

## 2

### **A telenovela brasileira: origem e características**

A telenovela é uma velha conhecida dos brasileiros. E mesmo no caso de haver pessoas que por qualquer motivo nunca acompanharam folhetins na televisão, ou ignoram sua existência, ainda assim em algum grau possivelmente tiveram ou tem suas vidas influenciadas por eles. Pode-se dizer que a novela é parte de um convívio íntimo e familiar, despertando amor e ódio, e instigando memória e crítica. Assim apresenta-se o objeto a que este estudo se dedica, carregado de enorme complexidade e história e enredado de tal forma na cultura brasileira que sua análise requer atenção e cuidado. Por ser tão presente em nosso cotidiano, a novela desperta toda sorte de sentimentos e focos de estudo. E se é positivo que possua tal diversidade de opiniões e abordagens, torna-se um desafio separar disso apenas o que serve aos objetivos aqui propostos, já que não se tem a intenção de perpassar questionamentos políticos ou sociais mais profundos associados ao gênero, tampouco questões éticas, morais e ideológicas. Interessam as estruturas e formas do qual a novela está constituída enquanto objeto, e pelas quais opera na relação com sua audiência e realizadores, e em um reconhecimento explícito da relevância que possui na teia cultural brasileira.

A partir da revisão da literatura sobre o tema, o conteúdo foi organizado segundo um conjunto de categorias que não tiveram outro propósito senão clarificar a descrição e facilitar a análise, e que apresentam-se em três dimensões. A primeira diz respeito às características formais, ou seja, de sua forma e estrutura enquanto um objeto de comunicação e narrativa, sendo que parte dessas características está profundamente atrelada ao meio através do qual se realiza. A interpenetração entre ficção e realidade é a segunda categoria, em um exame da troca que esse produto faz com o real, a cultura, o cotidiano e o universo de significados e referenciais que estão inscritos no tempo e na sociedade para o qual é feito. Isso já era característica do folhetim na sua origem e é hoje considerado

um dos aspectos mais significativos que faz da novela brasileira algo tão diferente das suas semelhantes produzidas na América Latina. Além disso, para muitos pesquisadores, é a razão do sucesso alcançado na televisão. O terceiro e último conjunto de fatores diz respeito à realização e produção, que é causa e consequência, indissociável também do meio para o qual é feita a telenovela. São tratados também nessa categoria aspectos sobre as intenções que existem inseridas no processo, como também questões de autoria. É a existência de um modelo de produção que faz da telenovela um *produto* de massa, condição que impõe a ela aspectos que talvez não existissem em um outro contexto.

Para analisar tais características, foi premissa a restrição ao que se pode descrever sobre a novela pensada e produzida para o meio televisão, porque é essa versão do folhetim que é ponto de partida para as propostas que são resultado deste estudo. Entretanto, uma revisão histórica foi fundamental não só para entender as raízes e origem da telenovela, mas porque explicitou uma importante justificativa para a pesquisa: o folhetim e a chamada *narrativa folhetinesca* desembarcam nos dias atuais já tendo atravessado uma série de transposições, e mantendo a cada um enorme vigor. Dessa forma tem em seu histórico já uma credencial importante para ser pensada em mais uma etapa de evolução, seguindo uma abertura natural à oportunidade de se transformar mais uma vez para seguir evoluindo.

## **2.1**

### **Do folhetim à telenovela brasileira**

Seria possível situar a origem do que hoje conhecemos como telenovela a partir de um tipo de narrativa que a autora Cristina Costa (2000) chamou *árabe-folhetinesca*, e do qual o romance *As Mil e Uma Noites* seria o exemplo mais importante. Da mesma forma que seria razoável começar por descrever o que herda da tradição oral e do simples hábito de se contar histórias. Entretanto, a escolha foi por determinar a origem da telenovela como sendo não apenas o nascimento de algumas das suas características narrativas ou práticas sociais relacionadas, mas o ponto onde uma indústria se apropria desse conjunto de

elementos, subjulgando-os a uma intencionalidade não artística<sup>1</sup>, e sim de ordem econômica, criando o que ficou conhecido por *folhetim*.

