação se dá nos seguintes termos: 40 sequências. E as ambientações são: (1), recepção da editora Meade, (2) sala da casa de Betty, (3) sala de Daniel, (4) rua da casa de Betty, (5) cozinha de Betty, (6) recepção da Mode, (7) sala de reuniões da Mode, (8) sala de Wilhelmina, (9) escritório, (10) refeitório, (11) praça, (12) locação de rua, (13) ateliê da Mode, (14) estúdio, (15) rua do estúdio, (16) segunda sala de reuniões, (17) quarto de Wilhelmina (18) quarto de hospital, (19) locação de avenida. Cenários que também se darão recorrentes na série e nos próximos eixos analíticos.

“Ugly Betty” mantém a carpintaria proposta pela obra base, com elementos compõem da estrutura clássica, mas traça ligeiras alterações nas linhas de ações:

- 1) Uma das linhas de ação segue concentrada na jornada profissional. Betty Suárez alimenta um sonho de infância de ser uma escritora. Ela busca emprego em uma das principais editoras do país, a corporação Meade, mas é rechaçada por sua aparência física. Bradford Meade, fundador da editora, impõe a contratação de Betty como uma forma de evitar que seu filho e novo editor-chefe da revista Mode, Daniel, mantenha um caso com a secretária.
- 2) A outra linha de ação provoca um deslocamento da conformação do romance heterossexual. Por mais que exista – Betty desenvolve relações amorosas –, a relação de Betty e Daniel se pauta primordialmente em uma amizade. Ademais, Betty é o alicerce de uma família latina, aquela a quem todos recorrem. Assim, nota-se que a segunda linha de ação, que direciona à progressão da série, reside no papel de Betty como amiga, filha, irmã, tia etc.

As duas linhas de ação caminham em paralelo, já que a esfera profissional propicia a relação de amizade com Daniel e o suporte financeiro para a família.

De novo, atemos analiticamente às unidades dramáticas que compõem o eixo.

3.2.1. A apresentação da protagonista

Por meio de um efeito de transição *fade in* o rosto de Betty surge na tela em um primeiro plano (fig. 41). Não há nenhum mistério quanto à aparência da personagem – o que já denota uma nova escolha narrativa quanto ao modo de contar aquela história. Rapidamente reconhecemos a referida heroína por meio das características físicas que a formam: franja, óculos, aparelho. Em seguida, incidindo em uma retórica redundante, a inferência da sua identidade é confirmada no surgimento da logo do seriado (fig. 42).

Figura 41: Betty aguarda ansiosa.

Figura 42: Logo do seriado surge rapidamente na tela /

Reprodução: ABC (2006)



Betty está enquadrada no meio da tela; à sua volta, o imponente prédio apresenta uma grande simetria. No que uma outra jovem se senta no banco, o enquadramento é feito de modo que faça a simetria persistir: cada uma delas está em uma extremidade do assento e são separadas visualmente por uma linha dourada formada pelo corrimão da escada. Tudo no cenário é extremamente equilibrado e harmônico – exceto Betty, que até no figurino destoa da sobriedade do local. As vestes da recém-chegada igualmente dialogam com a decoração e reforçam a noção de conformidade. Betty elogia o poncho da mulher (fig. 43) e menciona que que o pai a presentou com um, comprado em Guadalajara. A outra responde que o dela é de Milão. O figurino por vezes “torna-se importante na criação dos traços da personagem ou motivação da ação do enredo (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p.221)”. A relação causal do diálogo desembocará, adiante, em um efeito de progressão e ampliação das dimensões de Betty.

Figura 43: Betty tenta travar diálogo com a jovem ao seu lado / Reprodução: ABC (2006)



Um homem (que era possível ver descendo as escadas no *frame* anterior) chama por Betty Suarez. O sobrenome aponta que, mesmo falando inglês, a origem da jovem é latina. Ela vira instantaneamente, movimento que revela um sorriso metálico. Ele olha assustado. Nesta hora, o espectador pode acionar uma motivação transtextual e crer que a bela jovem é a concorrente que tirará a vaga da feia – assim como em “YSBLF”. Todavia, ela não participa mais da ação. O homem diz a Betty que cometeu um engano e que as vagas já foram preenchidas. Aqui, o público precisa rapidamente reorganizar suas suposições quanto ao conhecimento dos próximos acontecimentos.

Inconformada, Betty sobe as escadas atrás do homem. Galgando literalmente os degraus da empresa, tenta convencê-lo merecer a vaga ao narrar seu amor pelo mundo das revistas. Ele – no topo da escada – sequer se vira para ouvi-la (fig.44). O diálogo é captado em um ângulo *plongée*, o que faz com que a distância entre eles pareça maior. No que Betty o alcança, o rapaz se vira e a conduz pelo braço para o fim da escada. Ela novamente sobe as escadas e explicita seus vários interesses, o tipo de conteúdo que adquiriu ao ler as revistas da editora – o que permite ampliar o conhecimento sobre seus sonhos, gostos e repertórios. Mesmo quase tropeçando, Betty segue a subida.

Sem demora, o conhecimento é ampliado. Um homem observa a Betty (fig.45). A forma que sua expressão facial se projeta, seus trajés e o modo em que é enquadrado – em um *contraponglé*, que forja uma imagem imponente –, nos permite crer que ele tem poder para reverter a decisão do funcionário, embora não saibamos o porquê faria.

Figura 44: Betty busca se fazer ouvir pelo funcionário

Figura 45: Um misterioso homem observa a ação /

Reprodução: ABC (2006)



A unidade dramática finda no momento do fechamento do portão na cara de Betty, algo que remete a outro elemento literal: com o gesto, é afirmado que as portas ali estão fechadas para ela. Porém, o espectador possui motivos para não crer nisso: tanto uma motivação composicional, na suposição do homem mudar esse cenário, como transtextual por saber que no desenrolar de “Betty, a feia”, ela sempre acaba contratada.

Uma nova unidade começa pelo enquadramento de uma ação que transcorre em uma televisão. “Por que você fez isso comigo? Você destruiu minha alma”. O diálogo – que pode até ser entendido como um comentário irônico à cena anterior – é rapidamente reconhecido como um fragmento de telenovela mexicana, o que é confirmado em seguida por Justin, que diz detestar esse tipo de conteúdo. Justin é sobrinho de Betty, conforme Hilda confirma no diálogo seguinte. Percebemos que se trata da casa e da família da protagonista. E que eles assistem telenovelas mexicanas por se tratarem de uma família latina convencional. Betty aparece e diz que encomendou o bolo de aniversário do pai, Ignácio. Ela revela que não conseguiu o emprego; por outro lado, descobre por Justin que seu Walter pensa em pedi-la em casamento. O dito noivo faz uma visita e pede para conversar com a jovem. Mesmo ao saírem, a ação se mantém na sala. O aparelho televisor se converte novamente em revelante de informações de parte da coisa-contada: Justin assiste um programa de celebridades que noticia a morte da editora da *Mode*, Fey Sommers e sua substituição por Daniel Meade – contrariando as expectativas de que a vaga seria de Wilhelmina Slater. Daniel é anunciado como um sedutor, filho do dono da *Mode* – justamente o homem misterioso visto anteriormente.

Após uma panorâmica da cidade de Nova York, vemos Daniel em seu novo escritório, em ato sexual com uma funcionária – o que corrobora a fama a ele atribuída. Bradford os flagra e diz ao filho que não é assim que se chefia uma revista. Nesse momento, as suposições sobre os próximos acontecimentos se alargam e conseguimos preencher uma lacuna: a atenção de Bradford quanto a Betty pode ter surgido ao passo que este enxergou um jeito de evitar que o filho perca o foco do trabalho.

A ação retoma a Betty. A causalidade de má sorte de Betty prossegue quando se revela que não há pedido de casamento; Walter informa que quer, na realidade, terminar o compromisso por estar apaixonado pela vizinha, Gina Gambarro. Há um corte e Betty aparece com um prato de massa, vestida com um pijama – arrasada, embora diga que está bem. As coisas, no entanto, se invertem: o relacionamento deixa de existir, mas a convocação de emprego surge. Betty atende o telefone e conforme responde, descobrimos que ela começará no dia seguinte na revista *Mode*. Justin, antenado, mostra uma edição da revista para a tia. Ela a folheia enquanto responde que a *Mode* não era sua prioridade, mas vê como oportunidade de crescer na companhia. Tomamos ciência que Betty não vê constrangimento ou empecilho de trabalhar na indústria da moda. Sua aparência física é, para ela, uma característica secundária. No entanto, Justin afirma que a tia precisa se vestir mais *fashion* e indaga se ela tem algo. Animada, Betty assente.

Um enquadramento em câmera subjetiva é utilizado na ação seguinte. Mas não para esconder o rosto da protagonista, já revelado. Com base na informação anterior, o suspense se constitui em saber qual a roupa mais *fashion* que Betty alega possuir. A recepcionista observa a figura que adentra à empresa. Em seguida, é exposto o figurino de Betty: o poncho trazido de Guadalajara, o mesmo citado na primeira cena (fig.46).

Figura 46: Betty chega para o primeiro dia na Mode / Reprodução: ABC (2006)



“Oh, meu deus!”, exclama a secretária no exato momento que o espectador visualiza a vestimenta. A mulher – que na cena seguinte se apresenta como Amanda – pergunta se Betty é o “antes” (a versão feia) de algum comercial de “antes e depois”. Amanda demonstra contrariedade à recém-chegada, que explica que é a nova secretária de Daniel. A recepcionista encaminha Betty até à sala onde todos os editores estão reunidos. Amanda questiona as competências profissionais de Betty, que afirma que à parte de estágios e empregos menores para pagar a faculdade, esse é o seu primeiro trabalho formal. Amanda retruca, amarga, que ela tentou a vaga, mas foi informada de que não tinha experiência. Durante a conversa, elas estão de modo visual diametralmente opostas. Betty veste o poncho em composição a uma porta laranja e Amanda, vestida de cinza, atrelada à sobriedade do corredor da Mode (fig.47). A impressão pictórica identifica as suas personalidades e rivalidade inicial que desponta.

Figura 47: Amanda apresenta a empresa a Betty / Reprodução: ABC (2006).



Bordwell (2008) advoga que a função simbólica imprime simbolismo no estilo, às vezes abstratos. A importância das cores, nesse evento, aplica-se ao poncho de Betty.

Antes de entrar na sala, Betty diz para si: “Você é uma mulher de negócios, atraente, inteligente e confiante!”. O lema ressalta certas dimensões sintéticas da personagem, como a persistência, confiança e autoestima, a despeito da aparência. Assim, na aplicação de motivações composicionais, nota-se uma mulher que não se abate mesmo discriminada. Transtextualmente, é nítido que há novas chaves na sua construção em oposição à “YSBLF”. Os traços de Suarez mostram uma atitude ativa.

Mas para demarcar que o caminho não será fácil, uma nova barreira – outra vez física – se materializa. Por trás de Daniel, que discursa, vemos Betty se chocar com uma porta de vidro (fig. 48). A ação evidencia o traço de desatenção de Betty, e é também um recurso que funciona para quebrar expectativas por intermédio do humor.

Todos param, curiosos para olhá-la; fotos de modelos em painéis parecem também censurá-la. (fig. 49). A câmera subjetiva novamente representa o campo de visão da personagem, que é julgada pelos funcionários. O ângulo permite notar que os demais têm feições e trajes bastante sóbrios. Novamente, o figurino de Betty contrasta com o ambiente. O discurso confiante de antes dá lugar a uma postura constrangida.

Figura 48: Betty não percebe a porta de vidro

Figura 49: Todos se voltam para olhar o acidente /

Reprodução: ABC (2006).



Daniel é novamente interrompido, dessa vez por Wilhelmina, que chega e logo domina as atenções. A executiva chega em um conjunto branco, óculos de sol e um vistoso colar dourado. Mas no seu caso, o figurino traduz altivez e poder. Assim, Betty e Wilhelmina se conectam no figurino extravagante –, além de ambas terem atrapalhado a fala do editor. Progressivamente, serão propostas outras aproximações entre as duas.

O clima gerado entre Wilhelmina e Daniel denota um atrito entre os dois. Ela domina a reunião, o que deixa o novo editor atordoado. E Marc, assistente da vilã, elogia o poncho de Betty, mas em seguida faz um sinal que emula o vômito – o que traduz outra rivalidade desenhada em paralelo a dos chefes. Ao fim da reunião, Betty se apresenta a Daniel. Ele fica mais desorientado ao saber que ela é sua nova secretária.

Betty conversa com Amanda sobre a campanha que a Mode produzirá. Como o escritório de Daniel é de vidro, ambas notam que ele conversa com alguém. Amanda explica que é Felipe, um fotógrafo – amigo e rival de Daniel, pois ambos já disputaram a mesma mulher. Ao conhecê-lo, Betty se expressa mal (traço do seu jeito atrapalhado) e insinua que o Felipe plagiou uma campanha. Irritado e intrigado, o fotógrafo provoca Daniel quanto a Betty. O editor retruca que foi uma exigência de Bradford e que não pode demiti-la. Felipe sugere fazê-la se demitir. Enquanto fala, a câmera se desloca para Betty. Um *fade out* em seu rosto indica a conclusão do primeiro ato, aos 15 minutos.

Até esse momento – que se localiza no primeiro terço do episódio –, o espectador pode situar a personagem espacial e temporalmente, seus objetivos, os obstáculos que enfrentará no campo pessoal e profissional. Um espectador com repertório da história pode ainda traçar paralelos entre os personagens de “UB” com os vistos em “YSBLF”. Embora em linhas narrativas diferentes, facilmente Daniel é associado a Armando; Bradford a Roberto, Wilhelmina a Daniel Valença pela sede de poder; Amanda e Marc como uma duplicação de Patrícia (pois são rivais da secretária e Marc também é cúmplice de sua chefe); e Felipe, de perfil semelhante a Mário.

Outras associações são possíveis de formulação em seguida. Betty está no refeitório e se sente desconfortável. Conhece Cristina, Zelda e Nancy – que, embora relegadas e suprimidas da narrativa *a posteori*, se assemelham ao quartel das feias. Mas Marc as nomeia de “uma versão bizarra de Sex And The City”. Posteriormente, uma montagem em sequência – que enfatiza a troca rápida de situações – mostra comicamente Betty submetida a uma série de tarefas esdrúxulas, como tirar chiclete grudado no sapato de Daniel e passear atrapalhada com cachorros enormes pelas ruas de NY. Um espectador munido de repertório traça transtextualmente uma associação da montagem com “O Diabo Veste Prada” (êxito de bilheteria do ano anterior à estreia de “UB”), que usa a mesma técnica e é ambientado no mundo da moda. Outrossim, durante a primeira temporada há várias referências ao filme, inclusive citações diretas.

A montagem em sequência encerra e uma transição leva a Betty sentada a espera de algo. Daniel observa a secretária da janela de seu quarto e expressa remorso. Essa atitude faz Betty perder a festa de aniversário do pai. Uma nova informação revela que a comemoração é uma tradição familiar desde a morte de Rosa, a matriarca Suarez. Betty olha para a foto da mãe e pega um caderno para fazer anotações, que ela sublinha conter ideias para o trabalho – captado em um plano detalhe. O gancho presente na metade do episódio indica o fim do segundo ato, e a cisão da primeira e segunda parte do episódio.

No dia seguinte, Betty tenta falar com Daniel sobre a sua ideia, mas ele está demasiado ocupado com a sessão de fotos para a campanha. Betty desabafa com Cristina sobre a postura do chefe, na crença de que nada do que faça seja suficiente. A amiga revela que a sua contratação foi uma ordem de Bradford, pois este não queria que o filho tivesse relações com a secretária. Constrangida e decepcionada, Betty diz que isso explica muita coisa. Mesmo não nomeado, é a primeira vez no piloto que o tema da fealdade é abordado sob a ótica da protagonista. Apesar disso, se resigna e se dirige para o local em que o ocorre o ensaio, sem notar que deixou a pasta com as ideias no ateliê.

Cortes rápidos e enquadramentos conformam a preparação agitada para o ensaio. Com base na cenografia, em tons laranja e vermelho, concluímos que o tema se relaciona com fogo e caos. Vemos Felipe falar ao telefone e reclamar que uma modelo não poderá comparecer. Felipe orienta Daniel a pedir para Betty substituir a modelo, um jeito de humilhá-la. Para seu espanto, Betty acata e, trajando um figurino apertado, se posiciona para as fotos. Conforme os *flashes* são disparados e as outras modelos riem, vemos o constrangimento no rosto de Betty (fig.50) e de Daniel – arrependido do plano. Imageticamente, está outra vez deslocada – agora menos pelo figurino de cores fortes (este combina com a atmosfera do lugar), e mais por entender que é alvo de chacota.

Figura 50: Cumprindo ordens, Betty posa para as lentes / Reprodução: ABC (2006)



Betty abandona o desfile, e diz que o chefe conseguiu o que queria: humilhar a “menina feia”. É no clímax do episódio que a palavra que titula à série – *ugly* – é citada pela primeira vez. *Fade out* na expressão de Daniel assinala o término do terceiro ato.

Após o confronto e de sair humilhada, um novo momento mostra Betty na porta de casa. Justin traz chá para tia e diz que Hilda afirmou não estar surpresa, pois “essas coisas que você (Betty) quer fazer, ser dona de revista, não acontece para pessoas como nós, a menos que você seja a JLO”. Como Hilda é codificada como a “irmã bonita” e por citar a cantora porto-riquenha Jeniffer Lopez, concluímos que ela se refere ao fato de serem latinos. Mais do que a aparência física, o fator cultural dá pistas de ser um grande empecilho a ser vencido.

O ato final do episódio traça uma aceleração de ritmo e concede uma gama de informações então ocultas. Uma cadeia de eventos revela: i) a campanha é reprovada, pois a patrocinadora acaba de se envolver em um escândalo de atropelamento; ii) vemos Felipe e Wilhelmina na cama, o que confirma que armaram para a campanha; iii) Felipe se diz vingado por Daniel ter roubado sua namorada; iv) a pasta com a ideia de Betty é encontrada por Daniel; v) do outro lado de NY, é exposto que Ignácio está doente e o plano médico se recusa a cobrir os remédios, o que aflige Betty por deixar a Mode.

Habitual no modo clássico, a porção final do enredo do episódio reserva a solução de determinadas situações. Walter aparece em busca de reatar com Betty; em seguida, é Daniel que aparece em súplica para que Betty retorne. Novas informações se somam às recém- adquiridas: Daniel narra sobre seu lar desajustado, cujo irmão morto era o preferido do pai. Assim, a coisa-contada propõe um paralelo entre Betty e Daniel como indivíduos deslocados; vistos como intrusos, que trabalham na Mode por capricho de Bradford e, agora, na iminência da demissão. Betty então regressa e apresenta a ideia do comercial. Conectamos a lembrança dela com a foto da mãe ao visualizarmos que o anúncio trata da relação de mães e filhas, e traz fotos de duas mulheres – Betty e a mãe – fenotipicamente latinas. Assim, contraria o discurso anterior de Hilda.

As questões lacunares são satisfatoriamente respondidas, exceto uma. Wilhelmina está em um quarto de hospital em diálogo com uma mulher totalmente enfaixada. Elas mencionam um plano. A mulher pergunta o nome da secretária que ajudou Daniel. A vilã responde: “Betty”. O gancho provocado pela fala orchestra uma montagem com os personagens que, separadamente, vociferam o nome Betty. Daniel é o último a nomeá-la – a cena continua –, que agradece à nova amiga por lhe ceder os créditos da campanha. Eles se despedem e Daniel a observa ternamente antes de entrar no carro. Betty anda confiante pelas ruas – embora tropece – e se mistura à multidão. A logo da série sobrevém sobreposta à imagem (fig.51), embalada pela canção “Suddenly I See” (“De Repente Percebo”).

Figura 51: Betty caminha e logo é sobreposto à imagem / Reprodução: ABC (2006).



Como principais fatores observados nesse eixo de apresentação, a aparição de Betty é exposta preliminarmente, seu rosto está desde o primeiro *frame* da série, destacado em um primeiro plano e com ênfase no uniforme da fealdade. Em seguida, de retórica redundante, a logo da série irrompe na tela. Estabelecemos quem é Betty!

Embora essa primeira cena e boa parte do episódio indique forte primazia de informação, a sua porção final recorre a uma narrativa mais restrita. Isso permite a manipulação do nosso conhecimento. No que a campanha de Daniel fracassa e ele acusa Wilhelmina de ter sabotado a campanha, temos uma informação completamente nova e precisamos rapidamente considerar esse dado e criar hipóteses. A narrativa então confirma a suspeita ao mostrar que ela e Felipe têm um caso. Conjuntamente, uma informação prévia obtém nova importância: a pasta com a ideia de Betty que fora esquecida é recuperada por Daniel. Adiante, o surgimento de mulher enfaixada denota que nosso quadro de conhecimento não é tão amplo – o mistério quanto à sua identidade se estenderá por vários episódios – e amplia a possibilidade de criar suposições: seria Fey Sommers, dada como morta? Ou a mãe de Daniel, brevemente citada no episódio?

As duas linhas de ação se cruzam: se Betty está por Daniel, reflexamente fica em falta com a família. Isso denota as agruras da jovem em conciliar campo profissional e familiar. A interação das linhas tolhe ainda os objetivos de vários personagens: a chegada de Betty atrapalha o intento de Daniel em ter relações com a secretária atraente; e, ao salvar o chefe, põe em xeque os planos de Wilhelmina e da misteriosa mulher.

Há ainda um número de motivos que se repete: Betty é constantemente alvo de risos por sua roupa: o poncho, a roupa justa do ensaio etc. E em episódios posteriores, ao adotar um visual “mais latino” ou ao ir ao trabalho fantasiada de borboleta – episódio que implicará adiante em função simbólica de sua mudança externa. A estilística do figurino se impõe como forte elemento. Também no campo visual, há uma sucessão de referências ao universo latino: do poncho à decoração e estética do núcleo Suarez.

Especificamente, o uso do televisor é parte integrante da coisa-contada. Sua contribuição permite redundância de informações narrativas e graus de autoconsciência: a televidência de novelas latinas identifica a herança cultural da família e brinca com o melodrama presente na série. O uso do televisor se repete ainda na ocasião em que Daniel é abandonado pela namorada no “Good Morning America” – assistido por todos; revelações dos Meade são pautas de programas de fofoca; até mesmo uma briga entre irmãos é enquadrada pela tela do televisor de um segurança. Tal uso, em certa medida, rememora a origem da obra, vindoura de uma região tão consumidora do veículo.

3.2.2. A autodescoberta da protagonista

No início da quarta temporada de “UB”, Betty é promovida à editora assistente e seu novo cargo se torna a alavanca que leva ao eixo narrativo em questão. Nas temporadas anteriores o espectador acompanhou a chegada de Betty e as tensões e mudanças que sua presença na Mode causaram a Daniel, Wilhelmina e demais funcionários. Essa temporada, assim como as demais, conserva a estrutura canônica, ou em outras palavras, apresenta uma trama de temporada com começo, meio e fim, entrelaçada pela causalidade, que permite que consigamos entender o que acontece (alta comunicabilidade e cognoscibilidade), além da protagonista seguir guiando essa organização causal. Além de usualmente nesse tipo de narrativa, a adoção do melodrama intensifica a entrega de informações, como estados mentais e ações futuras.

Na ocasião de sua promoção, a jovem disputa a vaga com Marc – com quem estabeleceu uma relação ora de amizade, ora de rivalidade – que, despeitado, faz com que Betty seja mal-recebida pelos funcionários do novo setor. Ela descobre a existência de um *blog* nomeado “Desastre Diário da Betty”, criado por Marc para expor os piores figurinos da agora inimiga. Ademais, Megan, outra editora assistente, teme perder espaço para a estreante e tenta podá-la de todas as formas. Inclusive, impede que Betty exponha objetos pessoais no escritório, pois alega que somente objetos de moda podem existir ali. Em uma espiral de más notícias, Betty descobre que seu novo chefe é Math, um ex-namorado que não superou o término da relação. O conselho de como driblar essas tensões parte justamente de Wilhelmina – que, como demonstrado anteriormente, acaba por forjar um paralelo com Betty no âmbito laboral (ela também começou como assistente). A vilã afirma que ser editora é uma guerra na qual não se sabe quem é aliado e inimigo e que, portanto, Betty deve acabar com todos ou então ser comida viva.

Os dois primeiros episódios da temporada são nomeados de “Efeito Borboleta” (parte I e II). O título, não por acaso, traduz o processo de redescoberta da protagonista dentro desse evento narrativo. O fluxo de informações e desdobramentos apresentados na parte I progridem e desembocam como consequências diretas na segunda parte do episódio, sobretudo quanto aos dilemas de Betty nesse processo metamórfico.

A cadeia de causa e efeito inicia quando Betty sugere um artigo sobre malária, algo rapidamente rechaçado por não se adequar à temática de moda. Mas Megan menciona a tendência de acessórios de insetos, ideia que é aprovada, mesmo à contragosto de Betty. Isso a faz pedir ajuda de Daniel, que a leva conhecer renomada *designer*, Olivia Guillemette, famosa por criar joias em formas de insetos.

O diálogo aqui traduzido entre elas traça metáforas sobre a redescoberta e os conflitos gerados nesse processo. Ambas são enquadradas em plano conjunto, alternado a um plano detalhe da borboleta saindo do casulo. Estilisticamente, a visualidade desse processo de metamorfose intensifica o discurso defendido por Olivia (fig.52).

Olivia — Todo mundo fala do milagre do nascimento, eu acho que o renascimento é um milagre muito maior [...] Deve ser assustador se transformar numa coisa completamente diferente.

Betty — Mas agora a lagarta já era!

Olivia — Ela ainda está lá. Outras pessoas veem as asas, as cores... Eu sempre vejo a lagarta.

A conversa explicita o temor de Betty quanto às transformações. O espectador rapidamente conclui que a metáfora serve para exteriorizar o receio da personagem em passar por mudanças. Transtextualmente, ele também reconhece esse movimento de recusa como natural no processo de transformação – algo visto, por exemplo, em “O Diabo Veste Prada”, um dos filmes que “UB” recorrentemente referencia.

Olivia então percebe que algumas das borboletas soltas seguem Betty e menciona que a cor da roupa da editora chama a atenção dos insetos. Nesse momento, a vestimenta laranja – que constitui uma característica sintética da personagem, o seu jeito extravagante e desajustado de se vestir – estabelece outra alusão do enredo: as cores vibrantes estão presentes no figurino da personagem desde o início. Do poncho de Guadalajara ao modelo que Daniel constrange Betty a vestir. No episódio 04, como já mencionado, a personagem se fantasia como uma borboleta em cores também de laranja e roxo, justamente a cor da borboleta em metamorfose, conforme figura 52.