O folhetim era chamado assim porque ocupava o rodapé das páginas da editoria de variedades do jornal, em um espaço onde antes eram publicadas cartas de amor, receitas e charadas (Alencar, 2002). Surgiu na França do século XIX como artifício dos jornais de grande circulação para criar ou incentivar o hábito de leitura diária e, por consequência, aumentar ou garantir uma estabilidade nas vendas dos exemplares. Eram histórias seriadas, de teor profundamente melodramático e de estrutura clássica *aristotélica*, marcando também o nascimento do *gancho* (na forma do famoso “aguarde o próximo capítulo”), recurso que Costa (2000) considera como aquilo que é mais característico dessa forma cultural. Evocavam histórias de heróis, de grandes amores, do bem contra o mal e permeadas de referências à vida cotidiana da época. Procuravam também mobilizar em seu conteúdo questões de interesse comum, e com o uso de linguagem simples e somado às demais características, o produto era atrativo e se tornava acessível à maior parcela de leitores possível. O folhetim é também reconhecido por diferentes teóricos como sendo o primeiro produto do que viria mais tarde ser chamado de *indústria cultural*<sup>2</sup> e que, apesar de nos estudos literários não ter sido valorizado como expressão artística, foi primordial para se entender a cultura das massas do século XX. Da mesma forma, poucas vezes lembra-se de que notáveis escritores também foram autores de folhetins como forma de ganhar a vida, tais como Victor Hugo, Balzac e Dickens (Martin-Barbero, 1997).

Até chegar à versão contemporânea, chamada de *telenovela*, o folhetim se transpôs do jornal para outros meios lentamente, em um processo marcado pela experimentação e adequação a modelos e interesses econômicos típicos da exploração de cada um desses meios. Mas o folhetim não só seguiu se transformando para existir sob essas novas condições, como absorveu de forma

<sup>1</sup> Isso independente de poder haver arte e intenção artística internas ao produto, ou dele resultar em uma experiência estética ou artística. Sua intencionalidade última é comercial.

<sup>2</sup> Tal associação é feita por vários teóricos e historiadores. Para um maior aprofundamento na história e relevância específica do folhetim para a indústria cultural, recomenda-se o texto que fala deste tema na obra *Dos Meios às Mediações*, do teórico da comunicação Jesus Martin-Barbero (1997).

tão marcante características específicas dessas mídias que a versão sucessora sempre superou a sua predecessora em relevância, penetração e sucesso comercial nas sociedades em que esteve ou está presente.

É na década de 30, já no século XX, que o folhetim passa pela sua primeira transformação. Uma nova mídia crescia em popularidade nos USA: o rádio. Indústrias de sabão da época - como Colgate-Palmolive e Procter e Gamble -, preocupadas em fazer com que seus produtos tivessem uma aceitação cada vez maior das donas de casa de classe média, investiram em uma versão radiofônica da popular narrativa folhetinesca dos jornais. Surgiam aí as *soap operas* norte-americanas, cujo nome é referência direta à origem, significando literalmente operetas que eram patrocinadas por fabricantes de sabão. Entretanto, diferente daquela forma veiculada nos jornais, as *soap operas* se baseavam em episódios unitários, que mesmo compartilhando um universo simbólico e elementos narrativos comuns, contavam histórias que se encerravam no mesmo fragmento, com início, meio e fim. Esse formato, portanto, está mais diretamente ligado à origem de outra categoria de narrativas televisivas: *seriado*.

O verdadeiro folhetim radiofônico, ou *radionovela*, toma forma ainda nos anos 30 em Cuba, e logo em seguida no México. Era tal como no jornal, desenrolando-se em capítulos com pequenas partes de uma ou mais histórias que os atravessam e se concluem ao longo de vários episódios, explorando ainda o gancho como recurso narrativo. É esse o formato que chega ao Brasil quando rapidamente esses países se tornam exportadores do produto para toda América Latina. As produções brasileiras de radionovela, rompendo com o modelo cubano, começam na década de 40, tendo como principal diferença entre as versões importada e nacional o teor de suas histórias, onde na brasileira eram explorados o regionalismo e universo simbólico do sertanejo.