Figura 52: Betty e Olivia observam a lagarta virar borboleta

Figura 53: Betty é cercada pelas borboletas /

Reprodução: ABC (2009)



Em outras palavras, o enredo traz um paralelo entre o passado – marcado pelo rechaçado por uma forma considerada feia – e o futuro exuberante, partilhados entre a borboleta e Betty. Algo resumido pela frase “Eu sempre vejo a lagarta”.

A *designer* pede então que Betty guie o panapaná até o borboletário. Lá dentro, Betty é contornada por elas. Sorrindo, sacode os cabelos e as borboletas voam, colorindo a tela, em simbolismo ao futuro de Betty – não por acaso, colorido (fig. 53). Entrementes, outro diálogo travado por Betty, na segunda parte do episódio, cristaliza que a personagem ainda tem receio quanto às mudanças que se avizinham. Após precisar ajudar Daniel – que ainda sofre o luto pela perda da esposa Molly –, Betty tem como consequência causal problemas no primeiro evento que organiza como editora, o que culmina em mais desgastes com Math. Daniel então a adverte:

Daniel — As coisas estão mudando, para nós dois. Temos que aceitar.
Betty — Bom, e se eu não quiser mudar?
Daniel — Por que você não quer mudar? Poderia ser melhor.
Betty— Pode ser, mas é que... Só não quero deixar de ser quem sou.
Daniel— [...] Você não é mais a mesma pessoa que conheci há 3 anos.
Betty, você já mudou. Mas continua sendo você.

Novamente, o diálogo mostra a relutância da personagem em aceitar tais mudanças. Desde já, a evolução dos traços de Betty apontam para uma transformação subjetiva de Betty – envolta em dilemas internos – mais até do que da sua aparência.

Nesse momento, todavia, o enredo não desenha esse dilema por meio de uma metáfora, mas um diálogo altamente comunicativo que expõe os contrastes entre a Betty que chegou à Mode e a que agora carrega o título de editora. Há, em especial, nessa sequência pistas sobre mudanças não somente da aparência e postura da protagonista, como de sua relação com Daniel. Ela pergunta o que serão a partir de agora, já que a relação entre patrão e funcionário se dissolveu. O empresário afirma que agora são amigos e passa o braço sobre o ombro de Betty, que olha para a paisagem à frente, pensativa. Abraçados lateralmente, a câmera os focaliza em um enquadramento de nuca. A sequência finda com o efeito *fade out*, expressão do fim de mais um ato do episódio.

Quando o *fade out* transforma-se em *fade in* a câmera abre em um efeito de preenchimento. Primeiramente vemos Betty naquilo que parece ser uma foto (pelo efeito retangular); em seguida, a imagem abre-se totalmente e nos damos conta que estamos na casa dos Suarez e a fotografia pertence ao blog “Desastres Diários de Betty”, que a jovem analisa constrangida enquanto rola as fotos. Uma das imagens que se vê é justamente a que revela Betty nos trajes da fantasia de borboleta; logo, o enredo revive o referido figurino como *motivo* para realçar o simbolismo do efeito borboleta.

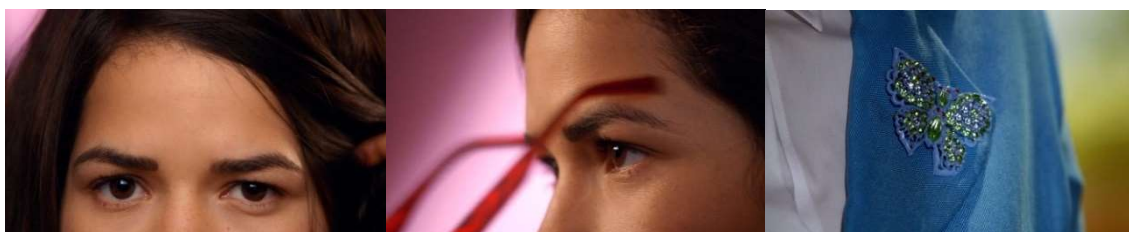
Hilda adentra enquanto Betty, distraída, se olha em um pequeno espelho disposto à mesa. Nesse instante, os óculos de Betty se quebram e Hilda se oferece para colar e depois para cortar a franja da irmã. Betty hesita por um momento e olha para um bilhete deixado por Cristina, junto a um terno azul, que a amiga lhe enviou de Londres. Betty responde que tentará algo diferente. A câmera a capta a partir do enquadramento do espelho (fig. 54 e 55). Mesmo pequeno e simples – sobretudo em comparação aos da Mode –, o espelho é o que permite que Betty literalmente se enxergue. Ao passar a mão nos cabelos, decide aceitar a mudança anunciada nos dois episódios – algo mais enfatizado na escolha estilística de um enquadramento pouco convencional.

Figura 54 e 55: Betty, captada pelo espelho, conversa com Hilda / Reprodução: ABC (2009)



Se anteriormente Betty está sob olhares externos – de quem tirou as fotografias e criou o blog –, na figura 55, é ela que se olha de frente, em um espelho empilhado em cima de itens de beleza (secador, escova de cabelo, creme), algo a que costumava ser avessa. A câmera se aproxima e amplia a visão do espelho e, conseqüentemente, do rosto de Betty. Um novo corte, realizado com um efeito de *flash* (clarão na tela), e a câmera alterna entre primeiríssimos planos do rosto de Betty e planos detalhes. Um *frame* mostra os seus cabelos repartidos para o lado (fig.56); em seguida, Betty escolhe óculos de uma prateleira giratória; após, um plano detalhe dos óculos levados ao rosto (fig. 57); e Betty ajusta um broche em forma de borboleta – última referência ao bicho no episódio (fig. 58). Novo corte e um plano geral do metrô de NY e, seguidamente, um plano da ponte do Brooklyn; interligado a um plano 360° do prédio da Mode.

Figura 56, 57 e 58: Betty experimenta um novo visual / Reprodução: ABC (2009)



A sequência de *frames* ocupa 12 segundos de tela, produzindo a sensação de ritmo intenso. A trilha é preenchida pela canção “Good Girls Go Bad” (Eu Faço Boas Garotas se Tornaram Más). Novo corte com efeito de *flash* e nos deparamos com um elevador, de onde sai uma mulher. A câmera percorre dos pés ao rosto da mulher que, como intuímos, é Betty. Após o breve mistério, a personagem faz a aparição em sua primeira mudança de visual (fig. 59). Se na chegada à Mode a falta de simetria da figura em relação ao mobiliário da empresa saltava às vistas, agora a jovem está em conformidade gráfica ao espaço: seu terno azul se assenta às paredes e à decoração local. Enquanto Betty desfila, *flashes* vêm em sua direção. Um deslocamento para um plano aberto faz notar que tais *flashes* são diegéticos, ou seja, não são uma imaginação de Betty ou a intervenção autoconsciente do enredo. Betty está sobre os holofotes, pois invade a sessão de fotos ali realizada. Marc irrompe e tira uma fotografia da jovem, mas se frustra ao notar que o *look* não está desajustado. Ela sorri triunfante e deixa o local.

Em sua sala, Betty diz à Megan que encontrou um item de moda para compor o escritório. Após breve suspense – para a rival e o público – revela o poncho de Guadalajara, agora exposto como objeto de moda (fig. 60). Contemplando-o, Betty sorri. É notado o uso do poncho como um *motivo* que se repete e cria paralelos. A peça ainda vira efeito de transição para a cena seguinte: Betty saindo da Mode. Daniel a avista e oferece carona. Orgulhosa, a jovem diz que editores têm direito a um carro.

Figura 59: Betty chega à Mode

Figura 60: Betty expõe o poncho /

Reprodução: ABC (2009)



O rosto de Betty é captado pelo vidro do carro, que reflete as luzes da cidade. Há um último primeiro plano em seu rosto contente – que ressalta o uniforme da fealdade. E ao desaparecimento gradativo de seu rosto, o episódio finda. A sequência denota uma mudança no empoderamento da protagonista em comparação a “YSBLF”: é pelo trabalho e não por uma ajuda externa que Betty se redescobre. O alcance do sonho de ser editora, superada às agruras, torna-se combustível para se empoderar munida de suas raízes, algo explícito na reposição orgulhosa do poncho, antes motivo de estranheza.

3.2.3. A reapresentação da protagonista

Assim como observado em “YSBLF”, a transformação “total” de Betty constitui o clímax narrativo de “UB”. Todavia, ao se afastar do enredo da obra original, a série projeta um outro modo de recondução da protagonista. Ao passo que a trama de “UB” não engloba a falência da empresa e posterior controle por parte da secretária, tampouco há o plano para que Daniel a conquiste. Assim, a transformação não é organizada de modo a gerar uma virada dramática, cujo retorno indica qualquer espécie de revanche.

Conforme o eixo analítico “empoderamento da protagonista”, vemos Betty adquirir uma nova postura no ato de sua promoção como editora. Ela esboça uma primeira mudança física ao trocar o modelo dos óculos e, sobretudo, buscar maior consciência de moda. Entretanto, por motivações muitas – a sua propensão ao desastre, a tirania de Wilhelmina ou nas tentativas de ajudar Daniel –, a jovem acaba sempre envolvida em situações constrangedoras e patéticas. Em outras palavras, mesmo parcialmente transformada segue motivo de chacota na Mode. Cientes que nas narrativas televisivas forja-se a criação de ato narrativo adicional (em comparação ao cinema), a ascensão profissional de Betty não é então um objeto final alcançado. Então esses conflitos adicionais são postos de modo a não encerrar narrativamente o desajuste de Betty naquele ambiente. Nessa temporada, as intrigas excessivas que parodiam o próprio melodrama expandem o arsenal de situações risíveis em que Betty é submetida – e o estilo acompanha esse intento, sobretudo no uso de efeitos gráficos e na visualidade da figura da protagonista. Agora, Betty é rechaçada menos por sua aparência, mais por ser lida como uma editora esdrúxula – aquela que aceita escrever sobre sapatos de saltos que a fazem quebrar o pé (fig. 61), ou vivenciar rotinas pouco convencionais (fig. 62), o que a leva a realizar uma apresentação vestida de *hot dog* (fig. 63). Ou seja, mesmo agora mais afinada à moda, Betty segue a mercê de imposições estéticas daquele universo.

Figura 61: Betty quebra a perna

Figura 62: Betty vive rotina de entregadora para reportagem

Figura 63: Betty chega à Mode fantasiada /

Reprodução: ABC (2009)



Na quarta temporada, o texto da série aponta que o rechaço pelo aspecto físico é superado. Então cabe pensar que para mulheres latinas²⁵ – historicamente reduzidas a estereótipos – não basta ocupar os espaços; ainda são lidas como figuras subalternizadas. Tanto assim, as cores dos uniformes (fig. 62-63) acompanham paleta de cores de Betty, que ressalta sua latinidade. E isso mantém o *pathos* pela personagem.

O evento narrativo mencionado se desenvolve no episódio 82, quando Betty acredita que finalmente irá retirar o aparelho ortodôntico – componente do uniforme da fealdade mais destacado nesta adaptação –, item que, inclusive, compõe o logotipo da referida obra. Dessa forma, é a remoção do aparelho que desembocará na tão esperada transformação da protagonista – aliada às mudanças anteriores de figurino e óculos.

O episódio inicia no despertar de Betty. De forma sorridente, ela passa os dedos nos dentes. Então ergue os braços, sobe no sofá em comemoração e uma trilha animada é executada. Na cena seguinte, em conversa com a família, é dada a informação – já inferida – que é chegado o dia da última consulta de Betty com a dentista. Quando o momento chega, porém, o alarme de incêndio do consultório é acionado e a Dra. Frankel não finaliza o procedimento. Para piorar, filetes de d’água que cortam o fogo são lançados em Betty. Antes disso, ela revela que a revista realizará a atualização das fotos dos crachás de funcionários. Naturalmente, o espectador conclui que não será ainda a transformação e que a jovem não terá a sonhada redenção fotográfica.

Mais adiante, vemos um plano detalhe de uma câmera fotográfica. Logo notamos que se trata do ensaio fotográfico para os funcionários. Cortes rápidos e funcionários são fotografados. De repente, surge a foto de Betty em um computador. Há um *zoom-in* e um plano fechado mostra a expressão de Betty, pega de surpresa (fig. 64-65). Mais *flashes* congelam a imagem da protagonista em ângulos pouco fotogênicos.

Figura 64-65: Betty é fotografada ainda com o aparelho / Reprodução: ABC (2010)



Os tensionamentos de uma mulher latina no mercado de trabalho são explicitados em episódios da terceira temporada. Betty e Marc fazem um curso para editores, e Betty consegue vaga em uma importante revista. Despeitado, Marc revela à jovem que sua contratação só se deu, pois a revista buscava profissionais vistos como marginalizados. Em outras palavras, sua contratação seria uma espécie de “cota”. Isso faz com que Betty entre em conflitos quanto à sua identidade e vocação.

Em outro momento da narrativa, Betty é vista em conversa com Daniel sobre uma sessão de fotos que envolve um sutiã valioso. Betty diz que pode ajudar e contata uma amiga que trabalha no museu onde o sutiã está exposto. Ao chegar no museu, Betty é interpelada por um segurança que pede sua credencial da Mode. Ao apresentar o documento, se dá conta que sua foto foi alterada no *photoshop*. Isso a faz ser barrada. Ela tenta entrar e detector de metais começa a apitar devido aos dentes metálicos. Betty então avista a amiga, apelidada de Bomba-A, e vai em sua direção. Os seguranças acreditam ser uma bomba e visam contê-la. Betty bate a cabeça ao atingir o chão.

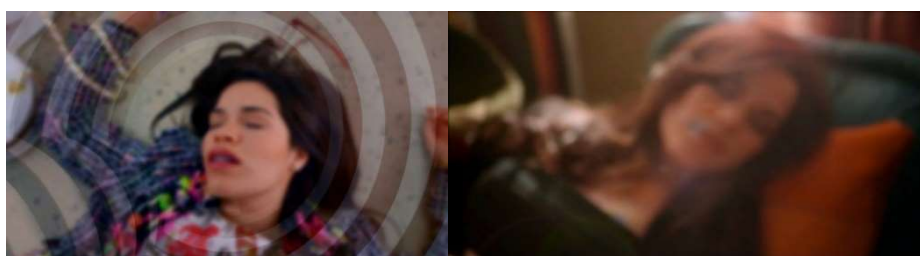
É evidente o modo que a cadeia de causa e efeito se desenrola no episódio. Isso exemplifica a linearidade da narrativa clássica, em que “quase toda cena termina com uma causa pendente” (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p.604). Desde o primeiro *frame*, a relação de Betty com o aparelho é a mola propulsora da perturbação dramática.

Entrementes, como a transformação de Betty não é organizada de modo a gerar uma virada marcadamente de revanche, o enredo lança mão de outra escolha formal do enredo para proporcionar a expectativa por essa transformação – por meio de um elemento presente em diversos seriados: a realidade alternativa, ou o “e se...?”. O ato seguinte inicia: ao cair, um efeito gráfico em espiral é projetado sobre o rosto de Betty (fig. 66), intercalado por breves *flashbacks* de ações do episódio em que o aparelho dos dentes é agente causal dos problemas. O rosto de Betty se afasta cada vez mais (fig.67) dessa espiral e a tela fica subitamente desfocada.

Figura 66: Betty cai no chão, e um efeito é sobreposto à sua imagem

Figura 67: Betty aparece desfocada /

Reprodução: ABC (2010)



Além do efeito desfocado, um brilho indica que estamos em uma realidade distinta, estranha em certa medida. A imagem recobra a nitidez e Betty é vista no sofá de casa, mas sua aparência parece modificada. Ela passa os dedos sobre os dentes e reage surpresa. Inferimos que nesse universo ela não é codificada como feia. Ela se levanta, vai direto ao espelho e fica surpresa com sua aparência. Dá para reparar mais atentamente que a transformação supera a simples retirada do aparelho.

Para Bordwell e Thompson (2013) no jogo de “e se?”, o espectador compreende facilmente a dinâmica proposta e assume disposição para jogá-la, pois em vários momentos de sua própria vida já cogitou como teria sido se fizesse escolhas outras.

Betty usa um vestido preto clássico, e seu cabelo apresenta um penteado moderno. A jovem se questiona: “O que aconteceu?” Uma voz responde que ela realizou o próprio desejo. Há um corte e a mulher que anteriormente foi apresentada como a dentista de Betty, Dra. Frankel, é focalizada. Betty olha para o sorriso novamente, e a ação é interrompida para a execução da vinheta de abertura do seriado.

A ação retoma a Betty e ela interpela a dentista. A mulher responde que Betty desejou nascer com os dentes perfeitos e que isso se realizou, o que transformou a sua vida. Betty nota que igualmente não precisa usar óculos, rapidamente explicado por uma cirurgia que combinara os dentes perfeitos com olhos perfeitos. “Neste mundo você é um pouquinho vaidosa”, a dentista conclui. Em seguida, ela descobre que sequer mora naquela casa: como o pai não precisou pagar anos de tratamento, o dinheiro foi investido e a família ficou milionária. A ação é deslocada para a fachada de um castelo luxuoso. De lá saem Ignácio e Hilda – ele com jeito de magnata e ela em aparente sobrepeso. Nessa realidade, Betty é a irmã bonita, enquanto Hilda é o patinho feio. Betty descobre que foi rainha do baile de formatura e é uma espécie de “guru” da moda.

As diferenças nesse universo progridem de modo a se acentuarem: i) Betty descobre que é chefe de Marc; ii) que é editora-executiva e tem um namorado bonito; iii) que é rival de Daniel: “Debaixo desse sorriso perfeito, você é feia, Betty”, ele arremeta para traduzir a personalidade de Betty; iv) a jovem se dá conta que ela nunca foi assistente de Daniel e sim de Wilhelmina; v) Hilda chega e diz se sentir humilhada pela irmã; vi) Betty descobre que Justin não existe, já que ela é a irmã bonita; vii) constata que planejava sabotar a sessão de fotos do sutiã em aliança com Wilhelmina; viii) por fim, é roubada pelo pai após este revelar ter pedido dinheiro no jogo.

Após crescentes desestabilizações, Betty comunica à Dra. Frankel que vai mudar aquela realidade. Betty chega ao museu e descobre que o sutiã desapareceu, e que Wilhelmina, trajando a peça, pretende fugir. Wilhelmina desvia o foco e acusa Betty de ladra, que é levada pelos seguranças. Ao se desvencilhar, Betty cai no chão (fig. 68) – e a imagem de espiral anterior surge reversamente, e inferimos que é o fim da alucinação.

Uma música de tensão é praticada. Betty diz, desejosa: “Quero minha vida de volta”. A repetição novamente é operada, e a câmera focaliza Betty por alguns instantes, caída. Ao despertar, vemos a antiga Betty, que prontamente busca o aparelho.

Tal trecho “mostra como a história pode prosseguir em diferentes cadeias de causa e efeito se um fator for alterado” (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p.157).

Figura 68: Betty cai novamente

Figura 69: Daniel aparece desfocado /

Reprodução: ABC (2010)



O movimento visto no início do ato 2 agora é refeito de modo contrário. A Betty da realidade alternativa cai no chão, tem *flashbacks* do que viveu, e graficamente a espiral mesma é convocada para fazer a transição entre os dois universos. Um enquadramento simples, mas complexo, é executado: a câmera em ponto de vista, angulada em *contre-plongée*, capta Daniel em um primeiro plano desfocado (fig.69). Betty recobra a consciência e a imagem – que representava sua visão – deixa de estar embaçada. Ao perceber que é de novo quem sempre foi – ao repetir a ação de passar a mão pelos dentes –, ela vibra. Mas, prontamente, ao recordar-se do desfecho de seu sonho, corre em direção a Wilhelmina. A vilã está na mesma posição e lança o mesmo olhar para Betty. Disposta a impedi-la, Betty a segue e, ao confrontá-la, arranca a blusa da empresária e a deixa desnuda. Só que assim como o restante da realidade alternativa, o roubo do sutiã também fora uma alucinação. Constrangida ao perceber que Wilhelmina é inocente e foi exposta, Betty anda meio sem direção e acaba por prender os dentes justamente em um dos brilhantes do sutiã (fig. 70), vestido em um manequim.

A situação traz mais um elemento risível para a trajetória da protagonista, e intensifica, mais uma vez, o seu estado de desatenção – um dos elementos sintéticos principais de sua construção. Com a protagonista presa ao sutiã, a cena assume um tom ainda mais cômico: ela fala com o sutiã preso à boca, é ameaçada de ser levada à uma viagem unida à peça valiosa, ou ter a boca serrada para que se solte. A dona do sutiã se depara com a cena e emite um acesso de risos diante da situação de Betty – um convite ao espectador a também rir.

Propositalmente como “*deus ex-machina*”, o enredo traz novamente Dra. Frankel – no reforço ao papel de mentora ou fada madrinha –, que irrompe e sugere que Betty retire o aparelho ali mesmo.

Figura 70: Betty prende os dentes no sutiã valioso / Reprodução: ABC (2010)



Todos cercam a jovem: “Corte parte da Betty”, “Esse sutiã vale mais do que ela”, dizem. Alterando o tom cômico da cena, um instrumental suave toca enquanto Betty busca apoio nos amigos. Embora duplamente constrangida – pela situação envolvida e por precisar retirar um item tão caro a ela em frente a todos –, Betty assente.

Um plano detalhe evidencia o alicate em proximidade aos dentes de Betty (fig. 71). Dra. Frankel sua. Ela corta lentamente os bráquetes; o barulho metálico do alicate é audível. A odontologista então coloca as peças dispostas em um fundo de veludo, ação captada em um plano detalhe (fig. 72). É como se retirasse, de fato, partes do corpo de Betty com um bisturi. Durante esse momento, uma trilha tensa embala a sequência.

Figura 71: Plano detalhe da boca de Betty

Figura 72: Plano detalhe dos bráquetes do aparelho /

Reprodução: ABC (2010)



A ação da profissional é intercortada por um plano detalhe dos olhos de Betty, que exprime a sensação de medo (fig. 73), e as reações da plateia que assiste o procedimento – em *contra-plongée*, em sinal de que veem tudo de cima (fig.74).

Figura 73: Betty fica temerosa

Figura 74: Todos observam o procedimento feito em Betty /

Reprodução: ABC (2010)



O excesso aplicado em tal sequência transita entre a comédia física e à paródia; o processo de transformação não tem a finalidade de tensão, mas fazer rir. Como tampouco a ação resultará na posse da empresa (gerando disputas, como em “YSBLF”), até mesmo a vilã se compadece e acompanha a sina de Betty. Desde já é nítido que o aparelho, como geratriz desse exagero, resvala estilisticamente numa função simbólica.

Um novo plano detalhe do alicate rente aos dentes propõe outra brincadeira no âmbito visual: se anteriormente a sequência parecia emular uma operação cirúrgica, agora graficamente reproduz uma dinâmica de tensão e risco, em que se deve cortar o fio certo ou o pior pode acontecer – tal qual a convenção de filmes de ação, nos quais personagens precisam com urgência desarmar uma bomba (fig.75).

Figura 75: Plano detalhe do alicate nos dentes de Betty / Reprodução: ABC (2010)



Após um momento em suspenso, no qual a profissional muda o alicate de posição, decidindo qual cortar, sob a vigilância constante dos demais, o fio certo é cortado – marcadamente, com um som forte do alicate em ação – e a expressão de Betty se alivia. O sutiã se desprende dela – que ainda mantém a boca fechada. Ela então se dirige para a doutora. A captação superior, ao topo dos personagens, os mostra curvados ante a Betty, curiosos. Ela pergunta “Já tirou?”, sorrindo. Betty vira-se para Daniel – posicionamento que permite que o espectador veja plenamente a transformação da protagonista (fig.76), em um primeiro plano. Betty já não está inscrita mais na fealdade!

Daniel então se põe imóvel diante dela, numa observação orgulhosa – reação semelhante a outros momentos da narrativa. Betty questiona o porquê do olhar, e Daniel pontua: “Betty, você está linda!”. Wilhelmina lança uma grosseira, mas Betty sorri. Sua imagem é justaposta a de um globo de luz, numa fusão com a cena posterior – tal movimento proporciona uma correspondência gráfica (fig.77). E a transformação finda.

Dessa forma, visualmente, o episódio traça diversas metáforas; há uma série de relações entre o sutiã brilhante de 1 milhão de dólares e o sorriso de Betty; a arquitetura do museu e o efeito de espiral nas transições entre as duas realidades; o sorriso e o lustre; e o aparelho aludido a uma bomba relógio ou a uma cirurgia de extração.

Figura 76: Betty sorri, enfim transformada

Figura 77: Uma transição funde Betty com um globo de luz /

Reprodução: ABC (2010)



Cabe trazer à luz que é o aparelho ortodôntico o principal elemento do uniforme da fealdade dessa Betty – diferente de “YSBLF” e “BENY”, em que elas mantêm o objeto até o último capítulo. Isso se nota, pois, embora surja transformada – restando apenas três episódios para o final –, Betty conserva suas outras características marcantes sem grandes problemas: os óculos vermelhos, o figurino com cores vibrantes e estampas – e sobretudo, as borboletas, a marca registrada. Ou seja, os demais elementos são menos drásticos do que o referido aparelho – inclusive, em cenas de *flashback*, fora sempre este o elemento mais chamativo, já que na adolescência ela usava o aparelho extrabucal, motivo de *bullying* e traumas. Com isso, é a Betty que mais mantém elementos sintéticos originários e, conseqüentemente, faz a transição mais suave.

De volta ao *frame* que conclui a transformação, na figura 77 nota-se que não há como opção estilística o intento de esconder a face da heroína após a mudança. Tampouco a cena está envolta em evento dramático – no sentido de gerar uma comoção.

Como tal momento não envolve um iminente confronto pela frente, como em “YSBLF”, a ação é realizada na chave da comédia. Apesar de lançar mão de uma trilha de tensão, sua função é mais ironizar a situação do que criar uma angústia de fato – o espectador infere que tudo dará certo, após a série de obstáculos. Igualmente, é notável nesse evento o uso consistente dos arquétipos da narrativa clássica – Betty, como a heroína ciente da necessidade de impedir uma desestruturação (a perda do sutiã) em que orbitam aliados e inimigos. No episódio, também a adesão do arquétipo de “mentor” na figura de Frankel. O momento de transformação é consumado na frase de Daniel, e traz pistas concretas de que o olhar do empresário para amiga mudou.

Mesmo transformada, a vida de Betty não sofre grandes reviravoltas. Ela volta para casa e os Suarez organizam uma festa para comemorar a conquista. A sequência convence que para além da intriga calcada no teor satírico – situações embaraçosas que Betty é submetida –, que eleva o próprio melodrama, há uma forte marca do gênero também no que tange as relações familiares, cristalizadas nesse núcleo latino.

No âmbito formal da análise, é perceptível que o aparelho ortodôntico é funcional no conjunto do sistema de narração. É ele a conduzir a progressão do episódio. Em outras palavras, não há cena que o foco não seja o aparelho (mesmo na ausência dele, na ocasião da realidade alternativa). A cadeia de causa e efeito é estruturada a partir da relação de Betty com o item: empolgada às vésperas de retirá-lo, constrangida nas fotos da Mode, irritada ao ser barrada pelos seguranças devido ao metal e, adiante, aliviada por estar de posse dele, o que, em certa medida, atesta quem de fato ela é. Como solução para destacar tal importância, são convocados planos-detalhes do objeto, além do uso de angulação *plongée* e *contra-plongée* quando Betty está deitada – devido às quedas ou ao retirar o aparelho –, em que seu rosto é destacado.

Diferenciações são sentidas no ato em que a coisa-contada parte para o fluxo de realidade alternativa: de primeira, as transições entre os universos ressaltam um caráter de paródia, recorrente na série. É uma ação bastante exagerada e, por isso mesmo, irônica quanto aos giros da história. Ao acordar e se dar conta das mudanças forjadas, Betty sempre aparece sorrindo – outro foco nos dentes. A atuação da atriz, portanto, diverge da imagem carrancuda anterior, que surgia a cada novo perrengue causado pelo aparelho ortodôntico. Conforme os eventos da realidade paralela progridem, contudo, o alargamento de nosso conhecimento – de modo concomitante ao acesso dela – revela que a vida dessa Betty é infeliz. O momento fornece ainda um bom exemplo do uso de características sintéticas: na realidade alternativa, é o sorriso de Betty que angaria elogios, o que a leva a ser confiante e, dentro da Mode, construir uma vida de vaidades.

Ainda quanto a isso, a opção por uma realidade alternativa propicia outras movimentações: a primeira, bastante eficiente no entrecho do enredo, é propiciar que o público veja, ainda que por poucos momentos, a protagonista mais próxima de uma transformação radical, já que a história propriamente dita conduz uma transformação suave. Em segundo lugar, abre-se à autoconsciência – bastante didática, aliás – ao demonstrar ao público que a trajetória de qualquer personagem se dá por escolhas, exemplificando para onde a trama poderia caminhar se não fosse uma adaptação de “YSBLF”, por exemplo. Além disso, simboliza um recurso bastante convencional aos seriados – um distanciamento à estrutura convencional das telenovelas.

Como já dito, a tônica do exagero assume uma performance satírica que direciona a série. Para além de observar tal escolha nesse evento narrativo, também é visível em outros momentos da obra a articulação de artificios fundamentais do melodrama, na arquitetura de um esbanjamento ainda como geratriz desse viés irônico.

Na primeira temporada, após restringir a informação sobre a identidade da mulher por trás das ataduras (vide subitem 3.2.1), o espectador é informado da existência de Alexis, irmã transgênero de Daniel. Ela ressurge em um desfile da Mode e ao se reapresentar para os pais e para a imprensa, aprecia a prisão de Bradford (fig. 78) – orquestrada por ela e Wilhelmina, o que deixa Betty e todos os convidados incrédulos.

A sequência citada além de melodramática – por promover o sensacionalismo, os eventos hiperbólicos etc. – é uma ação irônica do enredo, ao passo que mesmo que a família de Betty ocupe o lugar dos latinos, fãs de telenovelas mexicanas e, por isso, propensos ao exagero, é na família estadunidense de Daniel que os eventos mais improváveis se dão. Ou seja, o enredo subverte o estereótipo atribuído a essa população.

Outro exemplo ocorre na ocasião do casamento de Bradford e Wilhelmina, na segunda temporada. Betty invade a igreja e revela que a noiva é infiel. A cerimônia acaba em tragédia ao passo que o empresário tem um ataque cardíaco, que é transmitido na tevê – por onde os Suarez contemplam, assustados – e em um telão no centro de Nova York (fig.79). Mais hiperbólico impossível!

Não suficiente, após ficar “viúva” precocemente, Wilhelmina rouba material genético do falecido e o insemina em Cristina. O nascimento do herdeiro Meade ocorre durante um desfile. Wilhelmina e Betty precisam ajudar no parto de Cristina. O choro da criança é ouvido e Marc pede por um comunicador que toquem a música e liguem um elevador de palco. Wilhelmina é alçada e ergue-se segurando o bebê de modo dramático (fig. 80). Chuva de papel picado coroa o momento.

Figura 78: Alexis ressurge e vê o pai ser preso

Figura 79: Bradford é transmitido por um telão tendo um ataque cardíaco

Figura 80: Wilhelmina faz cena com o bebê /

Reprodução: ABC (2006; 2007; 2008)



Ultrapassando aquilo primordialmente excessivo, “UB” brinca com estereótipos do melodrama em horário nobre da televisão dos EUA e desloca a família estadunidense ao lugar de agentes histriônicos, enquanto os latinos são como espectadores de uma telenovela.

3.2.4. O desfecho da protagonista

A progressão de ação que leva aos desfechos presentes nesse eixo analítico é causalmente conduzida pelos eventos anteriormente esquadrihados. Em outras palavras, a transformação física de Betty a leva ao seu desenlace narrativo em que deixa a Mode por um novo emprego²⁶.

O último episódio, nomeado “Hello, Goodbye” acompanha o processo de despedida de Betty da antiga vida – incluindo, além da família e do emprego, Daniel²⁷.

O primeiro ato do episódio transcorre entre os dilemas de Betty com a mudança e as tentativas de dar a notícia a Daniel. Em um dos momentos que tenta revelar, o empresário lança um discurso de como não teria chegado ali sem ela e arremeta que formam uma boa dupla. Ao ouvir uma conversa por telefone de Betty com Hilda, Marc acaba descobrindo sobre a partida e espalha por toda a Mode. Não tarde até que chegue aos editores da revista. Betty corre e interpela Daniel ao afirmar que precisa lhe contar algo. Ele indaga se é algo mais urgente do que se mudar para Londres. A trilha de um instrumental de orquestra evolui e a câmera aplica um *zoom* para evidenciar a reação desconsertada de Betty. Fim do primeiro ato e execução da vinheta de abertura.

Daniel finge reagir bem, e Betty pede que assine um documento que a libere. Mas, ao recolher a assinatura, Betty vê Daniel destruir o papel. O instante é sucedido de um efeito *fade out*. Ao retorno, enquanto o empresário queima o documento, de costas, Betty é enquadrada de frente, desfocada (fig.81). Há um distanciamento físico – demonstrado estilisticamente – entre ambos para anunciar a tensão surgida na relação.

Mas o caráter dramático da cena é rapidamente dissipado, pois as chamas começam a queimar os dedos de Daniel, que precisa soltar o papel rapidamente, pois se fere com as fagulhas (fig.82). A cena é outro exemplo do caráter satírico da série, que pega um instante melodramático e proporciona uma quebra por meio do humor.

Figura 81: Daniel põe fogo no documento

Figura 82: Daniel acaba se queimando /

Reprodução: ABC (2010)

²⁶ Tais sequências compõem o antepenúltimo e penúltimo episódio – que apresentam o desfecho de Hilda, que se casa em uma cerimônia que idem demonstra transformações nas relações de personagens: Justin no processo de se afirmar gay, Ignácio tendo que lidar com as filhas a trilhar suas trajetórias, enquanto se resolve amorosamente, e Daniel, que percebe que, afinal, é bem mais afetado por Betty do que imaginava.

²⁷ O início do episódio final, porém, não tem como pontapé Betty, mas uma “pegadinha”: durante um enterro, inferimos que Wilhelmina morreu – o gancho do penúltimo episódio é a vilã baleada. Para então se revelar que é o cão de Amanda – sempre excêntrica – ali enterrado. A vilã, na verdade, está em coma. Ao despertar, decide repensar a guerra com os Meade – informação relevante para o desfecho de Daniel.



Após o ocorrido, Betty conversa com Marc, enquanto Claire fala com o filho – ela pavimenta as pistas de que Daniel pode estar interessado em Betty. Estimulados por seus interlocutores, eles partem em direção ao outro. A jovem interpela Daniel no corredor, mas o chefe a interrompe: “Betty, não posso viver sem você”. Sob a expressão de surpresa no rosto dela, o efeito de *fade out* encerra o segundo ato do episódio.

Ao retorno da ação, a lacuna quanto às intenções de Daniel é preenchida, contrariando a inferência do espectador: ele não se declara romanticamente, mas sim oferece uma promoção e aumento a Betty, o que a deixa mexida. Tal informação é dada em contexto de uma reunião familiar dos Suarez. Em uma solução estilística autoconsciente, a câmera sobrevoa a fachada da casa e enquadra os personagens por cima, na revelação de uma casa sem teto – que quebra a ilusão de realismo cênico²⁸ –, até pousar na sala da casa dos personagens. Esse recurso nos coloca em acesso absoluto e por todos os ângulos aos dilemas, atritos e decisões dessa família que acompanhamos por quatro anos – conseguindo, inclusive, antever as opiniões de cada um dos membros da família (Ignácio acreditar que é melhor que Betty fique, por exemplo). Estilisticamente, portanto, a não existência desse teto só reforça o caráter extremamente comunicativo da narrativa.

Na altura da metade do episódio, Betty entra outra vez em conflito quanto a partir. O impasse é que Hilda também pretende se mudar e as irmãs temem deixar o pai.

Nesse momento, ocorre o primeiro – de vários – encontros “decisivos” (em que a contracenação se dá em par ou trio) de Betty com alguns personagens. Betty e Hilda saem à rua e travam um diálogo efetuado quase totalmente em plano conjunto (fig. 83), algo que ressalta a importância do encontro. Hilda explicita seu medo:

Hilda — [...] Eu tô tão feliz por você! Você tá vivendo seu sonho e eu tô tão orgulhosa disso. Eu só sinto que eu finalmente eu tenho uma chance de viver o meu sonho, a vida familiar que eu sempre quis e eu não consigo. Como o papai vai se sentir se nós duas deixarmos ele só?
Betty — Eu não sei! Eu não sei como o papai vai se sentir, mas se você quiser se mudar, então mude! Hilda, você merece ser feliz.

²⁸ Conforme Bordwell (1996), mesmo nos espaços além das quatro bordas do enquadro, o espectador infere a existência de espaço em *off*, como zonas exteriores possíveis a tela – o caso do teto das casas.

No diálogo, é perceptível a ação de Betty como a agente causal da história, lugar estabelecido na narrativa clássica: as suas escolhas interferem o destino de todos, como no caso da irmã. Esse momento é o último contato mais estreito entre as duas irmãs.

Mais tarde, ela compartilha um momento com Justin. O princípio da sequência – com o sobrinho que traz chá – referencia a ação em que Justin, no piloto, consola a tia e revela que Hilda acredita que Betty sonha demais. É, desta forma, outro paralelo. Eles são igualmente enquadrados em um plano conjunto na maior parte da cena (fig. 84).

Figura 83: Betty em momento com Hilda

Figura 84: Betty em momento com Justin /

Reprodução: ABC (2010).



O diálogo serve ainda para resgatar e responder, 84 episódios depois, a crítica de Hilda a Betty por sonhar demais. Betty, latina, está rumo a se realizar.

Betty— Justin, eu não sei o que fazer. Estou sendo egoísta se for para Londres? Sinto como se eu estivesse decepcionando todo mundo: o papi, Daniel, a Hilda. Sem falar que é um risco...

Justin — Tia Betty, você sempre correu riscos. Você aceitou um trabalho na Revista Mode, apareceu logo no primeiro dia usando um poncho — aquilo só podia dar em desastre. Mas você se tornou uma estrela. Mas não é egoísmo. E não é bom só para você. É bom para a gente ver como você é tão corajosa. Sabe, isso meio que eleva o nível para todo mundo aqui. E isso sem mencionar que eu posso ir visitar a minha tia legal em Londres.

É notório o forte elo familiar do melodrama nesses dois momentos: acostumada a ser o alicerce da família, Betty precisa optar entre seguir a razão ou a emoção, além de enfrentar o medo da mudança. Mas, como Justin ressalta, a tia é bastante corajosa. Para isso, exemplifica o poncho de Guadalajara, símbolo máximo desse deslocamento inicial, como também da coragem e resistência de Betty – traduzindo a identidade latina da personagem. Como esmiuçado anteriormente, é nessa busca por uma identidade renegada que desembocam nos dramas de reconhecimento (Brooks, 1995; Martín-Barbero, 2003).

A fachada da casa funde com a imagem de Daniel no escritório. Betty aparece na sala, já ciente de sua decisão.

Assim como o espectador, Daniel conclui que ela optou por partir e enfim assina o documento que a libera. Ele sai em seguida, enquanto a câmera se afasta, ampliando o espaço da sala onde Betty fica sozinha (fig. 85-86).

Figuras 85 e 86: Daniel deixa a sala, ficando Betty sozinha / Reprodução: ABC (2010)



Chama a atenção que, diferente da cena inicial, agora Betty está em conformidade visual ao cenário. Se a princípio sua figura quebrava a simetria da entrada da editora Meade, seu atual figurino, em amarelo e branco, dialoga com as cores intercaladas da Mode, como se o exagero e o comedido se fundissem – não muito distante do processo de refinamento estético percebido nela nesta quarta temporada.

No momento seguinte – após uma nova aplicação de *fade out* e uma breve transição costurada por imagens de prédios de Nova York –, presenciamos uma festa de despedida para Betty, embalada por uma trilha não-diegética animada. Betty tem uma conversa de despedida com Claire – que não chega a ser um momento compartilhado, pois ambas não esboçam sobre a relação entre elas –, que insinua o motivo do não comparecimento de Daniel à comemoração. Mesmo sem nomear do que se trata, Betty conclui e rebate com sistemáticos “não”, para em seguida e se pega reflexiva sozinha²⁹.

Reservadamente, Betty deixa uma mensagem na secretária eletrônica de Daniel, no que vemos Wilhelmina surgir. Betty então tem um momento com a ex-chefe, que, embora rival, durante os episódios travou alguns importantes paralelos com a jornada da protagonista (como no episódio 48, que as duas bebem cerveja na sacada de um prédio após desiludirem-se amorosamente).

Betty permanece de costas para a câmera enquanto a editora-chefe fala (fig. 87). Essa, porém, é única contracenação que não ocorre em plano conjunto, mas em plano e contraplano. Isso indica que ainda vigora uma separação, seja motivada por afinidade ou hierarquia, entre as duas personagens.

²⁹ Entrementes, vemos os desfechos de Marc – que encontra um novo amor – e Amanda, que finalmente descobre quem é seu pai – que se relacionara com Fey Sommers.

Wilhelmina — [...] Tive que descobrir que você vai embora por um e-mail coletivo? Não pediu minha permissão... Permissão concebida.
Betty — Obrigada.
Wilhelmina — É interessante! Você passou quatro anos da sua vida subindo de nível aqui e agora vai jogar tudo fora.
Betty — É, eu só...
Wilhelmina — Nunca achei que diria isso, mas você tem *culhões*, Betty Suarez.
Betty — Foi a coisa mais gentil que já me disse.

A gentileza conferida por Wilhelmina também diz sobre uma confluência entre as duas – embora, à conveniência do enredo, são de construções sintéticas diametralmente opostas. Conforme a fala da própria no episódio 25, em que a vilã chantageia Betty, as duas são “mulheres de cor” – negra e latina –, e entendem como ninguém as “regras do jogo”. Até mesmo o uso da palavra “culhões” (*balls*, no original) traz, composicionalmente, marcas da vivência da vilã: por vezes levada a assumir uma postura codificada como masculina para ocupar determinados lugares, e por isso o uso de tal termo sexista.

Sem demora, Betty encaminha-se para se despedir de Marc, de quem fora tortamente rival e amiga. E essa dinâmica é evidente até no último diálogo entre os dois:

Betty — Marc... te peguei! Eu vou sentir sua falta.
Marc — Eu sei!
Betty — E você vai sentir a minha!
Marc — (Cara de desdém) Hum...
Betty — Cuide tudo por aqui.

Como evidente nesse e nos outros momentos, os diálogos funcionalizam o retrospecto da trajetória de Betty nos últimos anos e as relações por ela estabelecidas. Logo depois, Amanda se coloca entre os dois e o trio começa a dançar, em mais um plano conjunto, que fecha mais uma despedida de Betty (fig.88). Daniel aparece a distância: “Acho que preciso deixá-la partir”, fala que é prosseguida por outro *fade out*.

Figura 87: Betty em momento com Wilhelmina

Figura 88: Betty em momento com Marc e Amanda /

Reprodução: ABC (2010)



Ao surgimento gradual da imagem, tem-se início ao último ato do último episódio. A câmera passeia por cima da mesa de Daniel até centralizar-se em um livro branco, cuja capa tem escrito em letras garrafais “Mode”. O homem folheia o livro e recapitula a história da revista: da era Fey Sommers à era Daniel e Wilhelmina. Ao folhear uma nova página, um papel em branco sinaliza que Daniel está prestes a tomar uma decisão, o que cria uma lacuna a ser respondida adiante. Em seguida, um plano detalhe mostra o livro depositado numa mesa. O enquadramento se abre e vemos Daniel diante de Wilhelmina. Ele revela que vai deixar a companhia. Ou seja, somente quando a vilã desiste de se apoderar da Mode que ela a conquista. Em último paralelo com a trajetória de Betty, ela enfim assume a vaga de editora-chefe concomitante a Betty prestes a assumir semelhante cargo em Londres – e, assim como ela, por meio de batalha pelo cargo, já que este não advém de herança. Questionado sobre o que fará, Daniel responde: “Começar de novo!”.

Um efeito de fusão nos leva ao bairro de Betty. A câmera sobrevoa uma festa latina típica – notável na decoração e os pratos expostos (fig.89). Justin é enquadrado, e diz à tia que aquela será a última tentativa de Ignácio convencê-la a ficar.

Figura 89: Câmera se aproxima da festa de Betty /

Reprodução: ABC (2010)



O diálogo que se dá a seguir, o derradeiro momento de Betty com o pai, de início parece mais uma tentativa de segurar a jovem, mas aos poucos se revela um relato da própria experiência de imigração de Ignácio.

Ignácio — Sei que não posso impedir minha filha de sair. Mas posso dar um pequeno conselho. Betty, você vai atravessar o oceano. Não vai ter família, amigos, não vai conhecer a cidade [...] Sei como é isso, *mi hija*. Quando sua mãe e eu deixamos o México e viemos para cá, estávamos com tanto medo. Mas foi a melhor decisão que tomamos nas nossas vidas. Algo me diz que vai olhar para trás e pensar o mesmo sobre essa decisão

Betty — Obrigada, papi!

Ignácio — *A nosotros!*

Como já exposto, a relação da identidade latina é bastante presente na narrativa de “UB” – inclusive, na manutenção de expressões idiomáticas em espanhol nos diálogos –, algo que não deixaria de reverberar neste final. A fala de Ignacio evidencia as angústias e expectativas de quando se imigra, de pertencer a um grupo à margem. O receio de Betty, em determinada medida, é também por esse lugar, de duplamente estrangeira em outro país. Como difundido por Machado e Velez (2007), o feio é o outro, é o rechaçado, e, nesse caso, o latino – e reside aí o nosso drama de reconhecimento. Ao mesmo tempo, a saudação a “*nosotros*”, *nós*, identifica e acalenta a ideia de um pertencimento. Mesmo distante, Betty sempre terá o refúgio de sua família.

Prontamente, a câmera se afasta dos personagens que brindam e uma trilha de acordes com ritmo latino é executado. É o encerramento desse momento familiar.

A penúltima sequência do episódio transcorre na fachada da casa de Betty – espaço marcado pela encenação de momentos vitais em sua trajetória: a conversa com Justin no primeiro episódio, o término com o namorado, brigas com Hilda etc.

Um carro estaciona na porta dos Suarez e uma fila se forma para se despedir de Betty. Ela abraça um a um – a última aparição desses personagens – e recebe de Justin novos pares de óculos, abandonando assim as armações de cor vermelha e mais afastada do antigo uniforme de fealdade – ato que simboliza de vez o atravessamento de limiar entre o passado e o futuro. Ela entra na porta de trás do carro e o veículo começa a se mover, captado em plano geral alto que mostra a rua iluminada.

Durante o trajeto, a música “All The World (I Tell Myself)”³⁰ – canção que fala sobre mudanças – traduz estilisticamente a jornada de Betty sem que um diálogo precise reiterar o trecho; e é combinada às imagens de Betty, captadas pelo vidro traseiro do automóvel. Ela lança o último adeus à família conforme o carro se distancia. Então, o seu reflexo dá lugar à imagem da antiga Betty (fig. 90) que, por alguns instantes, com todo o seu uniforme, é novamente destacada; afinal, aquela ainda é a Betty sonhadora que se preparava para o primeiro dia do novo emprego. O pequeno fragmento, com as devidas diferenças, representa a despedida ao passado – tal qual em “YSBLF”.

Figura 90: A antiga Betty se manifesta no vidro do carro / Reprodução: ABC (2010)

³⁰ Em tradução de parte da letra, “Diga que eu mudei, diga que sou diferente. Talvez eu finalmente entenda. Diga que vou largar, diga que é óbvio. Oh, eu digo a mim mesma repetidas vezes”.



Novamente, um plano geral da rua é praticado e, conforme o carro se movimenta, as luzes atrás dele se apagam. O foco permanece no automóvel, que, passados alguns segundos, deixa o campo da tela. Mais um *fade out*.

A exatamente quatro minutos para encerrar o episódio, assomam-se imagens de Londres. Betty é enquadrada de costas (fig.91) subindo as escadas de uma estação de metrô. Em seguida, vemos seu rosto e o figurino (fig. 92) – refinado e condizente à moda local. Ainda, anda por uma avenida movimentada em um curto plano-sequência.

Figura 91: Betty sai do metrô

Figura 92: Betty caminha por Londres /

Reprodução: ABC (2010)



Tais planos localizam espacialmente o espectador. Betty é enquadrada de modo a apresentar geograficamente aquela cidade e frisar, assim, como ela já está habituada. Posteriormente, diversas cenas curtas, rapidamente cortadas, mostram Betty em dia de trabalho – sempre em locações da cidade. Ela é vista indo à uma reunião, no meio de uma conversa de negócios em um café etc. Nesse interim, é retratada como a mulher de negócios ocupada, que bebe café enquanto caminha atrasada – outra convenção das chamadas histórias de “*new woman*”, centradas em mulheres solteiras, sexualmente ativas e em busca de um lugar no mercado de trabalho (Castellano e Meimaridis, 2018).

É justamente nessa situação em que caminha, distraída ao celular, que esbarra em um rapaz. O espectador visualiza se tratar de Daniel e antevê que aquele é o desfecho da linha de ação do romance – pois Daniel não tivera o momento final com a protagonista – uma lacuna –, permitindo inferir a pendência do desenlace. Há um corte e os dois conversam numa escadaria (fig. 93). Daniel e Betty igualmente são captados em plano conjunto. Ele explica o porquê largar a Mode.

Daniel — Eu só percebi que recebi tudo de bandeja e que nunca, na verdade, consegui alguma coisa sozinho, como você.
 Betty — Bom, eu sei que você pode fazer muita coisa, Daniel.
 Daniel — [...] E também percebi que eu não te disse adeus, e isso não foi muito legal. Então, adeus e boa sorte! E faça boa viagem!
 Betty — Obrigada! [...] Então, é isso? Vai voltar para Nova York?
 Daniel — Não, acho que vou ficar aqui por enquanto. Ver o que eu encontro. E talvez te levar para jantar. Hoje à noite, se tiver livre.
 Betty — Eu adoraria! Bom, é melhor eu voltar para o trabalho. Tô muito feliz que esteja aqui!
 Daniel — Bom, eu te ligo mais tarde.
 Betty — [...] Se quiser algo pra fazer, tô procurando um assistente
 Daniel — Talvez eu mande meu currículo.

O diálogo final traz uma interessante inversão de papéis: a ex-secretária prestes a contratar o ex-chefe. Não só isso, é uma inversão de ordem social e cultural: a mulher latina agora ocupa um espaço outrora reservado ao homem branco, herdeiro de um conglomerado. Ademais do desenlace da linha causal do trabalho, há implícito um clima romântico, que embora não concretizado, deixa em aberto um final convencional que mantém a canonicidade da obra original de Gaitán – e do próprio melodrama. “A forma [desse final aberto] pode nos encorajar a imaginar o que acontecerá depois ou refletir sobre outras maneiras pelas quais nossas expectativas poderiam ter sido atendidas” (ibidem, p.165). Isso fica expresso no olhar de Daniel para Betty (fig.94), o mesmo olhar captado desde o final do primeiro episódio – uma pista, assim, dada pelo enredo. Betty desce a escadaria ao som de “Beauty In The World”³¹, encenando a cena final da série. E o faz calmamente, pois não precisa mais galgar os degraus da Mode. Mas seu caminhar orgulhoso ainda reflete os passos da Betty vista no piloto. Tal qual no início, Betty desaparece na multidão e vira uma mais entre tantos rostos (feios e bonitos).

Figura 93: Betty e Daniel conversam
Figura 94: Daniel observa Betty indo embora /
Reprodução: ABC (2010)



³¹ Na tradução de alguns versos, “A mudança está vindo. Como o clima. Eles dizem ‘para sempre’. Eles dizem. Quando estão no meio. Observam o céu azul. Observam as *borboletas* [...] Tanta beleza no mundo”

A série, que tantas vezes exagerou certos padrões, comportamentos, emoções – em uma paródia ao excesso imanente do melodrama –, tem, na maior parte de seu final, o modo naturalista de encenação como artifício narrativo.

É nos momentos de despedida, na materialização da imigração de Betty, que os dramas do reconhecimento são postos em prática nesse episódio (quem nunca precisou se despedir e partir?), cuja mensagem simbólica resvala num ponto de vista ideológico, que pode ser implícito, explícito ou ideológico (Bordwell e Thompson, 2013) quanto a um imaginário social latino-americano (retornamos a isso adiante). Nesse sentido, essa ideologia encontra apoio no melodrama familiar, cujo manejo é reconhecível e notável nos momentos de cada Suarez com Betty, nas interações últimas com a família e na cena emocional do automóvel – que potencializa o discurso da latinidade na narrativa.

Formalmente neste episódio, o uso de planos conjuntos dá a ver essa dinâmica melodramática, conquanto conduz Betty como agente causal, implicada nos desfechos de quase todos os personagens. A exceção se dá com Wilhelmina; cujo diálogo ocorre no esquema de plano e contraplano, que ressalta os contrastes entre elas (e o desfecho da antagonista é mais diretamente ligado a Daniel). Ainda assim, é o momento entre os dois editores-chefes que leva à conclusão em que Daniel reencontra Betty em Londres.

Para refletir a trajetória de Betty, o enredo organiza uma série de paralelismos com o episódio piloto. A começar pelo conflito remeter ao trilhar profissional – o novo emprego. Mas também inegável na encenação semelhante de Betty e Justin em conversa na frente de casa. Igualmente o olhar lançado por Daniel a Betty na despedida. Aqui, porém, reside vital diferença: se no primeiro momento Daniel se orgulhava da nova secretária, ele agora admira sua “futura chefe”, em uma inversão de papéis.

No que Betty desce as escadarias e se une à multidão do local, ocorre um novo e último paralelo com o episódio piloto – mas agora sem tropeçar no chão. Enquanto caminha, o título da série irrompe na tela em letras garrafais e gradualmente a palavra “ugly” some (fig. 95), até restar somente o nome da protagonista.

Figura 95: Com logo na tela, a palavra “ugly” se esvai/ Reprodução: ABC (2010)



A “ugly” vira só Betty – menos a mudança física, e mais o seu lugar alcançado.

3.3 “Porque la suerte de la fea la más bonita desea”: Betty Rincón

Em certa medida, “Betty en NY” busca atualizar a premissa de “YSBLF”. Isso se dá narrativamente na proposta de novas abordagens à história e também no conceito estético da trama, que graficamente aponta maior cuidado na concepção de cenografia e no uso frequente de locações – para tornar a cidade de Nova York mais do que só um universo geográfico, mas um atuante. Em contrapartida, convoca a obra base em diversos momentos no intento de suscitar um efeito de nostalgia, sobretudo para motivar humor.

Os eventos narrativos que compõem o eixo “a apresentação da protagonista” igualmente estão inseridos também no primeiro capítulo. “BENY”, tal-qualmente as anteriores, está pautada na estrutura clássica. A segmentação da referida obra se apresenta da seguinte forma: 57 sequências, ambientadas nos ambientes: (1) locação de barca de passageiros, (2) cobertura de prédio, (3) ensaio de moda, (4) locação de heliponto, (5) restaurante (*flashback*), (6) locação de rua, (7) sala de reuniões do banco, (8) escritório da V&M, (9) locação do rio, (10) escola de dança (*flashback*), (11) sala de reuniões da V&M, (12) jardim da casa de Betty, (13) hospital, (14) quarto de Betty, (15) bistrô, (16) locação de estação de metrô, (17) entrada da V&M, (18) ateliê, (19) sala do RH, (20) banheiro da V&M, (21) locação de avenida, (22) sala da presidência. O tempo da história é de alguns dias, e dois dias do enredo, comprimidos em tempo de tela de 55 minutos. E da mesma forma que as anteriores, a ambientação do enredo nesses cenários é estável.

Quanto às linhas causais, “Betty en NY” recupera o enredo da obra original, e promove a manutenção de suas linhas principais:

- 1) Beatriz Aurora Rincón Lozano, a Betty, passou anos como a dedicada estagiária de um banco. Ela está otimista que será oficialmente contratada. Quando isso não ocorre – a vaga vai para uma moça bonita, mas menos brilhante –, Betty se vê no dever moral de ajudar o pai, que processado, teve infarto. Ela se candidata à vaga de secretária na V&M, empresa de moda.
- 2) Sua contratação encaminha à segunda linha de ação: após ajudar a encobrir a infidelidade de Armando, o empresário a contrata. Grata, Betty se torna seu braço direito e acaba apaixonada. Ela busca não transparecer os sentimentos, principalmente após os conflitos com Marcela, noiva e sócia de Armando.

As linhas de ação, assim como na obra original, se entrelaçam, já que Betty coloca a carreira em risco para evitar que o chefe, e agora amante, perca o controle da V&M.

3.3.1. A apresentação da protagonista

A primeira unidade dramática de “Betty em NY” tem início com uma panorâmica da cidade de Nova York, que enquadra a Ponte de Brooklyn, suspensa sobre o rio East. Na imagem, barcas atravessam o rio. Uma versão atualizada da música “Se Dices de Mí” embala a sequência. A nova versão da música traz um ritmo *pop*, mais acelerado.

Após essa exposição espacial, ocorre um corte e um plano mais próximo em uma das barcas é executado. Um novo plano traça um ângulo de nuca de uma mulher de braços abertos, que inferimos tratar-se de Betty (fig.96). Em seguida, a mulher está escorada no corrimão da barca e novamente de braços erguidos, como se quisesse voar; sem demora, vemos a mesma ação em um plano lateral; depois um plano detalhe dos braços erguidos sob o sol e por fim um plano aberto e frontal revela que a ela emana alegria. Tal sequência se aproxima traxtextualmente de um célebre momento do filme “Titanic”. Mas a ironia consiste em a jovem não estar acompanhada por um galã que lhe faz juras de amor.

Figura 96: Betty aparece de costas, de braços abertos

Figura: 97: Enquadramento em moldura mostra o rosto de Betty /

Reprodução: Telemundo (2019)



Não há um extenso mistério quanto ao rosto da mulher, e rapidamente um novo plano a enfoca, quando esta é advertida do perigo por um funcionário da barca, em uma captação que forma uma moldura em sua figura. Munido de motivações transtextuais, o espectador rapidamente reconhece as características físicas que demarcam Betty: a franja, os óculos, o aparelho, as roupas antiquadas. Mas há novos traços aparentes: ela é uma mulher afro-latina de cabelo cacheado e volumoso (fig. 97).

Betty encontra uma turista de origem oriental e elas conversam em inglês. Betty revela que terá um grande dia. Ouvimos o som de pássaros e fezes caem no cabelo de Betty, que ainda assim não desmancha o sorriso (fig.98). A turista ri e afirma se tratar de boa sorte (uma superstição da cultura japonesa, o que justificativa a escalação de uma atriz oriental), e fotografa Betty com celular – que posa e repete ser “boa sorte”. Um novo corte; este revela o logo da trama, sobreposto a uma captação de grua do rio East (fig.99).

Figura 98: Fezes de um pássaro sujam Betty

Figura 99: Logo da telenovela surge após cena inicial /

Reprodução: Telemundo (2019)



O surgimento da logo sobreposta a uma captação do rio traz duas informações visuais que podem passar despercebidas, mas que adiantam eventos futuros: um helicóptero sobrevoa o rio, em direção oposta à barca. E há uma série de prédios ao fundo, pertencentes à Ilha de Manhattan, futuramente captados em outro ângulo.

A entrega de informação é bastante generosa. Após a apresentação inicial da protagonista, os próximos cinco minutos de ação externam os demais personagens principais: Armando, Ricardo, Marcela, Patrícia, Roberto, Margarida e D. Julia. E já de partida temos noções de suas personalidades e motivações.

De imediato ao desaparecimento da logo na tela, um corte nos leva à luxuosa sala de um prédio, precisamente um daqueles presentes no *frame* anterior. Nele, estão Armando e uma jovem. Ela, sedutoramente, o nomeia de presidente de V&M, que retruca que ainda não ocupa o cargo oficialmente. Após a ação se transferir brevemente para a realização de um ensaio fotográfico, comandado por Ricardo³² (amigo de Armando), voltamos ao empresário, que atende o celular e abandona o lugar com qualquer desculpa.

Vemos duas mulheres – Marcela e Patrícia – descerem de um carro estacionado às costas da Ponte do Brooklyn. Marcela reclama que Armando não a atende. Afora isso, comemora ter sido pedida em casamento e exhibe o anel de noivado. Um *flashback* ilustra como ocorreu o evento. Ao passo que esse finda, vemos um helicóptero – aquele que sobrevoou acima da barca – aterrizar. Da aeronave saem Roberto e Margarida, pais de Armando. Eles comentam a eleição para novo presidente e adentram o veículo.

De volta a Betty, a jovem anda distraída por NY e, sem querer, derruba um homem da bicicleta. Percebemos que, além de otimista, ela tem como traço ser desastrada – e começamos a (re)montar o quebra-cabeça das dimensões de Betty. Informações, por vezes aparentemente banais, requerem uma redobrada atenção do espectador aos detalhes.

³² Ricardo e Demétrio são dos poucos personagens que não trazem os nomes originais, Mário e Hermes.

Em seguida, Betty é vista em conversa com a mãe, Dona Julia, por telefone. Enquanto a filha está no centro de Manhattan, a mãe está em uma banca de frutas de um bairro pobre – o que evidencia os contrastes da cidade e ressalta que embora a protagonista esteja na parte rica de Nova York, ela e sua família pertencem ao subúrbio.

A mãe deseja sorte e diz pressentir que Betty conquistará a vaga no banco. Essa nova informação preenche a lacuna gerada na cena inicial em que Betty disse que teria um grande dia. Agora sabemos o motivo de tal atitude otimista. Mais tarde, Betty se encontra no escritório do banco onde estagia. Em uma quebra de expectativas, sua felicidade se esvai no instante em que uma outra jovem é anunciada como a contratada.

Um novo corte e prontamente duas conversas ampliam informações já fornecidas pela narrativa: Roberto e Armando conversam e o primeiro expõe sua preocupação com a gestão de Armando, caso este assumira a V&M. Percebemos que Roberto é um homem prudente, enquanto o filho possui grandes ambições. A segunda conversa se dá entre os irmãos Daniel e Marcela. Ele afirma à irmã que o pedido de casamento só ocorreu para que ela votasse a favor do noivo na eleição para presidente. Nos é informado que Daniel também concorre ao posto e inferimos que Marcela tende a ser o voto decisivo.

A ação novamente retorna a Betty, que agora remói o sentimento de desolação por ter sido preterida. O ângulo fornece uma visão a partir da nuca da personagem. Agora, todavia, sua expressão corporal é oposta àquela vista anteriormente: está curvada, os braços escondidos (fig.100). Além de que a própria paisagem parece ter se acinzentado; não há som, ou qualquer movimento na água que demonstre agitação – oposto à sequência anterior. É como se o rio representasse um “mar de lágrimas” despejado por Betty.

Figura 100: Betty contempla a paisagem, lamentando-se / Reprodução: Telemundo (2019)



A jovem se recorda de uma lembrança da infância na qual fora rejeitada nas aulas de *ballet* por não ter – segundo a professora – graça e beleza – o que causara ira em Julia. De volta ao tempo presente, ela nomeia pela primeira vez o motivo da rejeição: ser feia. Nesse instante, então, os traços sintéticos da personagem se aproximam da Betty de “YSBLF”.

Uma de nossas inferências anteriores é confirmada na cena seguinte: Marcela é o voto de desempate que dá a vitória a Armando. Novo corte e um novo personagem surge na ação: Demétrio, o pai de Betty. De pronto descobrimos – antes que qualquer outro personagem – que o contador foi processado por ter cometido um grave erro fiscal. Ele leva a mão no coração, numa indicação de ser acometido de algum problema de saúde. A esposa o chama e ele esconde o motivo de sua preocupação. Mais adiante, Betty regressa à sua casa e uma festa para comemorar o pretense emprego a aguarda. Uma cadeia de complicações se origina: primeiro, Betty desaponta a família e o amigo Nico ao revelar que não conseguiu a vaga. Em seguida, o pai tem um ataque do coração. O gancho e fim do primeiro ato são seguidos da abertura.

Na volta, a coisa-contada ignora o desdobramento da ação, como a chamada da ambulância, e abrevia detalhes da hospitalização. A supressão permite localizar o evento em seu foco principal: a revelação a Betty que Demétrio precisa de dinheiro, pois foi indiciado, o que deixa a filha ainda mais aflita. A partir daí, é notável um maior número de ganchos entre uma cena e outra. O evento no final de uma cena se torna uma causa que conduz a um efeito – o evento que inicia a cena seguinte (Bordwell, 1996).

Após uma *elipse* que mostra o anoitecer, a difícil situação de Demétrio leva Betty e Nico buscarem vagas de emprego na internet. Nico indica um anúncio da V&M, mas Betty não recebe bem a sugestão por ser um cargo de secretária e pela empresa ser do ramo da moda. Nico diz que ela não pode recusar algo por medo de ser rejeitada. “Será?”, ela indaga. Tal dúvida se torna um gancho – também o fim do segundo ato, igualmente na metade do capítulo – e após uma nova *elipse*, acompanhada de um texto sobreposto de “Dias depois”, vemos Betty falar ao telefone. Concluímos que ela marca uma entrevista na V&M. Em paralelo, Patrícia reclama de sua situação financeira com Marcela e se oferece para ser assistente de Armando, ou seja, ambas concorrerão a mesma vaga.

Uma nova unidade dramática estabelece a chegada de Betty à V&M. Prontamente, sua presença provoca algumas confusões, todas encenadas de modo a gerar comicidade: o recepcionista Wilson se espanta, pois, no meio a várias modelos, Betty informa que está ali para uma entrevista de emprego. Em seguida, erroneamente ela vai parar no ateliê de Hugo. Ralhando com as modelos, ele brada: “A única voz que quero ouvir é a minha”. “Bom dia” (“*Good morning*”), Betty diz concomitantemente em voz alta, o que naturalmente produz humor pelo cumprimento contrariar a fala do estilista.

A antipatia de Hugo por ela é instantânea. E a cena tem consequências causais, posto que explicita os conflitos que Betty se deparará *a posteriori* naquele universo.

No instante em Betty é entrevistada por Mr. Smith, Patrícia adentra à sala e usurpa as atenções para si. Tanto Betty como o espectador – sobretudo ao acionar motivações transtextuais – já supõem que a vaga será dada à Patrícia.

A visível preferência por Patrícia leva a uma ação que progride quando Betty vai ao banheiro se recompor da nova decepção, o que resulta no flagra a um casal – Armando e Naomi, sua amante – que discutem a relação. Armando tenta se explicar ao mesmo tempo que se desespera, pois Marcela agora esmurra a porta do banheiro. O surgimento da logo na tela demonstra onde originalmente seria o intervalo que conclui o terceiro ato. Rapidamente, Betty ajuda o empresário a fugir pelo tubo de ventilação. As duas mulheres abrem a porta; Betty nega a Marcela que haja qualquer outra pessoa no banheiro.

Passado esse evento, Armando esbraveja com Smith por ter contratado Patrícia e não a outra candidata – sem saber que a mulher dispensada é quem o ajudou. Smith se defende ao dizer que, embora competente, a outra candidata tinha um grande inconveniente: ser feia. “Quão feia ela pode ser?”, Armando pergunta. A fala é proferida enquanto o áudio é sobreposto à imagem de Betty na Times Square (fig.101).

Figura 101: Betty chateada em uma rua de NY / Reprodução: Telemundo (2019)



Betty se nota sentada em um banco, no famoso ponto turístico estadunidense. Atrás dela, diversos *outdoors* exaltam a beleza. Há um anúncio de “La Reina Del Sur”, exitosa produção da Telemundo – produtora de Betty em NY. Quanto a isso, durante a trama, diversas vezes a rede se fará presente, o que denota certo grau de autoconsciência da telenovela quanto a seus realizadores. Nisso, ocorre a divulgação de outras produções do canal. No capítulo 117, Hugo comenta sobre “Jugando con Fuego”, série da Telemundo protagonizada por Margarita Rosa de Francisco, conhecida pela personagem Gaivota de “Café com Aromade Mulher” – outra produção de Gaitán.

O humor de “BENY” privilegia diversas referências *pop*: de Harry Potter a outro programa da Telemundo, o “Caso Cerrado”. A autoconsciência também constrói o humor pela nostalgia. No capítulo 47, Hugo comenta, olhando para Patrícia – na realidade para o espectador –, como deve ser difícil ter que se apresentar: “¡Holla, yo soy Betty, la fea!”.

Após um ligeiro momento da protagonista estática – algo que permite que o espectador absorva as referências citadas –, Betty recebe um telefonema. Ouvimos a voz *over* de Smith. A conversa não é representada, tampouco o trajeto de Betty até à empresa.

Nos finalmentes do quarto ato, Armando e Marcela discutem devido a Naomi. Nesta hora, Betty chega à empresa e Patrícia – que acompanhava a discussão – questiona o que Betty faz ali novamente. A jovem sorri, sem responder. De volta à sala, Smith interrompe o casal e diz que a candidata aguarda. Anuncia de forma ostensiva o nome de “Beatriz Aurora Rincón”. Betty adentra e as atenções vão direto para ela. Marcela e Armando reagem surpresos (fig.102). Ela pergunta: “Usted?”, enquanto ele – ao expressar maior intimidade –, “Tu?”. Betty devolve um olhar surpreso (fig. 103).

Figura 102: Armando e Marcela se surpreendem ao reverem Betty

Figura 103: Betty se sente acuada /

Reprodução: Telemundo (2019)



O capítulo arremata em um primeiro plano da protagonista, após oito minutos do quarto ato. Antes do encerramento completo, o instrumental da música “Se Dicen de Mí” é acionado. E por fim há um *fade out* sobreposto pelo verso “Yo soy así”. A partir do terceiro capítulo esse padrão de encerramento sofre mudanças, pois uma cena pós-crédito, na forma de um *making off* das gravações, começa a ser exibido semanalmente.

Em especial ao explicitar a coisa-contada desse primeiro capítulo de “BENY”, observamos uma aplicação fiel do modelo clássico. Há uma cadeia constante de causalidade-tempo-espaco que exemplifica bem a linearidade da narrativa clássica. Notamos um espectador onisciente nesse primeiro eixo analítico; ele acessa a todas as ações e estados emocionais dos personagens apresentados; a distribuição da informação narrativa ocorre de maneira convencional e respeita um ordenamento temporal dos eventos que não requer do espectador constante reelaboração para que possa se situar.

Certas características de Betty apontadas nesse início contribuirão para a progressão narrativa, como o traço de desatenção que, mais à frente, culmina em sua demissão quando quase estraga o desfile da V&M. Em contrapartida, outro traço, a inteligência, a livra da efetiva demissão, pois Armando se dá conta que precisa da jovem.

No campo visual, o eixo traz constantes usos de planos abertos. E são nas locações que Betty expõe abertamente seus estados emocionais. Na primeira cena, vê-se radiante; esse estado é guiado pelos raios de sol. Ao deixar o banco, a reação de decepção não ocorre no prédio, mas sentada à beira do rio cinzento. Tanto assim, nos primeiros capítulos – compreendidos como o bloco da primeira semana – Betty é vista dividindo a tela com espaços dessa metrópole: passeia na barca, em um parque público, no metrô, em locação de restaurante, na ponte. Como Bordwell destaca, no início da narrativa o enredo tende a ser mais comunicativo, portanto, é natural que seja nessa porção que ocorra a maior parte do diálogo entre personagem e mediador. O lugar deixa de ser espaço de ação e torna-se espaço de atuação, conforme define Bal (1990):

Os espaços podem funcionar de duas maneiras em uma história. Por um lado, apenas quadro, local de ação. Nesta capacidade, uma apresentação mais ou menos detalhada levará a uma imagem mais ou menos concreta do espaço. O espaço também pode permanecer totalmente em segundo plano. Em muitos casos, porém, se “tematiza”, torna-se um objeto de apresentação por si mesmo. O espaço então se torna um "lugar de ação" e não o lugar de ação. Influencia a fábula e ela se subordina à apresentação do espaço (BAL, 1990 p.103, tradução nossa).

No ato de sua decepção amorosa, Betty não abandona somente a família, emprego e amigos, mas também NY. A cidade aqui ocupa uma função, pois é um “importante princípio de estruturação” (ibidem, p.52, tradução nossa). Dessa forma, se Betty é uma atuante importante no enredo, assim também NY pode ser definida.

A cidade como “confidente” produz, assim, um padrão. Outra aplicação ocorre no evento em Betty é beijada por Armando: ela deixa a V&M e corre efusiva pelas ruas de NY, sem notar que é informada, pela paisagem, do perigo que corre (fig. 104). Igualmente, ao descobrir que o romance com Armando foi fruto de uma armação, é na cidade – numa avenida movimentada – que Betty literalmente desaba quando um carro a atropela (fig.105). Em resumo, NY graficamente expõe o golpe que a personagem sofre.

Ainda quanto ao espaço como atuante, há repetidos momentos em que Betty se envolve em atropelamentos, embora sejam sempre acidentes superficiais. Mas é algo que denota visualmente os constantes choques aos quais a personagem se depara ao estar longe da proteção familiar. Veremos *a posteriori* que o último obstáculo quanto à linha do romance também se desenvolve na cidade. E envolve justamente um atropelamento. Logo, não é ao acaso que Nova York em dada medida divide o protagonismo da história com Betty, algo evidente ao passo que o nome da cidade consta no título da obra.

Figura 104: Betty corre feliz pelas ruas após ser beijada

Figura 105: Betty é atropelada após sair da V&M atordoada /

Reprodução: Telemundo (2019)



Podemos ver que a narrativa reitera estruturalmente o primeiro capítulo de “YSBLF”, até mesmo na repetição do gancho – embora Rincón seja aqui mais destacada estilisticamente. Embora traga o texto em novo contexto, por vezes o enredo embebe da obra base. A autoconsciência empregada, por exemplo, repetidas vezes suscita nostalgia, pois tal movimento é recorrente: no quinto capítulo, Betty e Armando se deparam com um homem. É Jorge Enrique Abello, o primeiro Armando. Com uma trilha de piano de efeito comovente, ele olha primeiramente para Armando – como se pudesse se reconhecer – até voltar às atenções, terno, para Betty (fig.106). A narrativa se assume como adaptação da franquia e transmite ao espectador familiarizado a satisfação por captar a referência.

Outro uso da autoconsciência é mais evidente a partir do capítulo 3 de “BENY”: pílulas alocadas ao final do capítulo ficcional que mostram os bastidores da produção. A primeira intervenção do tipo expõe a festa de lançamento da trama. A intérprete de Betty abre a seção nomeada por ela como “*de trás de cámaras*”, em que fala diretamente para a tela em diálogo com o espectador (fig.107). Aqui, o especial tanto suscita a nostalgia – citando a franquia – como é um elemento novo e pouco usual em telenovelas. Nesse “rabicho”, destaque à homenagem a Fernando Gaitán – falecido semanas antes da estreia –, cuja foto é vista em um telão (fig.108). Em outros momentos, vemos cortes rápidos alternarem entre cenas da obra no telão e as reações do elenco. Por fim, frames entrecortados da reunião na qual o elenco posa para fotos.

Figura 106: Abello conhece os “novos” Armando e Betty

Figura 107: Elyfer Torres quebra a quarta parede

Figura 108: Gaitán é homenageado /

Reprodução: Telemundo (2019)



3.3.2. A autodescoberta da protagonista

Por ser uma releitura que busca atualizar, mas seguir a trama de “YSBLF”, encontramos nesse eixo narrativo uma progressão dramática bastante semelhante: as más escolhas de Armando levam à V&M a entrar em uma crise financeira. Incentivado por Ricardo, o rapaz seduz a secretária. Aqui, no entanto, reside uma vital diferença: Armando sente-se atraído por Betty desde o primeiro beijo (em “YSBLF”, Mendoza sente ojeriza em consumir o plano, e usa de “incentivo” a foto de uma modelo enquanto beija Betty).

Armando demonstra esquecer o plano e se envolver com Betty. Em termos e efeitos, o enredo pontua o romance dos dois em momentos românticos e divertidos (eles escapam para se encontrarem em um parque de diversões, cantam em um *karaokê* etc.), o que suscita na audiência a torcida pelo casal, a despeito do plano que se torna mais um complicador do romance. A primeira vez do casal é, estilisticamente, montada para demonstrar isso: de frente a uma lareira, Armando – e não Betty, como em “YSBLF” – toma a iniciativa de uma relação sexual. Essa condução possibilita suavizar o plano canalha do galã – embora o enredo não o suprima, pois estabelece o desenrolar da história.

Todavia, igualmente Betty descobre a intriga que a cerca – agora por um vídeo enviado por Ricardo a Armando. Ela então revela a real situação financeira da V&M e parte para Miami – sentindo-se traída por tudo e todos, inclusive pela cidade que lhe fora companheira. Abrindo-se à autoconsciência, o enredo traz na boca de Nicolás que deve partir uma Betty e retornar uma diferente – algo que de fato se concretizará.

Ainda que altere alguns motivos e o evento narrativo ocorra de modo mais adiantado (na metade da produção), se comparada à original, a entrega de informações segue bastante generosa, altamente comunicativa. Novamente, temos informações que os protagonistas não têm: sabemos antes de Armando e Ricardo que Betty descobriu tudo, e dissimula perante a eles, enquanto aguarda a reunião diretiva. Sabemos também que no transcurso do tempo Armando de fato se apaixonou. E motivados composicional e transtextualmente, inferimos que Betty não acreditará nele quanto a esse amor.

Em Miami, Betty conhece Joaquín de Quiroz, um renomado estilista que lhe é apresentado, à princípio, como um homem embriagado em situação de rua (uma característica clássica do melodrama, esse tipo de engano serve para reafirmar a bondade desinteressada da heroína). Após salvar o desconhecido de um assalto, os dois se tornam amigos. No decorrer do evento, Joaquim se interessa romanticamente pela jovem e busca convencê-la de que ela é bonita, interna e fisicamente.

Além das palavras de incentivo, um movimento do personagem é o pontapé para a relação de causa e efeito que levará à transformação Betty e seu retorno para Nova York.

Em conversa com Joaquim, Betty mostra-se, outra vez, insegura com sua aparência. Joaquim pede que ela feche os olhos e pense em algum momento feliz. Ao fazê-lo e esboçar um sorriso, o espectador já infere que ela pensa em Armando. Por ser uma narrativa altamente comunitiva, em que os estados emocionais são desnudados, um *flashback* – a recordação da jovem quando dá o primeiro beijo em Armando – reafirma a suposição. Betty ratifica – a sua voz sobreposta às imagens e à uma trilha romântica de piano – a informação que o espectador visualiza, e afirma que lembra um beijo. Joaquim a fotografa (fig.109), focalizando fortemente o uniforme da fealdade (fig. 110).

Eu captei esse momento. Esta é a Betty de verdade. A Betty que quer sair e você não deixa ser feliz. Uma Betty que sonha e anseia. Betty, para com esse medo! Você é encantadora! E não é só por dentro...

Figura 109: Joaquim fotografa Betty sorrindo

Figura 110: Plano detalhe mostra como a foto ficou /

Reprodução: Telemundo (2019)



O diálogo evidencia que, assim como no evento de “YSBLF”, a marca de oralidade – nos diálogos –, tão forte no melodrama e na telenovela, é um elemento estilisticamente relevante para a obra. Além de lembrar como Betty é composta mimética e sinteticamente, a fala de incentivo de Joaquim encaminha o espectador a inferir que se aproxima o momento de transformação da personagem. Nas pistas contidas no conselho que o estilista dá a Betty, o espectador pode motivar o processo de autodescoberta que se inicia de três modos: composicionalmente, pois a jovem dá indícios nessa e em outras cenas que começa a se enxergar de outra forma (inclusive, olha positivamente surpresa para a própria figura fotografada); realisticamente, ao compará-la com outras pessoas próximas, ou até refletindo quanto a si, que mudaram a atitude após receberem conselhos e ajuda (seja de um profissional ou não); e transtextualmente, tanto aqueles que viram “YSBLF” e têm conhecimento do evento narrativo em questão, como aqueles que, já treinados, percebem a mudança dessa chave em narrativas ditas de patinho feio.

Durante as sequências que compõem esse evento, Betty é focalizada diversas vezes. Além do momento acima em particular, ela tira *selfies* com Joaquim e a família durante um passeio (fig. 111.), e é capturada pela lente de um detetive contratado por Armando (fig. 112). O espectador, assim, percebe que ela é observada – tem acesso a tudo! Betty vista pelas lentes – dos objetos cênicos – ocupa um outro lugar quanto ao lugar social da protagonista em comparativo a “YSBLF” – que só aparece diante de uma câmera ao precisa tirar fotos 3X4 – como no segundo capítulo – para o crachá, ou seja, para fins de trabalho e não por diversão, o que reforça certo lugar de subserviência (em “UB”, apesar de haver o motivo de foto, ocupa outro lugar dramático).

Figura 111: Betty tira uma *selfie* com a família e Joaquim

Figura 112: Betty é fotografada com Joaquim por um detetive /

Reprodução: Telemundo (2019)

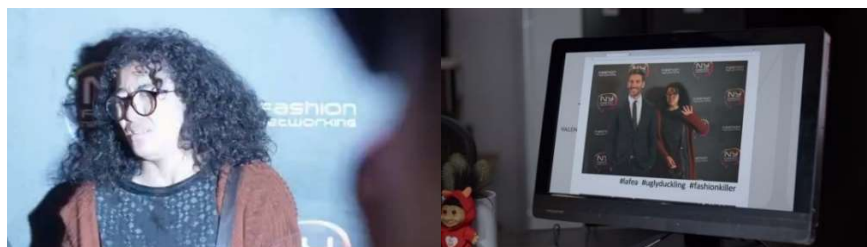


Betty, à despeito de sua insegurança, não é invisibilizada nesse sentido e permite-se fotografar, contente. Durante toda a história, ela repetidamente aparece em *selfies* com as amigas e mesmo com Armando em um de seus encontros. Vale destacar, no entanto, que o uso de fotografias também serviu reversamente como motivo para a progressão narrativa. Ao acompanhar Armando em um evento, mas chegar desarrumada, a jovem é inundada de *flashes* e se torna viral como a mais malvestida do evento (fig.113 e 114).

Figuras 113: Betty fica atordoada com um *flash*

Figuras 114: Betty é ridicularizada na internet /

Reprodução: Telemundo (2019)



Esse conflito, especificamente, traça um paralelo entre essa sequência e a que Joaquim revela a inspiração para sua nova coleção (fig. 115-116). Bordwell (1996) cita que paralelos de oposição são comuns para demarcar mudanças no enredo.

Figuras 115 e 116: Betty vira tema de coleção de Joaquim / Reprodução: Telemundo (2019)



Aqui, o espectador só descobre no exato momento – ainda assim, antes de Betty – que a jovem é a inspiração para a campanha da marca de Joaquim, o que expande a informação das motivações para as diversas fotos tiradas pelo estilista.

A mulher moderna não cabe em nenhum estereótipo. Classificá-la seria limitá-la. A mulher do agora se reinventa constantemente. Por isso, não tem medo de expressar seus sentimentos. E usa a roupa como uma arma para enfrentar os desafios da vida. A mulher do agora é arriscada, complexa, única! Por isso baseei meus desenhos em uma mulher que é de verdade, uma mulher que está sempre em construção. Ela é minha musa inspiradora: Beatriz Rincón, a mulher mais real que eu conheço!

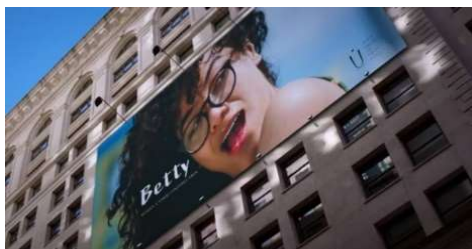
O texto novamente figura um relevante artifício estilístico para a condução do empoderamento da protagonista. Culturalmente, o diálogo reflete as nuances da mulher contemporânea, sintetizado na figura de uma Betty afro-latina de cabelos crespos. Tal discurso é ainda notado para dentro do texto: no segundo capítulo, por exemplo, Betty sorri admirada para uma modelo negra, de cabelos cacheados, que se prepara para desfilas. Em comparativo à “YSBLF” essa mudança de *status quo* fica ainda mais evidente: Mariana (Mariana Valdez) é a única personagem negra e surge recorrentemente com queixas à falta de diversidade na Ecomoda (seu grande sonho, aliás, é modelar).

Mais adiante, Betty retorna à Nova York e à V&M. As mulheres do Pelotão celebram Betty ao se depararem com um *outdoor* que estampa o seu rosto (fig.117). A imagem é captada em um *contra-plongée* e enfatiza um plano detalhe do rosto da personagem, que é emoldurado no anúncio. Nele podemos ver não só o rosto, como o nome da modelo. Há no *outdoor* um destaque ao uniforme da fealdade de forma a enaltecer a mulher moderna, a mulher real, destacada no texto de Joaquim.

Em vista disso, Bordwell e Thompson (2013, p.502) defendem que certas “convenções de gênero são mais temáticas, envolvem significados genéricos que são retomados repetidamente”. Em premissas de *gata borralheira* tais mensagens resvalam na ideia de superação, autoestima, tal qual na sequência analisada.

Mariana anuncia: “Você é viral” – o que deixa Betty preocupada, pois, apesar da franca transformação, ainda se sente insegura. A frase consolida o paralelo com a primeira vez que Betty foi focalizada desdenhosamente, conforme mencionado anteriormente.

Figura 117: Betty estampa *outdoor* / Reprodução: Telemundo (2019).



O referido momento reforça outros dois simbolismos: o primeiro, Betty está literalmente no topo. Ocupa agora um lugar acima, de estrela. Isso é evidente quando Patrícia se depara com a imagem e, enquadrada por uma câmera aérea, se nota pequena e achatada olhando para a grandeza do anúncio (uso do *contra-ponglée*, como forma de demonstrar a imponência da personagem, chega a ser redundante). Há no segundo simbolismo a consagração da Betty atada à cidade. Seu rosto estampa um dos prédios de Nova York, imagem reforçada pelo seu nome disposto em letras garrafais. O enredo, autoconsciente, traduz o título da novela em uma imagem: Betty em NY – um uso evidente da função simbólica do estilo que, literalmente, faz de Betty uma protagonista.

Nota-se nesse evento narrativo uma tentativa de reposicionar a imagem de Betty. Aqui, sua transformação é menos penosa em comparação à “YSBLF”; ela se permite viver esse período da vida – o que é reforçado pelas *selfies* que demonstram que ela não se esconde apesar de suas inseguranças, além de usar roupas mais condizentes ao ambiental litorâneo, sem se comparar com as modelos que coabitam aquele espaço. O processo de autodescoberta não é mais iniciado por uma amiga que realiza o papel de fada madrinha, uma estrela de certa forma inalcançável como Taís Araújo, mas um interesse amoroso que reconhece a beleza de Betty. Nessa esteira, a jovem é vista como mulher e como modelo – um outro lugar do espectro profissional em oposição ao qual Betty sempre fora reconhecida. E cabe destacar que a campanha que protagoniza é antes da transformação, permitindo que a beleza “natural” seja exposta.

A campanha, poeticamente, ganha novos contornos de importância por destacar uma mulher afro-latina, sem reduzi-la ou estereotipá-la ao uniforme característico da personagem. Convenções, como o complexo de Cinderela, no melodrama, portanto, logram responder rapidamente a tendências sociais amplas (Bordwell e Thompson, 2013).

3.3.3. A reapresentação da protagonista

Para além de eventos altamente comunicativos, tais hierarquias de conhecimento são reforçadas ao público no uso de títulos nos capítulos, que sintetizam as reviravoltas narrativas. Enquanto o capítulo 88, momento em que Betty deixa NY, é nomeado de “Adeus Ao Passado”, o arco de transformação ganha o título de “A Caixa de Pandora”. Já o capítulo 100 – nosso terceiro eixo analítico –, é chamado “Uma Nova Betty”

Nele veremos que são adotadas duas estratégias para construir o retorno da protagonista. A primeira consiste em maior primazia no momento de transformação, ou, em outras palavras, aqui não há mistério sobre como Betty ficou; o outro, a volta de Betty à empresa, também não deixa de ser altamente comunicativo ao público, em vista que referencia a primeira versão da história em forma de alusão autoconsciente, ou seja, a partir de motivações transtextuais, o espectador desfruta da sequência já ciente de como ela se desenvolverá.

O evento tem início na metade do episódio – ou seja, não se trata de um gancho que deixa em suspenso a transformação. Catalina leva Betty a um salão de cabeleireiro. A jovem mostra-se empolgada – outra diferença em relação à obra base. Comicamente, o profissional vira-se para conhecê-la e toma um susto. A jovem reage normalmente, já acostumada a esse tipo de situação.

Ocorre um corte que transfere a ação para outro núcleo. Quando retorna a Betty, há primeiro um plano referência da cidade de Miami, sobreposto à canção “No Me Van Olvidar” – tema de Betty cantado pela própria Elyfer Torres.

Há uma série de planos detalhes curtos: i) as unhas de Betty, que são esmaltadas, ii) o buço, que é depilado com cera – o que a faz emitir um urro de dor (mas logo superado, pois Betty observa a mudança, encantada), iii) a depilação das pernas também com cera, iv) uma pinça que retira pelos da sobrancelha e do canto do rosto, v) a pele preparada com produtos, vi) o maquiador pondo nas mãos uma base para o rosto, vii) pincéis que espalham a maquiagem no rosto da jovem (o tom é momentaneamente modulado com uma breve situação de comicidade em que os assistentes passam panos umedecidos no rosto do maquiador, para indicar o trabalho árduo que ele executa). Em seguida, viii) outro plano detalhe mostra cílios postiços sendo cuidadosamente colados, (vix) a maquiagem dos olhos e da boca aplicadas, vx) seguido de pontas de cabelo caindo ao chão ao contato com uma tesoura e, vxi) por fim um último plano detalhe evidencia o volumoso cabelo cacheado da personagem.

Após mais de 1 minuto de cena ininterrupta, em que a canção foi executada quase a totalidade, após um novo *frame*, sem qualquer suspense ou indicativo prévio ao espectador, Betty faz a aparição transformada em um primeiro plano (fig.118).

Betty então olha diretamente para a câmera – em uma ação moderadamente autoconsciente ao passo que é uma visão que o público ansiava e deseja analisar com atenção. Após a imagem ficar estática no rosto da protagonista por alguns segundos, o logo da telenovela se manifesta na tela e um efeito de *fade out* indica o final do ato.

Figura 118: Betty aparece transformada / Reprodução: Telemundo (2019)



Um dos componentes mais evidentes é a manutenção do cabelo cacheado de Betty, que é ainda finalizado de modo a ficar mais volumoso. Tal postura vai de encontro a uma fala de Betty no início da história, em que ela manifesta ter orgulho do cabelo, fala que reforça a sua identidade afro-latina. A franja também se mantém, diferente de outras versões. Somente os óculos são substituídos por lentes de contato.

Quando a ação retorna, Betty está diante do espelho – os demais presentes no espaço são notados na tela desfocados, a atenção máxima está nela. Betty se mira positivamente surpresa e se questiona se aquela é de fato ela. Se encaminha para chorar, mas é rapidamente amparada e o choro transforma-se em um sorriso aberto.

No capítulo seguinte, a transformação é vista completa na hora que Betty se apresenta vestida de gala para um evento. Ela usa um vestido vermelho – cor pouco usual no antigo guarda-roupas da personagem. A câmera lentamente sobe da altura de seus pés por toda a extensão do corpo (fig. 119), chegando ao rosto da personagem (fig. 120), que conversa com Joaquim. Em seguida, uma série de planos é empregada de modo a destacar Betty sob variados ângulos: em primeiro plano, plano de nuca e plano conjunto lateral.

Figura 119: Câmera capta cada detalhe da nova aparência de Betty

Figura 120: Betty está deslumbrante para evento /

Reprodução: Telemundo (2019)



Betty e Joaquim chegam ao evento social. Na demonstração de timidez, a jovem receia que seu visual seja motivo de riso, considerado extravagante – um reflexo da má recepção que teve quando mudou de estilo a primeira vez, em que adotou um visual com cores vibrantes. Joaquim a acalma e demonstra que as pessoas a observam admiradas. Betty relaxa, brinda e acena para os convidados (fig. 121) e até posa, centralmente, para uma fotografia com nomes do mundo da moda (fig.122). Assim, a transformação externa propicia uma transformação interna que deixa Betty mais confiante. A nova sociabilidade aponta uma atitude diametralmente oposta de quando, no lançamento da coleção da V&M, fora ridicularizada sob uma saraivada de *flashes*.

Figura 121: Betty brinda e sorri para os convidados

Figura 122: Betty sai em foto com empresários e famosos /

Reprodução: Telemundo (2019)



Em comparação à transformação em “YSBLF”, chama a atenção que aqui Betty não fica restrita aos ambientes fechados. Sua transformação não é apreciada tão somente no confinamento da empresa, pelo contrário, antes que qualquer personagem do ambiente laboral possa revê-la, ela é notada em um ambiente de lazer no qual sua nova figura não está puramente em prol de triunfar perante aqueles que a desprezavam. A transformação indica que seu novo olhar para a vida é oxigenado para fora, é externo. Se “NY” foi sua companheira na fealdade, é também uma cidade – agora Miami – que se torna paisagem para o florescimento de Betty. Estilisticamente, a presença de Betty em locações exprime duas funções estilísticas: expressiva e simbólica (Bordwell 1996, Butler, 2010). Expressiva, pois serve para transmitir estados emocionais, propor afetações da personagem com o espaço; e simbólica ao passo que imprime um símbolo ligeiramente abstrato – o deslocamento do confinamento de Betty na V&M a adquirida liberdade.

Todavia, em respeito à canonicidade da história de “YSBLF”, é chegado o momento em que Betty retorna à NY e, conseqüentemente, à V&M. Antes disso, a vemos retornar rapidamente para a casa no intento de socorrer a mãe, após Daniel acusar Betty de roubar o dinheiro da empresa – o que faz com que D. Julia tenha um ataque do coração. Tal acontecimento a motiva a colocar um ponto final na trama que foi envolvida, Betty reúne-se com Roberto Mendoza – também fora da empresa, ou seja, a transformação é apreciada em outros ambientes antes de seu retorno de fato. Após se inteirar que não poderá devolver a empresa de forma ágil, ela aceita se reunir com os antigos acionistas.

O capítulo 104, nomeado de “Retorno Triunfal”, insere os personagens reagindo ante à notícia de que Betty chegará à empresa. Em determinada altura da metade do episódio, uma nova unidade dramática tem início. Roberto está em uma sala da V&M e conversa com um advogado. O magistrado pergunta se Roberto tem certeza. Inferimos que a informação tem a ver com um documento que o empresário segura nas mãos. Ele assente, mas informa que os membros do conselho diretivo ainda não estão cientes de sua decisão. Roberto pergunta se todos chegaram, e é informado que só falta Beatriz. “Porém é a mais importante. Sem ela, não podemos começar a reunião diretiva”.

Rapidamente, há um corte e passamos a ouvir a execução da canção “No Me Van Olvidar”, sobreposta às imagens da fachada da Ecomoda. Após alguns segundos de tempo de tela, é notável que a captação faz uso de uma câmera subjetiva e, com base na fala de Roberto – um gancho – aliada à motivação transtextual da mesma cena em “YSBLF”, chega-se à conclusão que é o olhar de Betty em questão que é representado. O uso do recurso é inédito em “BENY”. Diferente da obra base, que utilizou a captação em ponto de vista em ao menos quatro momentos relevantes, esta é a primeira vez que Betty é escondida. Esse uso, além de acarretar curiosidade – menos sobre a transformação e mais como Betty se portará –, funcionaliza o acesso aos estados subjetivos da personagem.

O uso da câmera subjetiva nos leva à entrada da V&M. Na recepção, Wilson cumprimenta a jovem que adentra o saguão. Antes mesmo de ela responder, o segurança a reconhece e expressa surpresa, prontamente compartilhada por Geovani (fig.123). Ela agradece e a câmera fica estática por alguns segundos para captar a reação dos homens. Geovani quebra o silêncio e esboça o nome de Betty. Ela se faz de desentendida, mas pela atuação imposta na voz – aliada à canção que embala a cena – notamos o envaidecimento. A câmera faz um movimento de *zoom*, em sugestão de que Betty caminha justamente no meio dos dois (fig. 124). Há um corte e a captação sugere outro ângulo; como se a personagem se virasse para observá-los. A câmera se afasta, na indicação que ela partiu.

Figura 123: Geovani e Wilson se surpreendem com a nova Betty

Figura 124: Betty passa pelos homens, triunfante /

Reprodução: Telemundo (2019)



A ação é transferida para outro núcleo. Quando retorna a Betty – captada de modo a representar o espectador entrando na V&M –, a protagonista se dirige à recepção do andar. Aura Maria repete o código convencionado da sequência: a princípio não reconhece a amiga e, ao se dar conta, esboça uma reação de surpresa. Novamente há uma mudança de núcleo e ao retorno em Betty, prontamente a canção volta a entoar. Aura passa diante da câmera, eufórica. Anuncia a chegada de alguém – sem mencionar o nome. A câmera faz um giro e Patrícia irrompe pela direita no campo de visão da personagem/público. A secretária pergunta se pode ajudar e a câmera novamente zigzagueia de modo a se posicionar diante de Patrícia que se senta em sua mesa. Betty diz que tem uma reunião e Patrícia menciona enquanto aponta: “Essa voz...”, e a frase fica no ar ao se dar conta de quem se trata (fig.125). Consta atrás de Patrícia a frase – em tradução – “Você é bonita!”, outro comentário irônico, já que a frase e o dedo apontam justamente para o lugar em que Betty está. Há um novo giro de câmera e Marcela entra no nosso campo de visão. Marcela socorre Patrícia, que engasga, e não nota a presença da visitante. A loira volta a apontar e Marcela acompanha a direção do dedo. Sem que nada precise ser dito, a mulher esbugalha os olhos diante da rival bem arrumada (fig. 126). “Beatriz?!”, diz incrédula.

Figura 125: Patrícia conversa com Betty, ainda sem reconhecê-la

Figura 126: Patrícia e Marcela reagem ao ressurgimento de Betty /

Reprodução: Telemundo (2019)



Com base no repertório adquirido na assistência do evento em “YSBLF”, fica evidente que nesse momento o rosto de Betty será enquadrado em primeiro plano (fig.127).

Figura 127: O rosto de Betty é revelado / Reprodução: Telemundo (2019)



A diferença, repisamos, está na não novidade quanto à aparência da personagem, posto da virada dramática ser fornecida antes. Ademais, Betty já se reunira com a família e Roberto, reduzindo a curiosidade quanto ao efeito dramático do retorno.

Nem mesmo antes ou depois da aparição é forjado um gancho, tampouco o momento representa um fim de ato. A cena assim prossegue e as secretárias se postam diante de Betty e se unem em um abraço. Ocorre a repetição da piada feita por Patrícia Fernandez em “YSBLF” quanto às cifras da empresa serem gastas em cirurgias plásticas. Marcela, igualmente, reage como a equivalente original e abandona a cena, furiosa.

Chama a atenção que, diferente do evento original, aqui não há o uso do plano sequência. Dessa forma, as transições de cenas são repetidas vezes alternadas para ressaltar a importância dos núcleos paralelos nessa versão.

A então ação retorna à V&M, especificamente na sala de reuniões, onde os acionistas estão reunidos. Daniel reclama da demora de Betty, justamente no instante em que ela adentra o ambiente – momento em que, outra vez, a canção tema da personagem é convocada. A câmera focaliza Armando, que se levanta da mesa, espantado. Em seguida, se enquadra em primeiro plano a reação de Ricardo; em um plano conjunto a de Daniel e Maria Lucia e, em plano médio, a reação despeitada de Marcela. Há um corte bastante suave e a trilha vigente é substituída por um instrumental romântico. Betty olha de sobressalto para Armando (fig. 128) e o logo da telenovela surge na tela.

Após um novo hiato, um enquadramento pouco usual pela ótica dos vidros da sala revela todos posicionados com olhares em direção a Betty (fig. 129). As grades da janela a recortam de tal modo que ela está visualmente encerrada, diante de um julgamento em que é a acusada, o que forja uma certa atmosfera opressora.

Aqui, oposto à “YSBLF”, não sobra espaço para maiores discussões de questões jurídicas. Roberto se resume a comunicar que Betty deve ser a nova presidente – o que ela prontamente recusa, mas é presumível ser um artifício para ampliar o conflito. O espectador infere e rapidamente tem a confirmação de que Betty assume o cargo.

Figura 128: Betty reage ao olhar de Armando

Figura 129: As pessoas ali presentes observam Betty /

Reprodução: Telemundo (2019)



Ao final do capítulo 102, há outro uso de abertura aos bastidores. Esse pequeno fragmento adicional, que não faz parte do enredo, mas completa-se à história, leva o espectador a conferir os bastidores da transformação de Betty. A seção tem início com uma claquete que, simbólica e literalmente, localiza o espectador que aquilo reproduzido é uma gravação (fig.130). Esse momento é altamente comunicativo, autoconsciente e de alta cognoscibilidade – ou seja, é assegurada a possibilidade de o espectador alcançar o que se passa na tela. Enquanto imagens da protagonista, do elenco e equipe técnica são intercaladas, a voz *over* de Elyfer Torres depõe sobre o processo de Betty:

Essa é uma transformação muito importante para Betty, pois é uma transformação que vem desde dentro. Ela entendeu que tem que valorizar e amar ela mesma. E que sua autoestima não dependia dos demais. Descobriu que a opinião mais importante é a que ela tem dela mesma. E a transformação técnica, ou física, consistiu em várias etapas: primeiro, foi a depilação total do rosto. Porque para este personagem, eu devo confessar que deixei crescer pelos faciais, o bigode, os pelos do lado, as sobrancelhas. A maquiagem se manteve muito natural [...] Não mudamos o cabelo da Betty. *Ela continua sendo a mesma, é uma mulher adorável, e isso não muda a sua personalidade e nem o seu caráter, mas traz confiança.* A roupa foi parte importante e fundamental para a mudança da Betty. Uma das coisas que mais gosto em Betty é que ela abotoa as camisas até aqui (aponta), e nunca deixou de fazê-lo.

O depoimento da atriz justifica e corrobora a análise – formal – desse evento. Conforme as impressões da atriz, é perceptível uma orientação – do enredo e do estilo – de manter determinadas características de Betty, enquanto outras são retrabalhadas, como o figurino (fig. 131), expondo mudanças de traços miméticos e sintéticos da personagem.

Após uma breve fala do produtor executivo da obra, Miguel Varoni (fig.132). Elyfer despede-se. A canção de abertura é executada e o logo de “BENY” outra vez brota na tela e encerra a pílula do *backstage* e o capítulo.

Figura 130: Claquete simboliza os bastidores

Figura 131: Elyfer faz prova de figurino

**Figura 132: O produtor executivo aparece em depoimento /
Reprodução: Telemundo (2019)**



Outra indicação desse olhar para a mulher do século XXI ocorre no capítulo 107 e demarca essa nova “roupagem” que a produção busca trazer à história. No referido capítulo, Betty convida as amigas do quartel para almoçarem na sala de reuniões da empresa. É simbolicamente o acesso desse grupo de trabalhadoras ao poder (fig.133).

Figuras 133: O Pelotão almoça na sala de reuniões / Reprodução: Telemundo (2019)



O final do capítulo também ressalta a busca por construir narrativamente mulheres empoderadas. Daniel adentra a nova sala de Betty em busca do presidente da V&M. Ela triunfantemente responde: "Está na frente dela. Eu sou a nova presidente da V&M".

Para coroar tal discurso, uma nova pílula de bastidores trata justamente sobre a temática de gênero na produção. Elyfer Torres alega que além de Betty, aquela história é formada por outras mulheres fortes. Sua imagem dá lugar às demais atrizes que prestam declarações quanto às suas personagens. Elas ressaltam que quase todas as histórias da trama são femininas; que cada uma dessas mulheres compartilha uma fortaleza interna; que a obra permitiu mostrar as mulheres comuns e normais. As vozes são sobrepostas a cenas da trama, como quando Mariana diz a Patrícia que não precisa de um homem para pagar suas contas. A atriz Valeria Vera extrapola os depoimentos pautados no texto de “BENY” e depõe quanto a sua própria escalação como Sandra (fig.134):

[louvou em sua escalação] que não se metessem com o peso, que me contratassem com o cabelo curto, que não se importassem com todos esses arquétipos que a sociedade nos coloca. Acho isso um grande acerto em “Betty em NY”.

Em uma abertura à análise cultural, o depoimento evidencia o intento de recontar essa história em conformidade às transformações da sociedade – dentro e fora do texto de Gaitán. A atriz é estrategicamente posicionada a frente dos cenários da produção, de modo que se ressalte que há todo um discurso também por trás da obra que o espectador assiste.

A pílula abre espaço para uma sequência anterior em que Betty veste uma faixa escrita “Melhor presidente”, dada pelas amigas do quartel (fig.135), quando ela assume a presidência da V&M durante a ausência de Armando. Betty trava o seguinte diálogo:

Betty – Mas não parece exagerado? Só vou estar dois dias no posto.
Inesita – Sim, mas é muito mais do que qualquer uma de nós já conseguiu em toda nossa vida. Estamos orgulhosas!

Esse momento da narrativa inserido nesse especial sobre gênero reforça que a trama busca tematizar assuntos como amizade, sororidade. Pelo encontro localizar-se no banheiro, ocorre um paralelo com a sequência vista minutos antes, em que as mulheres do Pelotão – após a transformação e ascensão de Betty – seguem amigas e, por isso, partilham as conquistas da nova chefe. De certo modo, o especial serve para frisar também que certos traços sintéticos de Betty permanecem inalterados mesmo após a sua mudança.

Figura 134: A atriz Valeria Vera presta depoimento quanto à questão de gênero

Figura 135: Pelotão comemora conquista de Betty no banheiro /

Reprodução: Telemundo (2019).



Assim, a escolha do enredo serve para demonstrar a importância do Pelotão nessa versão. O grupo é menos um alívio cômico, como em YSBLF, e mais atuante, sobretudo em comparação à “UB”, em que o “*Sex And The City* bizarro” foi rifado da história.

Isso se faz importante destacar, pois tais mulheres impactam na trajetória de Betty. São elas que, além de aliadas, representam outros aspectos femininos que só Betty não logra alcançar: a mãe solo, a que tem crises no casamento, a mulher mais velha etc.

Na análise desse evento narrativo fica visível o modo que “BENY”, mesmo fiel à “YSBLF”, opta por soluções de enredo e – em determinados graus – de estilo na busca de contar a mesma história de modo atualizado – ainda que, com motivação nostálgica, recorra a elementos formais da obra original.

O enredo propicia que Betty seja vista de antemão em um evento, o que a distancia da relação espacial casa-empresa, tão vigente anteriormente. Sinteticamente, o uso de um vestido vermelho – cor pouco usual em seu guarda-roupas – indica o forte câmbio na forma aparição da personagem.

Na versão original, o retorno de Betty tem início na chegada da protagonista (de costas) à Ecomoda. Isso cria um gancho narrativo para o próximo capítulo. Mas aqui o momento não fornece um gancho – ocorre no meio da ação –, e o espectador reconhece a chegada do momento por intermédio do texto de Roberto – que traz pistas da próxima cena – e a canção tema da personagem, que identifica sua presença em cena rapidamente.

A solução de encenação daí em diante segue na execução do plano em ponto de vista, mas aqui ele não operacionaliza um sentimento pleno de curiosidade; o público já pôde observar a transformação de Betty. Então incorre nessa escolha a possibilidade de suscitar nostalgia para aqueles conhecedores da obra original. Ao refazer os passos da Betty original, o enredo abre-se à consciência de que se trata de uma adaptação de uma obra antológica e permite que o espectador deguste dessa exposição.

Se por um lado o uso do ponto de vista tem mais função alegórica do que propriamente ser resoluto do problema-solução, a trilha, por sua vez, cumpre função estilística de valia ao representar os estados emocionais das personagens. Quando Betty retorna confiante e empoderada, a canção “A Mí No Van Olvidar” reflete seu estado de espírito, pois a personagem não aparece fisicamente e trava poucos diálogos até a entrada na reunião. Igualmente, o uso de trilha romântica quando Armando vê a nova Betty e de um instrumental tenso na sugestão de Roberto quanto à nova presidência.

Outros elementos são interessantes de pontuar: durante a progressão desse evento narrativo – em especial, as cenas transpassadas na V&M – o enredo não se concentra unicamente no núcleo central; ocorre um maior balanceamento entre os núcleos. Tampouco, estende a ação (em “YSBLF” o evento consome cinco capítulos), já que da chegada da protagonista até o pedido para que ela assuma a presidência, a ação transcorre em uma média de 20 minutos de arte. Outrossim, o uso de pílulas de *backstage* verbaliza de modo bastante direto a mensagem que a telenovela busca passar com a transformação interior e exterior de Betty – sobretudo de uma imagem da mulher contemporânea.

3.3.4. O desfecho da protagonista

O capítulo 123 de “Betty em NY” – o último – dá prosseguimento ao gancho que encerrou o anterior. Decidida a esquecer Armando, Betty decide partir com Joaquin. Porém, o empresário vai atrás da amada e acaba atropelado na frente dela – outro motivo que se repete. O drama, como é possível inferir, é o último obstáculo que separa o casal. Armando é hospitalizado e, igualmente previsto pelo espectador, a ação serve como forma de selar a união entre Betty e Armando – que juram amor e decidem se casar. Antes de concretizar os planos, contudo, Betty tem importante conversa com Marcela.

O diálogo indica outra marca da dramaturgia de Fernando Gaitán: a natureza complexa e humana de suas antagonistas. Marcela renuncia a Armando, mas logra sair de cena de maneira altiva. Isso afasta a obra – e a filmografia do autor – do melodrama do século XVIII, em que o mau era mau, sem grandes aprofundamentos, psicológicos.

Sabe por que não me casei, Beatriz? Não por não amar o Armando, mas porque ele estava apaixonado por outra mulher, não por mim. Acredite, não quero passar o resto da minha vida sem amor. [...] Sejam felizes! Eu ficarei bem. Cuide dele!

A câmera então a enquadra em um primeiro plano, enquanto Betty está desfocada ao fundo. É no momento que Marcela abdica da competição com a rival que pode se privilegiar – e a captação acompanha isso. Sua partida do hospital, e da vida de Armando, encerra o primeiro ato. Após a execução da abertura, o segundo bloco investe integralmente o tempo de tela nos desfechos dos personagens coadjuvantes relevantes.

Só no princípio do terceiro ato é que a ação se centra novamente nos protagonistas. Um letreiro que indica a passagem de “alguns meses” dá espaço para uma nova unidade dramática: Armando retorna plenamente recuperado. Ele visita Betty às vésperas do casamento e lhe entrega o urso de pelúcia que ela jogara fora na ocasião da separação.

Após esse momento entre o casal, a ação é transferida para o quarto de Betty, onde ela e os pais comemoram o dia da cerimônia porvir. O diálogo entre os três traz pistas sobre a força do melodrama familiar e as tensões nele contidas, numa certa moralidade.

Demétrio – [...] Amanhã cheio de amor e de orgulho, eu lhe entregarei...
Julia – Chega, Demétrio. Não seja dramático [...] Além disso, vocês se verão todos os dias no trabalho, não é?
Betty – Sim. E nos feriados, e nas férias, eu virei nos finais de semana.
Julia – E quando aquele senhor e Betty saírem de férias, obviamente deixarão os netinhos aqui para cuidarmos deles.
Demétrio – Netos? Eu tinha esquecido esse detalhe. Nós teremos netos! A casa ficará cheia de meninos e meninas. Muitos netos, por favor, Betty. Pelo menos uns quatro.

Subsequentemente, ocorre breve apreensão quanto à chegada de Betty. Mas a noiva adentra a igreja. A captação em plano geral captura e explora o espaço, a decoração, os convidados e Betty conduzida ao altar pelo pai. Um corte para a reação de Armando em primeiro plano, exultante ao ver a noiva. Em seguida, um plano aéreo contextualiza de forma mais evidente a espacialidade da igreja. A câmera passeia pelos convidados e, ao retornar a Betty, a vemos quase tropeçar. Mas prontamente a noiva ergue-se e sorri, como que revelasse que tudo fora uma brincadeira. Um corte para o riso divertido dos convidados (exceto de Patrícia, acompanhante de Nicolás). Betty então chega ao altar.

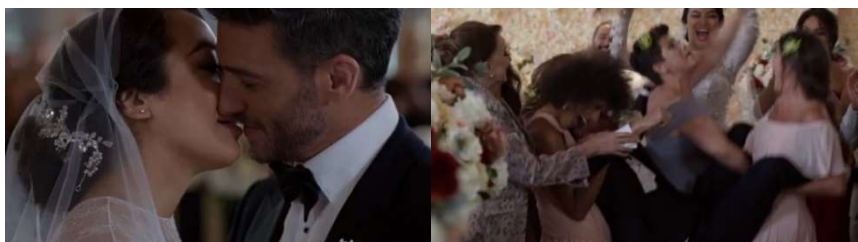
Uma breve sequência que demonstra o final de Daniel – preso e falido – interrompe as cenas do casamento, mas logo retornamos à cerimônia. A canção-tema do casal é executada, enquanto são captados em um plano conjunto. Conforme as reações dos presentes, entendemos que, embora não se ouça, o padre está conferindo a bênção ao casal. Ainda com a música em execução, o sacerdote é finalmente focalizado e, sobreposta à canção, sua voz é ouvida. O fotógrafo é captado, e após tirar o olho da câmera, sorri. Isso a princípio parece demonstrar afeto para o casal de noivos focalizado, mas o uso de plano e contraplano demonstra a existência de um flerte entre ele e Hugo.

Desenha-se, em seguida, um pequeno conflito: o padre indaga se há alguém contra o casamento. Margarita então se encaminha para levantar. A trilha altera-se rapidamente para um instrumental tenso. Margarita e Julia se encaram e o logo da telenovela aparece. Após um breve *fade out*, Roberto impele a esposa de agir. Ainda encarando Julia, a mãe de Armando se endireita no banco e a cerimônia segue. O sacerdote então os declara casados e os esposados se baixam, sob salvas dos convidados, em um primeiríssimo plano conjunto (fig.136). Os dois se abraçam e caminham pelos convidados, debaixo de chuva de pétalas. As secretarias se aproximam, repetindo o grito de guerra “Pelotão! Pelotão!”. Subitamente, erguem Armando em comemoração. Um efeito de *flash* fotográfico (fig. 137) é o recurso visual que congela o momento e finaliza o momento da cerimônia.

Figura 136: Betty e Armando se beijam

Figura 137: Fotografia congela o Pelotão carregam Armando /

Reprodução: Telemundo (2019)



A ação é transferida para a festa de casamento que se dá em um salão luxuoso – aqui, diferente de “YSBLF”, não é sentido o conflito da situação financeira emergente da protagonista. O casamento é bastante luxuoso e notamos os garçons que transitam, pessoas servidas de taças de champanhe ao fundo. A ação rodeia vários convidados: a cada momento os diálogos denotam os desfechos de alguns personagens³³, como a união de Nicolás e Patrícia, a disputa entre Margarita e Julia – em contraponto à intimidade e amizade de Demétrio e Roberto. Essa é uma convenção de finais de telenovelas, em que rapidamente se justificam finais e personagens solteiros encontram pares na igreja. Nesse interim ocorre um momento de trégua entre Betty e Hugo. Depois, ela pede licença e então anuncia a chegada da hora do buquê. Novamente, uma brincadeira em que ela finge cair arranca risos das amigas. Todas as mulheres solteiras manifestam o desejo de casar. Um plano detalhe evidencia o buquê que voa alto pelo salão até cair próximo a um homem, Nicolás. Ele chora com o prenúncio de seu casamento com Patrícia.

Finalmente, a ação centra-se nas últimas sequências do casal protagonista (nos últimos três minutos do capítulo). Betty e Armando dançam, captados em um expandido plano aberto. Eles trocam juras de amor e Armando conta no ouvido da esposa o que ainda espera daquele dia. Ele sugere que ambos escapem dos convidados, o que Betty enrubescida, consente. O casal, contudo, é cercado pelos convidados para uma dança coletiva. Uma fila se forma e todos bailam.

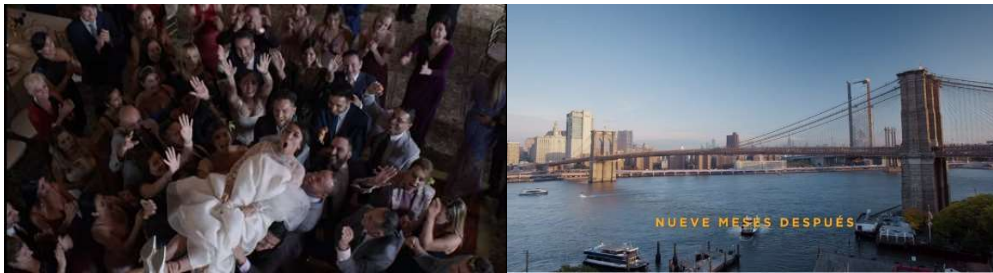
Betty então é erguida pelos convidados. Ela esboça se divertir. A atuação da atriz demonstra a euforia da personagem com aquele momento: antes excluída, hoje está casada e tem amigos. De repente, ela coloca as mãos sob o ventre e a música é intercalada com um som semelhante a um choro (fig. 138). Tal imagem emprega uma função expressiva à cena, em que provoca “emoções ou ações, aumenta/diminui a atenção, tem um impacto sobre a cognição ou afeta seus sujeitos” (BUTLER, 2010, p.18, tradução nossa). O espectador precisa assimilar a nova informação e preencher a lacuna quanto a esse acontecimento. Ao passo que o choro fica mais audível, é possível estabelecer uma ligação entre o som e a corporalidade de Betty. De branco e com a mão no ventre, o espectador conclui que a cena é uma metáfora para o nascimento e que é uma forma a delinear uma transição de cena (fig.139). Rapidamente, a inferência é confirmada.

³³A única personagem a contar com um final mais elaborado é Marcela. A empresária chega ao aeroporto e conhece uma menina, que sonha em ser estilista. Ao ser apresentada ao pai da criança, descobre tratar-se de Joaquin. A captação enfatiza o olhar de surpresa da mulher e o logo aparece na tela. Ao início do último ato, há um breve complemento da cena entre os dois – em que facilmente supõem-se o início de um romance.

Figura 138: Betty é erguida no casamento

Figura 139: Letreiro indica passagem de tempo, sobreposto às imagens de NY /

Reprodução: Telemundo (2019)



A inferência do público é reafirmada ao passo que um letreiro anuncia a passagem de nove meses – e, realisticamente, o espectador infere que esse é um tempo de gestação. O letreiro é justaposto às imagens de Nova York, ou seja, é a cidade, tantas vezes companheira da protagonista, que fornece de antemão a informação ao público.

Em seguida, a tela é preenchida com um clarão, na verdade, uma manta (fig.140). O pano é prontamente retirado e surge em primeiro plano e ângulo de *contra-plongée* uma mulher de uniforme. Composicional, realística e transtextualmente – com base na assistência de “YSBLF” – ela é atrelada à figura de uma enfermeira. A mulher faz cara de espanto (fig. 141) e prontamente o espectador compreende o paralelo proposto: a criança é feia tal como Betty... Rincón, mas también Pinzón. Logo, se propõe tanto um paralelo intrínseco como também uma homenagem autoconsciente do enredo.

Figura 140: Um pano desobstrui a imagem

Figura 141: Enfermeira faz cara de espanto /

Reprodução: Telemundo (2019)



A sequência traça a mesma trajetória da cena contida na obra original, por sua vez, em clara referência à sua vinheta de abertura. A captação em ponto de vista representa o olhar do bebê – o ângulo do *contra-plongée* simboliza uma figura menor no sentido espacial e corporal. Seguindo o mesmo percurso, a enfermeira se afasta gradualmente e os familiares se aproximam do berço. Primeiro os avós maternos – que reagem contentes à criança, e seguidamente os avós paternos, os quais tentam esconder o espanto. Margarita comenta sutilmente “Eu creio que dê pra fazer umas modificaçõezinhas ao crescer”. Em

seguida, eles recuam e Nicolás avança em direção à câmera. Ele emite um grito, em que ora parece assustado, ora encantado. Então, projeta-se para frente e faz um gesto de carinho diretamente para a câmera, numa emulação de que aperta as bochechas da criança (fig. 142). Seguindo o mesmo código de marcação de cena, Nicolás recua e é a vez de Armando compor o plano na tela. Ele se curva em direção à câmera e faz um movimento com os braços como se a segurasse (fig. 143). Armando e D. Julia comentam que a criança é linda, o que a sogra complementa “ela é igual à minha Betty”, informação que confirma tratar-se de uma menina.

Figura 142: Nico interage com a câmera

Figura 143: Armando simula carregar a criança

Figura 144: Enquadramento aleatório mostra deslocamento da criança /

Reprodução: Telemundo (2019)



É perceptível que, em comparação à cena em “YSBLF”, aqui o modo de captar, por meio dos enquadramentos e ângulos, permite fabular mais a emulação de que a câmera é a recém-nascida. Além de maior interação direta – os personagens não só olham, como manipulam a câmera como se fosse de fato alguém ali –, o uso de enquadramentos aleatórios permite simbolizar as primeiras imagens, confusas, que a criança se depara em movimento. Nesse sentido, a câmera faz um giro desordenado e assim capta as reações dos ali presentes (fig. 144), até “pousar” diante de Betty – permitindo que a mãe enfim segure a filha. Betty então exclama “Meu amor!” e um primeiríssimo plano evidencia lágrimas em seus olhos. A câmera subjetiva dá lugar a uma captação em plano conjunto lateral de Betty e Armando. Uma breve alternância a outro plano conjunto dos familiares, que observam mãe e filha, enquanto Betty recepciona a bebê: “Bem-vinda ao mundo!”

A captação então retorna ao padrão anterior em ponto de vista. O casal emocionado manifesta seu amor à recém-nascida e Armando promete cuidar e amar – como um legítimo provedor. Ele traz uma nova informação: como a mãe, ela se chama Beatriz Aurora, Betty. No mesmo instante, a pequena Betty começa a chorar. É como se compreendesse que está selado o seu destino: de modo “hereditário”, ela é Betty, a feia.

Tal qual à sequência fonte de inspiração, vislumbra-se marcas do melodrama presentes no mistério quanto à face, as reações exageradas diante da criança, a estilística

que organiza a *mise-in-scene* para provocar efeitos específicos. Juntos, esses elementos suscitam a curiosidade, o sensacionalismo, o riso etc. Mas, além de congregarem esse excesso narrativo do melodrama, tais artifícios demonstram a penosa jornada que aguarda a vida da recém-nascida, principalmente porque diferente da mãe, ela crescerá com os familiares envoltos no mundo da moda.

O evento narrativo do desfecho da protagonista apresenta uma progressão narrativa bastante semelhante à “YSBLF”. De divergências, um caráter menos religioso da união e mais festivo. A protagonista mostra-se ainda mais ativa, tanto na cerimônia – em que seus passos são, literalmente, acompanhados por todos –, como na festa e no momento do nascimento, na forma que se dirige à filha. Também é notável que afora a transformação física consagrada, não há menção de despedida à vida anterior, exceto no fato de Betty manter o uso do aparelho ortodôntico, presente na cena final.

Mas, ainda assim, determinadas convenções – de gênero narrativo e gênero social – são reafirmadas. Além de manter o *status quo* da felicidade alcançada por meio do casamento e maternidade, novamente vemos a manutenção do discurso que a beleza segue determinante. O choro da criança no exato instante que ela “descobre” ter o mesmo nome da mãe evidencia simbolicamente isso: ser novamente Betty acompanha todas as opressões que isso acarreta.

Tanto assim, a canção que embala a sequência última não é “A Mí No Me Van Olvidar”, tão presente nos eventos outrora analisados, mas “Yo Soy Así”. Tal escolha estilística pode coligar final ao começo – tanto da trama como de “YSBLF” – no entendimento de que a canção é mais adequada a ilustrar a nova personagem, posto que entona “nariz pontiguado, figura que não ajuda e boca que é um horror”. Para além, a repetição novamente forja uma certa nostalgia autoconsciente. E, repetindo o enquadramento de “YSBLF” (fig. 145), de plano conjunto do casal, a palavra “fin” na tela. Encerra-se a obra com o tema de abertura.

Figura 145: Betty e Armando interagem com a filha / Reprodução: Telemundo (2019)



3.4. O melodrama que corre nas veias abertas da América Latina

Em uma recapitulação da análise proposta nas três obras, podemos elencar algumas recorrências: o uso assumido do melodrama numa narrativa altamente comunicativa, de cognoscibilidade igualmente elevada e graus variados de autoconsciência, ancoradas na narrativa clássica que faz da protagonista a agente causal, envolta em um desequilíbrio que gera uma perturbação até finalmente quedar resolvida.

“BENY” é a que traz tais atributos mais visíveis. Diferente das demais, aqui nada é poupado: nem o rosto da protagonista (YSBLF), tampouco uma personagem misteriosa (UB). Por isso, de pronto identificamos o universo narrativo e o que ocorre na ação inicial. E a autoconsciência é ainda mais convocada, haja vista das constantes tentativas de se atar à obra base, inclusive, a reedição da cena final.

Outro princípio da estrutura clássica recorrente nas três produções: não há acontecimento sem causa. Isso é evidente, sobretudo, nos motivos de Betty, ou seja, as repetições que ocorrem na história de modo a demonstrar a evolução da protagonista (a entrada de Betty na empresa *versus* o seu retorno transformado, o caso mais evidente).

Nessa investigação de nossos objetos, é inegável como melodrama opera um universo de significações morais. Significações que vigoram, mas se alteram entre as versões, em vista da transformação de contextos sociais. Nesse sentido, Cappello (2020) coaduna a ideia do melodrama como um *modo*, uma disposição estético-criativa do texto, um pulso narrativo e essencial capaz de

criar empatia com uma sociedade diversa, complexa e puxada por diferentes estímulos [...] Em outras palavras, quando as práticas homogeneizadoras deixaram de funcionar diante de um público cada vez mais disperso e elusivo, as velhas fontes do melodrama se desdobraram como forma efetiva de comunhão no tratamento sensível dos impulsos fundamentais (CAPPELLO, 2020, p.04).

Conforme o autor, nesse cenário sem ancoragens fortes, não é surpresa que o melodrama seja esse lugar estabilizador que vai trazer respostas sensíveis e ser capaz de narrar tensões e dar encaminhamento a elas. Para ele, ainda, o melodrama mostra sua força para além de reviravoltas e histrionismo. É também pelo espaço de silenciosa intervenção e campo cultural na introdução de hábitos e valores. A tensão dramática a partir de afetos – amor romântico, a família etc, como em “Betty” – tão recorrentes em sua forma podem ser tão ou mais eloquentes que qualquer virada melodramática.

Não por acaso, a recorrente tematização de tensões fundamentais tais quais vida e a morte e o bem e o mal, vício e virtude.

A transformação de Betty, por exemplo, é vista até mais no encontro com Bettica do que no câmbio de aparência – e isso demonstra que o sistema de narração está a serviço de contar uma história, mesmo para além dos momentos-chave). O melodrama em “Betty, a Feia”, assim, diz sobre essas tensões geradas por moralidades, afetos e hábitos, algo bastante evidente nos dilemas morais das nossas protagonistas.

Formula-se assim uma imaginação melodramática que dialoga com seu tempo e sua época – e que são impressas nas obras analisadas em seus contextos históricos, respectivamente. “Um modo de concepção, expressão e dar sentido de experiência. Tudo parece ter a marca do significado, que pode ser expresso, extraído dele” (BROOKS, 1995, p.10, tradução nossa). No esquadrinho dos eixos de “Betty, a Feia”, o melodrama propõe um diálogo com nossas raízes sociais, atravessadas por questões como uma ideia de identidade nacional – mais visível no tocante à “YSBLF” –, debates de gênero e raça, trazendo à tona os dramas de reconhecimento contidos na franquia.

Assim, ele cria e reconstrói tradições. Nada mais potente para exemplificar tal defesa do que uma história protagonista por uma mulher feia, mas cuja inteligência é capaz de alterar o destino de toda uma comunidade (patrões, funcionários, família, amigos). Alguém que transita entre a classe trabalhadora e a burguesia, o vanguardismo de ser uma mulher na liderança nos anos 90, mas que é submetida a padrões impostos como o casamento e a maternidade. Assim, rompe e propõe a manutenção de padrões.

Ao pegar o patrimônio da cultura e usar como pedaços de uma identidade, o modo que o melodrama é adotado faz perceber a forma como moderno e o arcaico se relacionam. Tal defesa é notória no que cerne o núcleo Suarez, em “UB”: há a estrutura familiar tradicional, que prega a união e certas moralidades, mas mesmo nessa conservação se aponta uma outra configuração familiar: Ignácio é dono de casa, enquanto é Betty a chefe do lar. E Hilda é uma mãe solo cujo filho, Justin, está em processo de afirmação como LGBTQIA+. Ademais, são atravessados por todas as tensões resultantes de serem latinos nos EUA.

Nesse sentido, Herlinghaus (2002) aponta que o impacto do melodrama resulta no modo que os meios (como a tevê) conectam os imaginários coletivos que, reproduzidos de forma anacrônica, alcançam uma “diversidade de dispositivos culturais e mídiáticos, demonstrando que as relações entre matrizes e formatos são negociadas e acentuadas a partir do cotidiano social” (ibidem, p.51-52, tradução nossa). Assim, o melodrama busca dialogar com nossas raízes sociais e é no encontro com o melodrama que a América Latina tem a possibilidade descobrir sua verdade cultural.

Por isso, o melodrama é lido por Martín-Barbero (2003) como a forma mais aberta de viver e sentir dos povos da A.L., na mistura de estruturas sociais e subjetivas envoltas em sentimentos. O autor notara que as canções, o teatro, a telenovela tematizam dramas por reconhecimento e em muito criavam identificação com os povos latinos, cuja história cultural teve parte sistematicamente negada por discursos oficiais – reflexo da constante injustiça social sofrida –, mas que surgiam nos discursos da cultura massiva. Achados que nos permitem defender a existência de um melodrama regional, cristalizado em versões de “Betty, a Feia”, mesmo produzidas nos EUA.

Para além da essência formal e cultural do melodrama, tal poética assume distinções ao ser combinada a outros gêneros, como a comédia. Híbridez já sentida na ocasião de “YSBLF”, que, segundo Machado e Velez (2007), se apropriava da comédia e estrutura dos *sitcons*, em especial, *sitcons* de escritório) – e como discorremos, é uma marca dramatúrgica de Fernando Gaitán (presente também em “Café” e “Plata”).

Na estrutura do enredo de “YSBLF”, não raros eram os capítulos em que não necessariamente havia contribuição para a progressão narrativa, mas antes momentos construídos para gerar humor, em espécie de esquetes. Em suma, se tratava de eventos que se iniciam e terminam em um curto espaço. Escolha mais visível em eventos ocorridos em externas, nas ruas. Toda a encenação da sequência em que Marcela e Patrícia seguem Armando e acabam detidas evidencia bem tal marca de Gaitán.

Patrícia – Não vão me levar a lugar nenhum! Você não sabe quem sou eu e nem quem é essa senhora. Eu sou Patrícia Fernandez, meu esposo é Mauricio Brigman, fiz seis semestres de finanças na San Marino...

Policia – Te felicito!

Patrícia – Trabalho na Ecomoda, onde ela é a proprietária. Marce, se mexa e chame Armando para que ajude. Vai vir o presidente de Ecomoda. É uma pessoa muito influente nesse país. Conhece todos os generais e vocês vão ter que se ajoelhar [...] Eu não posso ir num camburão. O que as pessoas vão dizer? Senhor, veja, eu tenho uma Mercedes. Você tem ideia o que é pra mim ser posta num camburão?

Policia – Sim, deve ser terrível! [...]

Patrícia – Marce, chame-o pelo celular. Diga o que está passando.

Marcela – [...] E o que vou dizer? Que isso aconteceu por segui-lo?

Patrícia – Marce, isso não é hora de estar orgulhosa. A missão fracassou! Chame o Armando para que nos ajude, Marce.

Marcela – Isso resolvemos sozinhas. Tranquila. Eu te sigo, mas não vou chamar o Armando. Não se preocupe! Eu vou ir, fique tranquila.

Tal sequência não traz consequências diretas para a narrativa, à exceção de evidenciar traços miméticos e sintéticos de Patrícia – ainda que evidencie o universo personalista e hierarquizado no qual ela vive, assim como outras personagens femininas.

Anos mais tarde, a manipulação de “Ugly Betty” como um seriado levou os realizadores a assumirem um híbrido entre drama e comédia, nomeado de dramédia, que, segundo Silvia e John (2015), é menos um subgênero ou derivado de outros dois, pois apresenta peculiaridades e subdivisões que acompanham sua especificidade.

Quais elementos caracterizam uma dramédia?³⁴ Ang (2010) aponta uma ironia (ou tom satírico) como marca predominante. No caso de “Sex And The City” (1997) e “Desperate Housewives” (2004), há uma ênfase na provocação das atribuições da vida moderna, guiada pela predileção para o absurdo. E quanto às séries mais consumidas pelo público feminino, ele ressalta que “todos combinaram com habilidade os apelos dos sentimentos melodramáticos com uma jocosidade irônica” (ANG, 2010, p.89).

Tal jocosidade compõe o próprio tema da série quanto à família latina. O paralelo proposto com as telenovelas, da qual “UB” é fruto, faz rir a partir do exagero que, ao mesmo tempo, causa identificação. No primeiro episódio da segunda temporada, Betty sonha que é uma atriz de telenovela mexicana (fig. 146). Para além dos cenários exageradamente coloridos, o texto hiperbólico, o próprio uso do estilo é parodiado, na aplicação de um *zoom-in* – marca desse tipo de narrativa – exageradíssimo.

Figura 146: Rosto de Betty em primeiríssimo plano / Reprodução: ABC (2007)



Na esteira de “UB”, ao explorarmos exemplos de dramédias bem-sucedidas (baseados em números de espectadores e prêmios) notamos o domínio de produções centradas na população latina. Outros seriados nessas chaves de comédia e o (melo) drama procederam “UB”: “Devious Maids” (2013), “Jane The Virgin” (2014) (outra adaptação de uma telenovela); “One Day a Time” (2017). Todas, em diferentes graus, denotam narrativa e esteticamente uma sátira às identidades latinas, evidenciada no trato da ironia e do sentimentalismo na condução dos personagens e histórias pelo roteiro.

³⁴ Naturalmente, a discussão sobre tal “mescla” é bem mais complexa. Silva e Jhon (2015) pontuam que há quem a nomeie de comédia dramática, ou seja, outro gênero – tirando o caráter híbrido até na construção do vocábulo. Ou o entendimento deles da dramédia como gênero híbrido “porque ele produz não a repetição de dois outros gêneros, mas sim um terceiro elemento com características novas, com fusões (a princípio destoantes) que produzem sentidos consoantes” (ibidem, p.03). Há ainda a discussão de que tais narrativas não são dramédias ou comédias dramáticas e sim o chamado “gênero sério” defendido por Diderot.

A apropriação híbrida em “BENY”, em contrapartida, encontra correspondência no humor textual. Embora traga a comédia física e visual, como as anteriores, são os diálogos que servem a tal intuito – em especial nas referências à cultura pop estadunidense e latina. E a autoconsciência, como exposto, gera humor pela nostalgia.

No quinto capítulo há diversas pistas desse movimento: primeiro, a já citada aparição de Jorge Abello; também a revelação que Mariana lê cartas de tarô (tal qual a personagem original), só que ela o faz pela internet, apresentada como uma “vidente cibernética”. É uma piada sobre como o enredo atualizou os códigos de “YSBLF”. Ao final do capítulo, Betty e Malta conversam quando o homem diz: “Escute, Senhorita Rincón...”, “Pinzón!” – Betty responde prontamente. O curto diálogo dissipa a atmosfera de tensão (o diálogo era um confronto) e fomenta um riso quase involuntário no espectador que reconhece a referência ao sobrenome da Betty de Orozco.

Para dar conta dessas apropriações do melodrama, o estilo é convocado de modo a operar a visualidade da poética do melodrama. Como traduzir graficamente esse melodrama e demonstrar um deslocamento no universo que cultura beleza e poder? Mesmo em escolhas estilísticas opostas, é nítida a busca por resolver isso propondo contrastes entre o ambiente e a protagonista, seja ao lançar mão do ponto de vista óptico (YSBLF) ou o contraste dos espaços simétricos e a figura de Betty (UB) ou pelas paisagens que ora traduzem, ora se opõem aos estados emocionais de Betty (BENY).

No uso do estilo são ainda empregadas as funções supracitadas por Bordwell: a função *denotativa*, que determina a descrição de cenários, apresentação de diálogos, movimentações; a função *expressiva*, que denota estados emocionais, o modo de afetar – perceptível na trilha sonora, movimentação de câmera, iluminação, entre outros; função *simbólica*, de modo a imprimir signos, vide o poncho de Guadalajara na representação da latinidade de Suarez. Juntas, permitem emergir marcas do melodrama na sua configuração de comunicar narrativa e esteticamente – redundante, comunicativa, hiperbólica. Logo, o estilo extrai padrões notados no percurso da análise e transmite escolhas ideológicas, conduzindo o espectador ao objetivo da narrativa clássica.

Atravessado o caminho dessa análise, é possível trazer à luz que o melodrama – e imbricado na comédia – se mostrou um pulso essencial – mais do que só um gênero, um modo para expressar e tematizar a(s) mudança(s) de Betty e do próprio enredo em cada versão. O conjunto de suas convenções aplicado em nossos objetos, ademais da força cultural delas em seus contextos, propiciou escancarar/aprofundar na psique da protagonista, o curso de suas angústias e o processo que a levou a se transformar.

4. O direito de nascer das feias: Betty, a mimética, a sintética, a temática

No capítulo anterior balizamos nossa análise ancorada no sistema de narração e examinamos a conformação do universo narrativo das referidas obras. No cerne da análise – além de notar a organização e distribuição de informação narrativa, a exposição das linhas de ação, a posição do modo clássico na narrativa, táticas e escolhas de enredo e estilo – lançamos um primeiro olhar para determinadas dimensões da protagonista. Aqui, ampliaremos o esquadramento para as tais dimensões em duas frentes: aquelas nomeadas dimensões universais, ou seja, as vigentes nas adaptações que conservam a canonicidade da personagem (características que tornam a protagonista Betty reconhecida), e dimensões individuais, imperativas a cada Betty em seu contexto.

É comum considerar que personagens que possuam grandes quantidades de elementos constituintes sejam nomeados de personagens complexos (Bordwell e Thompson, 2013) ou multicromáticos (Phelan, 1989). Tais traços refletem sua natureza básica, posto que personagens se mostram mais abertamente que as pessoas na vida real, e o enredo nos auxilia ao demonstrar o maior número desses traços, sobretudo na abertura da história. Essas características geralmente terão propósitos na ação geral (Bordwell e Thompson 2013; Phelan 1989).

Desse modo, é possível notar como Betty mantém determinados traços nessas três versões. Como explicitamos anteriormente, a personagem é composta por uma dimensão *mimética* à medida que no drama (aristotélico) ela imita ações; *sintética*, pois engloba uma série de traços adjetiváveis; e *temática*, que desemboca progressivamente com base nas outras duas. Mas quais são esses traços? Como os realizadores transportaram para a tela o que é codificado pela narrativa como uma mulher feia?

Observamos em “Betty, a Feia” o uso do supracitado uniforme de fealdade. A maquiagem, os óculos e o aparelho ortodôntico cumprem funções narrativas e são soluções estilísticas para adequar uma atriz bela – já que sabemos que Ana Maria Orozco, America Ferrera e Elyfer Torres são mulheres a quem conferem o atributo da beleza – naquilo que o texto pede. Em suas interpretações como Betty, as atrizes precisam convencer que são desprovidas de uma beleza convencional ou de *sex appeal*. Mais do que nunca, o sintético aqui assume uma posição de artificialidade/construtividade da personagem.

Mimeticamente, Betty pode ser resumida como imitação da ação de ser uma mulher feia e como alvo de desdém. O mimético se sobressai nas atuações: da

manipulação de voz e corpo às reações passivas. Ao dar corpo – literalmente – a essa aparição, ou seja, a maneira como ela se porta como indivíduo, a estrutura e a atuação trabalham de forma imanente o modo de se comportar e posicionar perante os outros. Mas, para que o mundo narrativo se concretize e seja crível, outras características são inscritas e servem à história: ela é lida como feia, sem traquejo, mas é inteligente etc.

O aspecto temático que brota do contraste dessa mulher trabalhar no mundo da moda reverbera no efeito geral da obra. Naturalmente, não observaríamos os mesmos temas se Betty estivesse alocada em outro contexto em que beleza não é tão exaltada. E esse contraste proporciona uma retórica que trata a moda como universo capaz de propor dilemas e reflexões para a personagem e o público – na maneira em que ele responde às ações da personagem. As dimensões dos personagens existem, em suma, para convencer que o conflito presente naquela diegese empresarial é mimeticamente coerente. Betty está cercada de pessoas que não compartilham dos mesmos traços, para que o seu desajuste seja evidente. Mesmo os traços de outras personagens gravitam em torno da figura central. Por isso, Betty e Armando/Daniel são apresentados como sinteticamente opostos. Ele belo, ela brilhante. Ela ali por seu esforço, ele por berço. Nesse espelho reverso, os traços do empresário jogam holofotes nos traços da secretária.

Betty é definida como desastrada, envolta em situações embaraçosas, o que a faz inadequada a certas convenções sociais daquele mundo. Por exemplo: por querer ajudar o patrão, e inconsciente do impacto de suas ações, Betty invade um importante desfile da empresa (fig.147 a 149). Sua presença na passarela é fonte geratriz de confusão e risos e visualmente denota de forma jocosa sua condição de “intrusa”. Mais adiante, ela acaba demitida, consequência direta desse destrambelho que, por sua vez, amplifica sua aparência física destoante. Uma causa e efeito e função temática simultaneamente.

**Figura 147; 148; 149: Betty invade a passarela em que ocorre o desfile /
Reprodução: RCN (1999); ABC (2006); Telemundo (2019)**



Essa situação presente nas três ilustra, poeticamente (ou seja, pela narrativa e estilo), como tal traço – desatenção – ressalta o desajuste de Betty a esse universo e contribui para seu desempenho enquanto personagem.

Outra situação visível nas três versões e que denota implicações ideológicas é a tentativa de adequação de Betty àquela realidade, presente no segundo ato das obras (no caso de “UG”, segundo ato da primeira temporada): Betty faz uma mudança de *look* (fig. 150 a 152). O figurino, penteado e maquiagem são elementos estilísticos convocados para levar a jovem a ser submetida a mais zombarias. Até o público, complacente ao sofrimento da heroína, se vê tentado a rir do vexame da situação, pois esse conjunto a deixa ainda mais deslocada.

Figuras 150; 151;152: Betty chega à empresa na crença que seu *look* é *fashion* / Reprodução: RCN (1999); ABC (2006); Telemundo (2019).



Tal dimensão estética tem um efeito (Gomes, 2016): fazer dela cada vez mais risível. Ainda amplifica o outro efeito: aquele de comoção no momento do retorno de fato transformado. Vale considerar que em “YSBLF” há, inclusive, um novo uso da câmera subjetiva, o que conjuga uma unidade estilística em três momentos opostos da protagonista: chegada, primeira transformação e o retorno transformado.

As três versões escolhem o universo narrativo da moda, o de uma empresa de roupas como a Ecomoda e V&M e uma revista de moda, a Mode. Nisso, cada uma faz escolhas diferentes desse universo narrativo como universo geográfico. Mas, a despeito de mudanças narrativas e estilísticas, o tema é essa relação da transformação e o quanto ela esbarra (ou supera) em padrões opressivos de beleza. E os (re)ajustes que cada história transmite para que essas mulheres se submetam, em maior ou menor grau, a esses padrões. E a pertinência do melodrama está em evidenciar em cada processo de transformação como essa temática emerge. Dito assim, é factível propor que a franquia “Betty, a Feia” carrega uma camada temática primária: tanto o tema da transformação física como da subjetiva, pois no cerne do desabrochar do patinho feio, o enredo trata de questões de ordem interna, já que, ao se transformar, Betty incorre em um deslocamento perante àquela sociedade, uma mudança de *status quo*. Logo, observamos que para compartilhar tal dimensão temática é necessária a permanência de certas marcas de autoria, como certos traços de Betty que imprimem o estilo dramático de Gaitán.

Por ter Gaitán envolvido no processo criativo das três (autor da primeira e produtor das outras duas), essa posição propiciou certa unidade entre as Betty's em relação às modulações que sofreram em seus países. A essência universal de sua mensagem se sobressaiu ao contexto que foram forjadas. Outra dessas marcas reside no fato que determinados conflitos só atingem a dimensão que têm por se passarem em um ambiente de escritório – e isso é uma marca do Gaitán desde “Café com Aroma de Mulher”, como citamos em seções anteriores. É esse espaço – em que se entrecruzam relações de poder, afetivas e sociais – que a personalidade/conjunto de traços de Betty fica mais evidente e pode, progressivamente, entrar em xeque e sofrer transformações.

Outros padrões que Gaitán imprimiu e reverberam nas adaptações: a heroína é muitas vezes responsável por sua ascensão (o que a impulsiona é ela mesma, pois quer emprego, quer amor, quer provar que pode salvar a empresa etc.) e o seu declínio, pois cria atritos para si mesma: por ser desastrada, por topar maquiagem os números da empresa, ao expor a farsa, entre outros. Como explicitado na Poética, o herói clássico é a fonte da própria perturbação. Ademais, na obra do autor, o vilão é menos maniqueísta e os padrões impostos pela sociedade são os grandes antagonistas de Betty.

No fundo, o fato dela ser feia é um acessório para realmente vermos os traços de Betty em transformação: de ingênua a corruptiva, de uma secretária feia e desajustada a uma executiva bela e decidida – sem, por outro lado, perder o reconhecimento junto ao público ou pender a se tornar uma anti-heroína. Essa é a mágica dessa personagem.

Em cada versão emergem temas atravessados por questões culturais, de gêneros, e que são construídos formalmente de modos diferentes. Cada versão celebra um universo narrativo distinto, mas é Betty – a dramaturgia de Gaitán –, com o amparo central do melodrama, que dá unidade às obras. Quanto à tematização, Phelan pontua:

A manobra interpretativa mais amplamente praticada pelos críticos contemporâneos pode ser resumida em um slogan de duas palavras: “Sempre tematize!” [...] a importância da tematização deriva do pressuposto de que uma narrativa alcança seu significado a partir das generalizações ideativas a que nos conduz. [...] Mais sucintamente, se uma narrativa ficcional pode reivindicar funcionar no mundo, então ela deve basear essa reivindicação em seu significado ideacional, muito do qual será transmitido pelos personagens (PHELAN, 1989, p.27, tradução nossa).

Por isso que falamos de Betty e não de outros personagens; por isso que falamos dessa telenovela e não de outras que também tiveram várias adaptações. Esse objeto proporciona diversas maneiras de refletir e como o melodrama ancora tais debates.

4.1. Os textos em contextos

Para além do que foi dito, é inegável que o texto em contexto de cada versão direciona também para um determinado sentido geral da obra.

Em “YSBLF”, temos a Betty cujas dimensões miméticas e sintéticas apontam mais fortemente a uma construção mais compassiva (conquanto haja nítido deslocamento no ato de sua transformação). Ainda que brilhante e calejada por uma série de traumas, Betty ainda esbarra na ingenuidade típica das heroínas de telenovelas latinas dos anos 90. As suas gênesis enquanto produção colombiana tem clara influência nesse resultado – muito embora Gaitán tenha propiciado rupturas na fórmula canônica.

No sentido de traços que desembocam progressivamente, a linha do amor romântico é o que a leva ao principal complicador da personagem, quando decide ajudar Armando a camuflar a situação da empresa. Nota-se, por exemplo, que o evento em que Betty deixa a Ecomoda após desmascarar o patrão – e ser, por consequência, desmascarada – reverbera em várias discussões e subtramas, o que ressalta a importância de Gaitán centrar a ação no universo empresarial, uma ruptura que tira o melodrama do espaço doméstico e o investe numa outra configuração. A forma que a fatídica reunião impacta duplamente os sócios e parentes Mendoza e Valencia; e como a derrota de Marcela se faz mais notória ao passo que perde o noivo e a empresa para a funcionária que tanto desprezou – em clara inversão de posições sociais.

Quando Betty retorna – embora transformada e mais dona de si –, para fazer honrar seus princípios, novamente ela tangencia entre a condolência e abnegação (é solidária a Marcela), típica dessa bondade da heroína da telenovela latina, além de seguir apaixonada pelo homem que a manipulou. Betty se estabelece ainda como a tábua de salvação não só dos antigos chefes e algozes como das amigas e ex-colegas de trabalho. Ou seja, a transformação externa e interna de Betty é operada, mas seus traços sinalizam para uma convenção do melodrama em que os bons sempre são bons.

Tematicamente, tais acepções desaguardam em um final convencional em que o casamento religioso e a maternidade são caminhos naturais a se seguir. Vislumbra-se – sobretudo na última fala da personagem, “Dr. Armando” –, certa subserviência de Betty ao marido, apesar de ela ser mais hábil que Armando durante toda a obra. Ademais, a duplicação que ocorre quando do nascimento de sua filha – também feia – denota a manutenção do discurso em que a beleza segue requisitada às mulheres – mesmo que no desenvolvimento, a obra intente denunciar o contrário. Ou seja, ainda que a trama aponte a transformação de Betty, mais a fundo, revela a manutenção de certas posições.

O marco histórico que está inserida a telenovela ajuda a explicar certas escolhas e tensões reveladas. Contextualizado afora do texto, nos anos 90, determinadas discussões de gênero ainda não contavam com tamanha musculatura e, assim, mesmo numa narrativa mais ousada, é percebida manutenção de determinados *status quo*.

Podemos pontuar que “YSBLF” postula em sua narrativa uma gramática do nacionalismo, citada por Jenner (2018). Tal gramática revela uma estratégia na qual as narrativas estabelecem um apelo nacional (opera como mediador da cultura/identidade nacional), em um cruzamento de tempos — do tempo pessoal ao tempo da nação —, no qual o melodrama é assumido como escolha e como norma estética e narrativa.

A importância da Colômbia, sobretudo da cidade de Bogotá, na versão de 1999, representa bem essas características apontadas e reforçam os entendimentos de Martín-Barbero (2003), Lopes (2003) e Rincón (2015) sobre aspectos de uma narração costumbrista. Ora, numa narrativa atada ao país, aos seus costumes e conservadorismos, é natural que convenções de gênero reflitam os sentidos dessa gramática e que alguns padrões, mesmo criticados, sejam imperativos no final da história.

Conforme Bordwell e Thompson (2013) apontam, uma obra pode ser lida nos sentidos referencial, explícito, implícito e sintomático. O significado *explícito* da obra é que Betty sofreu uma transformação – que de fato ocorreu – e *implicitamente* ao tematizar que a beleza externa da personagem só refletiu sua beleza interna.

Mas podemos ir além e problematizar que ainda que a aparência perfeita não seja o objetivo último da mulher na narrativa, facilita obtenções de realizações – profissionais e afetivas, como ocorre no desfecho da protagonista (em contrapartida, quase todas as mulheres do quartel não experimentam mudanças em seus estados civis ou *status* sociais).

Tal leitura é também referencial – por entendermos como tais distinções se dão na vida real – e sintomática, ao localizarmos o enredo historicamente (final dos anos 90, como dito), em que padrões sociais e de beleza não eram tão contestados – em especial na Colômbia, onde esse mercado tem enorme força econômica. Assim, é cabível propor que “YSBLF” está atravessada entre a vanguarda e o conservadorismo, o arcaico e o moderno – reflexo de toda uma herança cultural latino-americana.

Essas são leituras possíveis, pois os eventos “que analisamos poderiam ser examinados tendo em vista os seus pontos de vista ideológicos [...], combina elementos formais e estilísticos de modo a criar uma posição ideológica ostensivamente declarada ou tácita” (ibidem. p.654).

Em “Ugly Betty”, por sua vez, o deslocamento do amor romântico suscita outros modos de abordar a mesma trama. De partida, uma adição de traços é empreendida em comparação a Betty de “YSBLF”. Suarez é mais ativa, decidida e autoconfiante e a falta de um par não é uma questão (até porque ela o tem). Sua origem latina incide em um importante fator de sua bagagem aspectual. O estado corrente que forja o mundo narrativo de Betty é traduzido visualmente no poncho de Guadalajara, que ressurge em pontos da obra, pois “um elemento individual quase sempre tem *várias* funções, não apenas uma (BORDWELL e THOMPSON, 2013 p. 261). Em consonância, um adereço se torna um forte motivo³⁵, que tem funções causais no desenvolvimento.

Na série, a família latina Suarez desempenha papel chave na leitura dessas marcas ideológicas. É pelo convívio, trocas e reuniões cotidianas que Betty está inserida tematicamente. A casa, estilizada a modo de remeter fortemente o México, cristaliza formalmente o tom da série. “Compreender a ideologia de um filme normalmente envolve analisar como a forma e o estilo criam significado” (ibidem, p. 661).

Uma sequência do segundo episódio da segunda temporada evidencia bem isso que tratamos: Ignácio está no México enquanto não regulariza sua situação imigratória. Nesse interim, é sequestrado pelo ex-marido de Rosa, que busca vingança. Na mira de uma arma, o patriarca telefona para Hilda, que assiste a uma telenovela mexicana (fig. 153). Ela questiona o pai quanto ao destino do personagem. O diálogo travado entre eles expõe a supracitada ironia da série, mas também traz pistas da identidade dessa família – atravessada pela violência, perdas, mas unida pelas raízes da cultura e da união.

Hilda – Você acha que eles vão matá-lo?

Ignácio – Espero que não! [...]

Hilda – Pai, a coisa aqui tá esquentando. Eu falo com você mais tarde.
Te amo!

Figura 153: Sob a mira de uma arma, Ignácio fala com Hilda / Reprodução: ABC (2007)



³⁵ A televisão é outro *motivo* recorrente pela qual a identidade Suarez é reafirmada na assistência de telenovelas. “UB” faz do televisor parte integrante da narrativa. É o aparelho que permite redundância, distribuição de informação (principalmente do que acontece com os Meade) até graus de autoconsciência.

A *mise-en-scène* da cena cumpre a função de tematizar visualmente a dinâmica narrativa da série: a tradição da família de assistir telenovelas mexicanas – cujo personagem aparece bêbado de tequila, símbolo do México – e até mesmo a paleta de cores carregada para simbolizar o país (a marca ideológica de como os estadunidenses enxergam essa população). Conforme Bordwell (2008), *mise-en-scène* tem o poder de agregar significados ao filme por meio de recursos como cores, luz, cenário e música.

De volta a Betty, em sua jornada ela alcança o seu empoderamento pelo trabalho e não necessariamente por uma pessoa externa, como em “YSBLF” e “BENY”. Para celebrar tal conquista, o *status* que atinge é simbolizado e tematizado de diversas maneiras: o mais que citado poncho de Guadalajara, por exemplo, se forja como um elemento da *mise-en-scène* que pontua a ascensão de Betty na Mode, inclusive aquilo que expõe a leitura da personagem da moda também como finalidade da cultura/identidade – vide o subitem 3.2.2.

Ao final da série, a mensagem que “UB” transmite quando Betty deixa o refúgio familiar em prol da carreira, requer do espectador diversos aspectos referenciais: a narrativa pressupõe que o público entende o que significa a distância da família, o receio de viver num país de cultura diferente ou até mesmo da experiência da imigração, pois “causas históricas macrossociais frequentemente se dão por sabidas” (ibidem, p.242). Nesse sentido, o tema de “UB” pode ser examinado em múltiplos aspectos de marcas ideológicas: O significado *explícito* é formulado pelo diálogo final: Betty, uma mulher latina, assume um lugar social em que chega a sugerir contratar o antigo chefe.

Já *implicitamente*, a mensagem postula a população latina, representada na unidade familiar, como um símbolo de resistência e empoderamento. E, assim, a mudança do estado corrente de seu mundo narrativo proporciona uma vitória catártica da população latina por parte da narrativa.

No âmbito *sintomático* (historicamente), por outro lado, a ideologia da série está umbilicalmente atada à sua época de criação, em que produções protagonizadas pela chamada *new woman* entram em voga; a crescente entrada da mulher em cargos de chefia é mais discutida, além do debate *ad infinitum* sobre imigração nos EUA.

O final aberto – restritivo se Daniel e Betty voltam a conviver e se relacionam amorosamente – encontra uma boa resposta a essas leituras todas, pois respeita a canonicidade da obra de Gaitán, ao mesmo tempo que se concentra, unicamente, em fechar a linha de ação do trabalho, a que verdadeiramente importa na jornada de Betty.

Em “BENY”, as marcas ideológicas são notadas até mesmo na paisagem da cidade de NY, que se apresenta como elemento atuante. Alocar Betty na cidade título não é escolha ao acaso. Nela incorre uma comunhão com um mundo global ou – em consideração a gramática proposta por Jenner (2018) – um mundo transnacional.

Segundo Jenner (2018), a gramática do transnacionalismo está atrelada à quarta fase da tevê³⁶, numa clara inserção reconcepção da tevê propiciada pelos serviços de conteúdo por demanda, capaz de reunir “recursos textuais específicos que tornam os produtos viáveis em um relacionamento recíproco além-fronteiras” (JENNER, 2018, p.34). Essa gramática obedece, dentre outros, a esquemas que: i) propõem narrativas com valores universais e em acordo aos direitos humanos, ii) contemplam o multilinguismo. Assim, um “padrão” ou “unidade” do conteúdo é percebido.

Na operação dessa gramática, é preciso estabelecer uma comunicação que atenda a identidade do território de origem da produção, mas que dialogue com um público mais amplo, que tenha condições de traçar certos reconhecimentos. Isso coaduna com Roberston (1995), que nomeia tais narrativas como um composto global-local. “BENY” é ambientada em uma megalópole cartão-postal do mundo na qual o multilinguismo é inegavelmente convocado. E NY abriga a premissa *universal* de rejeição – naturalmente, suscita o *pathos* – numa sociedade de valores pautados pelo consumo.

Além de tangenciar como cenário a unir o local e o global, a convocação de NY fornece uma assinatura visual na construção do enredo, outro requisito da referida gramática: também congrega os estados emocionais da personagem às paisagens de NY – tanto os bons como os maus momentos. Além de representar o contraste entre os espaços que Betty habita: a vida pobre no subúrbio *versus* o luxo de Manhattan; a opressão dos ambientes da V&M em oposição à liberdade das ruas da cidade.

A fronteira entre dois lugares pode ter um papel especial! Como na mitologia cristã, o purgatório atua como mediador na oposição entre o céu e o inferno, da mesma forma que uma porta de entrada pode conotar uma barreira crucial para quem pretende entrar em determinados círculos. [...] o mar entre a sociedade e a solidão, a praia entre a terra e o mar, os jardins entre a cidade e o campo funcionam como mediadores (BAL, 1990 p.52, tradução nossa).

³⁶ “YSBLF” surge justamente quando novas maneiras de assistibilidade emergem, como o videocassete e a tevê por assinatura, mas ainda sob forte hegemonia da tevê aberta (Fase II). UB, por sua vez, está inserida na fase III, a chegada da televisão digital e os primeiros serviços de armazenamento de internet (como o iTunes). “BENY” foi planejada já para ser disponibilizada *on demand* a nível global graças a um acordo de licenciamento com a Netflix, resultando em novas propostas de serialidade, assim como outras possibilidades de intrigas e uso do ritmo.

O enredo está aliado a novas dinâmicas, em acordo com agendas contemporâneas. Betty inscreve-se em traços que a apresenta mais empoderada, otimista e orgulhosa de sua identidade afro-latina. A própria supressão do “feia” no título esboça outras leituras para a trama – calcadas no avanço das discussões de gênero.

Mas, mesmo com tais mudanças estéticas e narrativas, o desenlace da história repete a convenção da consagração do amor romântico visto em “YSBLF”.

Novamente a mensagem ideológica indica que a aparência é um elemento relevante para a plena realização da mulher, mesmo que esta já ocupe novos espaços sociais duas décadas depois. Assim, “BENY” tangencia rumo a novos valores, mas sem abdicar de convenções fundantes e, notadamente, moralizantes.

Bordwell e Thompson (2013) advogam que um modo de perceber como uma obra se desenvolve formalmente é comparar o começo com o fim. “YSBLF” e “UB” fazem isso com propósito de mostrar, no caso da primeira, certos padrões mantidos (a câmera subjetiva empregada), e no caso da segunda, padrões que sofrem revés (Betty se despede de Daniel e avança na multidão). “BENY”, por outro lado, destoa: o início que expõe Betty livre e alegre, que ostenta o uniforme da fealdade, dá lugar ao final a uma Betty que mesmo submetida aos padrões de beleza e casamento, vê a filha recém-nascida destinada a sofrer as mesmas opressões que ela. Ou seja, desencaixa e tensiona essa busca por uma beleza interior. Como dito, é como se “BENY” tematizasse uma ideia que busca tencionar novos e antigos valores, na cisão entre ambos.

Para além das leituras explícitas (a transformação de Betty) e implícitas (a negociação que a trama propõe quanto ao impacto da beleza da mulher nos dias contemporâneos), podemos fazer uma leitura ideológica sintomática para tentar entender tal resultado controverso. Produzida em 2019, “BENY” foi cercada por um momento político tenso nos EUA, pré-eleições presidenciais, em que uma luta constante de valores e posições sociais estava em jogo. O conservadorismo do país – especificamente na comunidade latina – possivelmente agiu para que o enredo buscasse congregar discursos polares e propor a manutenção de certas moralidades. Até mesmo o uso do melodrama como agente para a nostalgia congrega para a produção desse efeito.

“BENY” discute temáticas universais, como a noção de beleza (e o culto a ela), rejeição, o mercado de trabalho, o romance entre classes sociais opostas etc. E o faz numa proposição de mudanças em conformidade com a agenda contemporânea de discussões de gênero, raça e classe, mas em vários momentos – até mesmo por seguir quase fielmente a espinha dorsal de “YSBLF” – resvala ainda em códigos moralizantes.

Fade out

Aqui ela é Betty, mas poderia ser Letty, Bela, Bea, Bettina. O nome muda, mas o uniforme da fealdade e a busca pela transformação (interna e externa) seguem iguais. É “moda” ser feia” desde 1999, na ocasião da estreia de "Yo Soy Betty, la Fea", a primeira de quase 30 feias, até o momento.

Nas mais de 150 páginas dessa dissertação, adotamos a leitura em chave poética sobre o modelo clássico de narração como a principal estrutura subjacente de três versões de “Betty, a Feia”. Ancorados no sistema de narração (Bordwell 1985) e escrutinamos o enredo e o estilo das obras e suas respectivas significações ideológicas.

Foram diversas as imagens, os textos e as sonoridades melódicas (os “melos” do drama) a nos revelar nuances desse objeto. Com base no material acessado, tornou-se visível uma característica que contribuiu para uma massiva venda roteiros e de direitos para *remakes*: o caráter “manipulável” — mas bastante estabelecido — da história de “Betty, a Feia”. A narrativa, simples em concepção, posiciona uma protagonista feia que trabalha no mundo da moda e tem conflitos com colegas de trabalho, ao passo que estabelece uma relação (afetiva ou de amizade) com o patrão mulherego. Nessa fórmula, abrem-se diversas possibilidades de contar a história e trabalhar discussões, sem, todavia, ferir a canonicidade ou a grife da marca de Fernando Gaitán. Além dessa “propriedade intelectual”, há uma propriedade visual na personagem: a franja, os óculos, o aparelho criam um “uniforme” marcante, tão presente em outros gêneros como em histórias de super-heróis. O visual excessivamente carregado compreende por si só um elemento estilístico, pois Butler (2010) considera que o excesso está presente desde cores berrantes a um figurino visualmente “poluído”.

No âmbito da investigação, a mesma tarefa atencional requerida ao espectador também foi adotada pelo realizador dessa pesquisa, mas sempre na busca por uma postura analítica. Na investigação das estratégias de distribuição da informação (Bordwell 1985) em cada uma delas, pudemos notar como se dá o quadro de conhecimento; o uso de regras e relações entre tempo, espaço e causalidade; as cadeias de causa e efeito para comunicar as histórias pretendidas.

Nas três obras foi notável o uso da arquitetura clássica, cujas cenas servem para avançar a ação, numa narrativa em torno de personagens definidos que desejam atingir um objetivo específico em que quase toda cena termina com uma causa pendente, definindo cada nova cena no final da anterior. Formatada como telenovela ou série, o enredo de “Betty, a Feia” não abandonou tais indicações nas obras analisadas.

Para além do enredo, nos debruçamos no estilo, sua produção de efeitos e as maneiras de administrar a busca visual do espectador. Como Butler (2010) defende, a televisão tem estilo e ele é importante. Notamos palpável apontar táticas inscritas nas versões, sendo o modo de apresentar a heroína o principal: i) o uso de captação em ponto de vista, ii) na inconformidade com o cenário, iii) adjungindo Betty à paisagem.

Realizar o escrutínio dessas obras foi fundamental para esmiuçarmos como uma mesma obra pode, ao mesmo tempo, manter padrões canônicos, algo que ressalta uma marca da dramaturgia de Gaitán, igualmente ser moldada com base no contexto sociocultural em que se insere. Para além da dramaturgia do autor, outro elo importante para o entendimento de uma “unidade” entre elas foi a escolha do melodrama como modo de narrar. É na forma do sistema de narração (enredo e estilo) ancorada no melodrama que as versões revelam um tateio em busca de uma identidade própria.

Nesse sentido, nosso problema primário buscava responder como o melodrama foi apropriado na dimensão formal do texto para contar uma mesma história em contextos diferentes. Para alcançar tal intento, a nossa investigação partiu dos processos pelos quais essa poética se estabelece e em quais atualizações, concessões ou mesmo manutenções o gênero foi submetido.

O que apontamos que se mantém? Certos artifícios e convenções do melodrama: o uso de arquétipos, a tematização de tensões fundamentais como vício e virtude; o modo altamente comunicativo, que privilegia a primazia da informação; e os dramas de reconhecimento – principalmente aqueles centrados no âmbito das relações familiares.

E o que se desloca? De pronto, uma protagonista que em parte foge dos padrões convencionais desse tipo de narrativa: uma mulher feia, mas extremamente inteligente – mais do que qualquer um dos homens da trama. Esses são traços inalterados nas três versões. Já individualmente, cada uma delas tece determinados caminhos distintos – as dimensões temáticas (Phelan, 1989).

Betty Pinzón ainda resvala em diversos códigos moralizantes quanto ao papel da mulher na sociedade (sempre cabe lembrar que falamos do final dos anos 90). Desde a forma que se está posto o uso do mistério quanto à figura de Betty já há o prenúncio de um apagamento. Apesar de certas transgressões no manuseio das intrigas, a linha romântica é central à história, constantemente modificada para responder à progressão da história: Betty se apaixona por Armando, ele a rejeita pela fealdade; Armando busca fingir que ama; Betty acredita; Armando se apaixona; Betty descobre a farsa e foge. Ao retornar, não acredita nos sentimentos do empresário até que se declaram e se casam.

Betty Suarez, em contrapartida, desloca-se da linha de ação do romance heterossexual. É possível crer que sua chegada com o poncho colorido salienta contrastes entre latinos e estadunidenses. Aquele mundo não é somente diametralmente oposto ao seu pela fealdade, mas por ser uma latina no mercado de trabalho. Vários momentos – literal ou metaforicamente – corroboram com essa defesa de que a protagonista busca uma mudança de *status* social daquele recorrentemente associado aos latinos residentes dos EUA: Betty é promovida na Mode e, ao encerrar o expediente, recebe o convite de uma carona de Daniel. Mas ela o informa ter direito a voltar para casa em um automóvel da empresa. Os dois entram em seus carros e partem. É uma transformação em comparação ao episódio piloto, quando Daniel entra em seu automóvel e Betty sai em direção à sua casa. No entanto, tal tema está manifesto principalmente na cena final do seriado quando i) Betty assume um cargo de chefia, ii) oferece um emprego para o antigo chefe e iii) a resolução amorosa fica em suspenso. “UB”, assim, acompanha as transformações do lugar da mulher na sociedade, na intersecção ainda da identidade latina. Outra diferenciação é que aqui o melodrama assume um lugar de *símbolo*, pois é, ao mesmo tempo, sintomático à cultura da família Suarez como também sarcástico à forma que os latinos vivenciam estereótipos.

Localizando “BENY”, é perceptível o uso do melodrama como modo de situar um leitor nostálgico – outro modo de provocar sensações. Ou seja, a conservação de determinadas intrigas e giros dramáticos serve mais como recurso para uma experiência de nostalgia ao público saudoso da versão original e até mesmo de seu passado – como supracitado, “BENY” foi produzida para a população hispânica dos EUA, aquela que imigrou. Talvez até mesmo por isso, uma de nossas hipóteses quanto à essa produção não foi cumprida: acreditávamos que “BENY” pudesse operar maiores rupturas quanto à temática da fealdade – em vista de ser produzida 20 anos depois da obra-base e do novo contexto histórico ter retirado a palavra “feia” do título. Entretanto, “BENY” cambaleia entre convenções – inclusive, trazendo um ar de “datada” – e momentos que de fato opera mudanças, sobretudo na figura de uma Betty afro-latina – o que aponta para uma emergência à agenda contemporânea no tocante à discussão de raça.

Os achados na poética do melodrama latino-americano dão a ver como as narrativas foram forjadas em contexto histórico e quais padrões e convenções estão postos. Mas conquanto as tramas mudem o território, todas vigoram uma narrativa empresarial ligada à beleza; um padrão que continua a valer e ressalta a grife de Gaitán.

Mesmo com usos e apropriações ora convergentes, ora divergentes, é fato que, findando esse texto, temos a convicção de que o melodrama foi essencial para fabular as referidas narrativas. O gênero, na sua concepção, fez valer as questões temáticas presentes nas três obras, seja em uma primeira cada temática mais compartilhada – a da transformação interna e externa– seja naquelas extraídas de cada uma das versões analisadas que indicam características únicas. “YSBLF”, por exemplo, propõe a manutenção de certos códigos de gênero; “UB” busca fugir de padrões impostos; e “BENY” fica no limiar entre rechaçar e abraçar certas convenções e padrões.

Alvo de críticas, o melodrama recebe leituras por parte de correntes de estudiosos, como “ideologia reacionária” e veículo de propagandas antirrevolucionárias. Tais correntes desconsideram, no entanto, que, para além do conservadorismo (no sentido de conservar determinadas sociabilidades), o melodrama opera também um universo de significações morais vigentes em um cenário no qual o sagrado se encontra implodido, e que instituições outrora homogeneizadoras se mostram menos eficientes.

Os objetivos dessa pesquisa foram em geral alcançados, a ver: perceber a importância de obras melodramáticas no contexto de produção audiovisual regional; investigar a capacidade de atualização e expansão do melodrama em obras seriadas de diferentes épocas e formatos; explorar através de uma análise das obras a emergência de temas relevantes e articulados aos respectivos universos narrativos; operacionalizar uma metodologia que compreenda a história como junção da narrativa e do estilo.

Como resultado, acreditamos que a principal contribuição que nosso estudo confere à discussão é a dimensão formal dos textos, a tessitura da obra. Essa é uma linha de reflexão não tanto explorada, aquela que interroga a dimensão formal do texto, a tessitura da obra. A partir desse enfoque na poética pudemos perceber a gama de abordagens, temas e questões construídas que desembocaram na produção de efeitos percorridas no texto. Ademais, nossa proposta visou fazer essa investigação a partir da mesma obra – o que potencializa reflexões acerca de como uma narrativa comum pode moldar diferentes temáticas e universos narrativos. Analisar três versões produzidas em três décadas diferentes (90, 2000 e 2010) e os atravessamentos históricos, dramáticos e sociais que isso envolve. Assim, cremos estar contribuindo no apuro desses conceitos e modelos, o que nos auxilia a entender também os significados da nova era da tevê.

Naturalmente, exploramos tão somente uma vertente possível entre tantas possíveis, sobretudo com base no extenso material colhido – mais de 500 capítulos e episódios. Muitos caminhos outros podem ser trilhados por esse ou outros analistas.

Embora tenhamos mapeados quase 50 trabalhos sobre a franquia, poucos são os que justapõem versões distintas e que tecem uma análise ainda por cima formal. Por ser uma história consagrada que ainda segue sendo refeita, é natural apontarmos possíveis caminhos que privilegiem as novas adaptações, como “Ubettina Wethu”, lançada em 2021, na África do Sul. Para além dessa obra, a produção latino-americana conta com outros *cases* que extrapolam o âmbito local e se espriam por todo o mundo³⁷.

Como limitações deste trabalho, destacamos as consequências da pandemia de Covid-19 no mundo. Para além da evidente e compreensível estafa mental do analista – o que atravancou o processo de escrita –, a ausência de encontros presenciais para discutir ideias e caminhos da pesquisa resultou na abreviação e até supressão de determinadas discussões no texto. Mais além, a impossibilidade de viagens internacionais, catapultou o desejo de visitar a Colômbia e, porventura, entrevistar parte do elenco original – que, em meados de 2020, encenava a peça “Betty en Teatro”.

Uma mesma história, três versões e diversos temas e discursos presentes na figura de uma protagonista ao mesmo tempo convencional e vanguardista. Foram dois anos em companhia de uma história que mesmo assistida em três versões (de modo sequencial e até concomitante) logrou cativar e suscitar inquietações por motivos ímpares. A história da mulher latino-americana corrente que, de certa forma, figura o que nós somos enquanto gente. Somos a Betty que sacoleja no ônibus cheio, a que volta a pé para casa enquanto a vida não melhora, ou que corre para não perder a barca.

Parafraseando livremente uma resenha³⁸ de fã, justifico aquilo que me afetou e me levou a pensar esse objeto: sabe aquele dia que você se olha no espelho e se vê feio ou inseguro? Nesse momento somos uma “Betty, a Feia”. Mas, ao vencermos os obstáculos, tornamo-nos a Betty transformada – muitas vezes mais internamente do que no exterior repaginado. Nós e ela não nos limitamos a transformações mágicas, pois, no fundo, a nossa eterna busca como povo latino-americano é se fazer reconhecido pelo o que se é!

Betty então nos deixa – quando acaba sua narrativa ou como agora, ao fim dessa dissertação. A saudade que fica é de uma amiga que parte. Uma amiga a quem emprestamos pedaços da personalidade e do jeito de encarar a vida. Afinal, no fundo, é isso: nós somos porque ela é! Somos a menina feia que se transformou nas Américas.

³⁷ É o caso, por exemplo, da telenovela “Rebelde Way” (Cris Morena), que, depois de adaptações na América Latina, é readaptada 20 anos depois para o *streaming* pela Netflix – pensada agora para uma nova geração de jovens. Igualmente a nova adaptação de “Cafê”, pela Telemundo, que é sucesso na Netflix.

³⁸ *Blog* de fãs de seriado. Texto disponível em: <https://markinseries.wordpress.com/2010/04/18/ugly-betty-hello-goodbye-4x20-series-finale/>. Acesso em: 31/12/2021

Referências bibliográficas

ABC. **Ugly Betty on-line**, 2006. Página inicial. Site oficial da série. <<https://uglybetty.com/>> Acesso: 01/01/2020

ÁLVAREZ, José Vizcarra. **La migración de la fea: adaptaciones culturales de un proyecto audiovisual**. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Monterrey. 2018 (trabalho de conclusão de curso)

ANG, IEN. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. **Matrizes**, vol. 4, núm. 1, jul-dez, 2010, pp. 83-99

ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BALBINO, Jefferson. Merchandising social: a telenovela além do entretenimento. **Em Perspectiva**, 5(1). (2019).

BETTY en NY. 123 capítulos. Produzida por Miguel Varoni e Marcos Santana. Realização: Telemundo, sob a licença de RCN Internacional. Los Angeles. 2019.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.

BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona/Buenos Aires/Cidade do México, Paidós, 1996.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005, V. II

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema: Uma introdução**. Campinas/São Paulo: Ed. Unicamp/Edusp, 2013.

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

BUTLER, Jeremy. **Television Style**. New York: Routledge, 2010.

CAPPELLO, Giancarlo. (2020). El melodrama como pulso esencial. Una mirada desde la narrativa serial. **Comunicación Y Sociedad**, 1-23.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. “MULHERES DIFÍCEIS”: A antiheroína na ficção seriada televisiva americana. **Revista FAMECOS**, 25(1). 2018.

COLARÉS, Douglas Maia. Ele escreve, elas administram: constâncias na obra de Fernando Gaitán. **Revista Bem-Te-Vi**. 2021.

COLARÉS, Douglas Maia. As feias também têm estilo: uma análise das aberturas de “Yo Soy Betty, la Fea” e “Betty en NY”. **XVIII Seminário de Mídia e Cotidiano**. Rio de Janeiro. 2021.

COLLAZOS, Iván Ulchur. BETTY LA FEA: LA SUERTE DE LA INTELIGENCIA. **Revista Latinoamericana de Comunicación**. Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina. Quito, Ecuador. 2000

FORTUNATO, Ivan. A exportação da Indústria Cultural da América Latina: o fenômeno Yo Soy Betty, La Fea. **Revista Extraprensa**, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 204-213, 2010. DOI: 10.11606/extraprensa2010.77162.

GUINNESS World Records 2010. Rio de Janeiro, RJ: Editora Ediouro; 2010

GOMES, Wilson. As estratégias de produção de encanto. O alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. **Textos de Cultura e Comunicação**, Bahia, v. 35, p. 99-125. 1996.

HERLINGHAUS, Hermann. **Narraciones anacrónicas de la Modernidad: melodrama e intermedialidad em América Latina**. Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2002.

HERRÁN, Eduardo Adrianzén. Archivo del Corazón. Los ejemplos clásicos de la telenovela latinoamericana. In: HERLINGHAUS, Hermann. **Narraciones anacrónicas de la Modernidad: melodrama e intermedialidad em América Latina**. Santiago. 2002.

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

JENNER, Mareike. **Netflix and the Re-Invention of Television**. Cambridge: Palgrave M., 2018.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 1, n.26, 2003, p. 17-34

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. El cuartel de las feas. 2007 - **XVI COMPOS**: Curitiba/PR. Junho de 2007.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia. **Televisión y Melodrama: Géneros y Lecturas de la Telenovela en Colombia**. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Televisión y literatura nacional. In: **Literatura e Cultura: narrativa colombiana del siglo XX**. Volumen III: hibridez, alteridades. M. M. Jaramillo, B. Osorio, Á. I. Robledo (compiladores). Bogotá: Ministerio de Cultura - Programa de Estímulos a la Creación y la Investigación, 2000.

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

MICHELLE, Loza Villa Nathaly. **Representaciones de masculinidades, feminidades y jerarquías socioeconómicas en dos versiones de la telenovela “Yo soy Betty, la fea”**

(1999) y “**Betty en NY**” (2019). Universidad Central Del Ecuador. Quito. 2020 (trabalho de conclusão de curso).

PHELAN, James. **Reading People, Reading Plots – character, progression, and the interpretation of narrative**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

PICADO, Benjamim. Encenação e Aspecto: Inflexões estilísticas da mise-en-scène da obra seriada televisiva de Aaron Sorkin. In: **Revista Aniki**, vol. 6, n. 1. Publicado em 2019b.

RIBEIRO, Larissa Paim. **A vez da feiura: análise da construção do feio no seriado Ugly Betty**. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2008 (trabalho de conclusão de curso).

RINCÓN, Omar. La televisión da Colombia es de autor. **Boletín Cultural Y Bibliográfico**, Bogotá, vol. 49(87), p. 67-88. 2015.

RIVERA-BETANCUR, Jerónimo; URIBE- JONGBLOED, Enrique. **La suerte de la fea muchas la desean: de “Yo soy Betty, la fea” a “Ugly Betty”**. En M. Pérez (ed.), *Previously On* (pp. 825-842). Universidad de Salamanca. Salamanca. 2012.

ROBERTSON, Roland. **Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity**, in Mike Featherstone, Scott Lash e Roland Robertson (eds.), *Global modernities*. Londres, Sage Publications, pp. 25-44. 1995

ROCHA, Simone Maria. **O estilo televisivo – e sua pertinência para a TV como prática cultural**. Florianópolis: Insular, 2016.

SANDOVAL, Sandra Leticia Murillo. **Belleza, fealdad y otredad: la construcción televisiva de la población migrante mexicana en E.U. a través de Ugly Betty**. Tesis de Maestra en Estudios Socioculturales, El Colegio de la Frontera Norte, A.C. México. 2010.

SANDOVAL, Sandra Leticia Murillo; RABADÁN, Luis Escala. De Betty, la fea a Ugly Betty: circulación y adaptación de narrativas televisivas. **Cuadernos.Info: Comunicación y medios en Iberoamérica**, 99-112. Santiago. 2013.

SILVA. Anderson Lopes; JOHN, Valquíria Michela. A dramédia como gênero híbrido em Orange Is The New Black: a dramédia personalista, a advocate dramedy e a dramédia humana. **XXXVIII Intercom**. Rio de Janeiro, 2015

SINCLAIR, John. A transnacionalização de programas televisivos na região iberoamericana: subtítulo do artigo. **MATRIZES**: São Paulo, v.s., n. 2, 2014, p. 63-77

SINGER, Ben. Capítulo 2 "Meanings of Melodrama" in: **Melodrama and modernity**, New York, Columbia University Press, 2001, pp.37-58.

STRAUBHAAR, Joe. '**Beyond Media Imperialism: Asymmetrical Interdependence and Cultural Proximity**', Critical Studies in Mass Communication. 1991. p. 01-11.

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

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in Film and Television**. Cambridge, Harvard University Press, 2003

UGLY Betty. 85 episódios (4 temporadas). Produzida por Silvio Horta. Realização ABC, Disney-ABC Domestic Television. Nova York. 2006-2010.

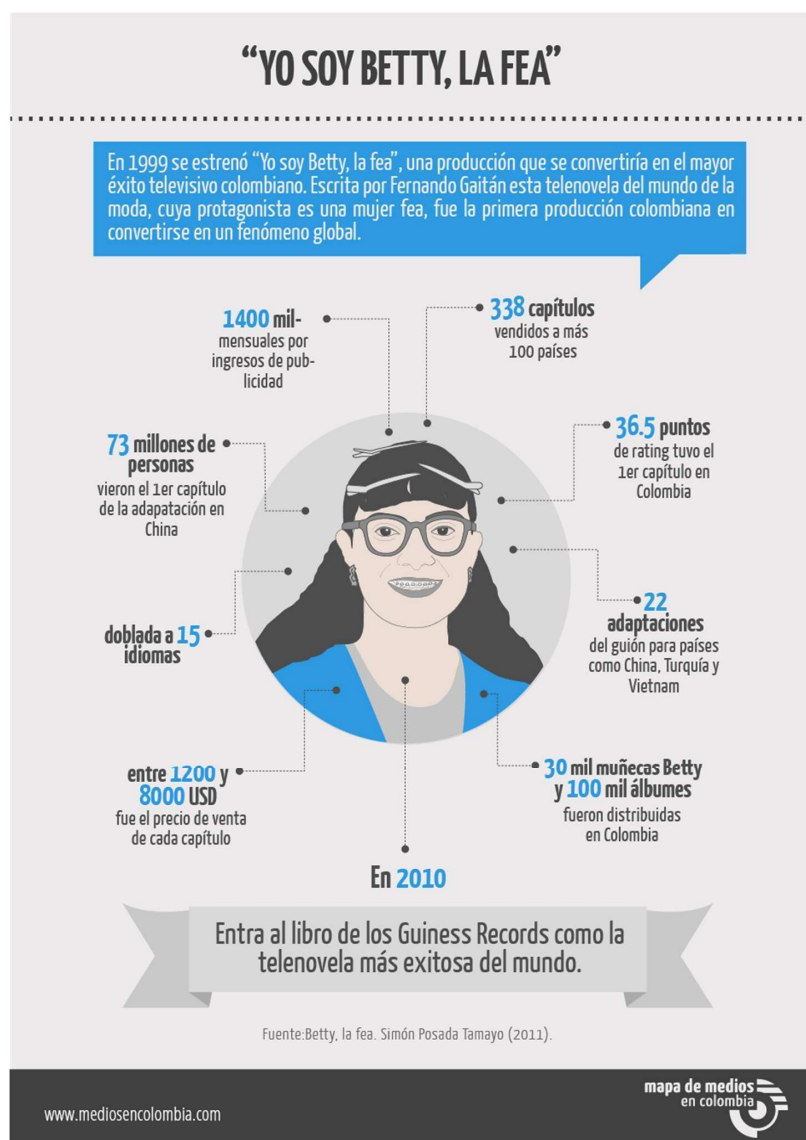
XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 maio 1998.

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. In: **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. Cosac e Naify**. São Paulo, 2003. PP 85-99.

YO Soy Betty, la Fea. 335 capítulos. Escrita por Fernando Gaitán. Realização RCN. 1999.

Anexo

A seguir um infográfico do Mapa dos Meios em Colômbia, de 2011, que esmiúça alguns dos feitos de “Yo Soy Betty, la Fea” em seu percurso doméstico e internacional; e traz à luz em números³⁹ a potência da referida obra.



³⁹ Algumas informações, como o número de adaptações – hoje próximo da casa de 30 obras –, já estão defasadas devido a permanente comercialização da história.