A passagem da versão radiofônica para a televisão tem início também nos EUA, quando passam a ser produzidas versões televisivas das *soaps operas*. Na América Latina são mais uma vez Cuba e México que abarcam a dianteira das produções televisivas do gênero, passando a ter versões para a TV das radionovelas. A transposição do rádio para a televisão foi relativamente fácil, já que como meio de comunicação de massa os dois compartilham tanto

características técnicas como semelhanças no modelo de negócio. Mesmo assim, essa passagem trouxe à tona novos desafios à produção: a história que antes era apenas imaginada nas formas impressa e exclusivamente falada podia então ser *vista*. A beleza e sedução dos atores de rádio, que antes estava na sua capacidade vocal e entonação, não bastavam à televisão e não só isso não teria o mesmo efeito como as imagens desses mesmos atores poderiam deixar de seduzir tanto quanto quando eram apenas imaginados. Nesse início as telenovelas eram realizadas ao vivo, sendo essa a única forma de produção possível, contribuindo assim para que incorporassem uma estética mais teatral.

Nova mudança então ocorre com a chegada do videoteipe. Este recurso passa a permitir a separação dos processos de produção e edição da sua transmissão, levando as produções televisivas a se aproximarem da linguagem cinematográfica, já que o cinema utilizava o recurso há bastante tempo (não o videoteipe, mas a separação das atividades de captação, montagem, e as técnicas que surgem a partir disso).

Finalmente, na década de 50, esse modelo de telenovela chega ao Brasil, mas com produções ainda bastante irregulares que são levadas ao ar uma ou duas vezes por semana. A primeira telenovela diária foi uma adaptação da trama argentina *2-5499 Ocupado*, indo ao ar pela TV Excelsior em 1963 e era estrelada pelo casal Tarcísio Meira e Glória Menezes. Os pesquisadores, entretanto, creditam a essa produção apenas valor histórico, já que não alcançou expressão na época e as telenovelas desse período ainda não tinham a relevância na grade das emissoras que passaram a ter mais tarde. Pode-se dizer que essa era ainda uma fase experimental. Meses mais tarde, já no conturbado ano de 1964, a TV Tupi produz e leva ao ar a adaptação de uma novela cubana chamada *O Direito de Nascer*. Esse ponto marca o momento em que a telenovela passa a conquistar um maior destaque na programação da TV, com todas as empresas investindo no formato e formando assim um mercado que até o final da década de 60 foi bastante homogêneo e equilibrado, com produções se concentrando entre empresas do Rio de Janeiro e São Paulo. Também em 1964 é inaugurada a TV Globo, que fazia razoável sucesso com as novelas da autora Glória Magadan. De origem cubana, Magadan escrevia folhetins que ficaram conhecidos como “capa e

espada”, repletos de histórias exageradamente melodramáticas, de heróis e mocinhas, dramas pesados, diálogos formais e figurinos pomposos, ambientadas em tempos e lugares exóticos de um imaginário literário tal como as arábias do conto Mil e Uma Noites (Lopes, 2009). Sheik de Agadir (exibida na TV Globo em 1966) é considerada um exemplo marcante deste período. Ao mesmo tempo, também, um outro formato - o teleteatro - influenciava a dramaturgia de televisão como um todo, sobretudo em relação aos profissionais que passam mais tarde a se especializar no novo meio.

Em 1968, e daí para o início da década de 70, outros dois fatos importantes são considerados fundamentais na trajetória de consolidação da telenovela brasileira. O primeiro é a produção e exibição da novela *Beto Rockfeler* pela TV Tupi em 1968. Essa produção rompe mais uma vez - como aconteceu antes com as radionovelas - com as temáticas importadas ao estilo sentimental latino, e com as caracterizações genéricas do estilo “capa e espada”. Beto Rockfeler, ao contrário, chama a atenção para uma novela que é *genuinamente nacional*: ao mesmo tempo que faz uso dos elementos melodramáticos, trata dos costumes brasileiros e coloca no vídeo “nossa maneira de ser”, “nossa linguagem” e “nossa identidade”<sup>3</sup>.

Esse paradigma trouxe a trama para o universo contemporâneo das grandes cidades brasileiras. O uso de gravações externas introduziu a linguagem coloquial, o humor inteligente, uma certa ambiguidade dos personagens e, principalmente, um repertório de referências compartilhado pelos brasileiros. Sintonizou as ansiedades liberalizantes de um público jovem, tanto masculino como feminino, recém-chegado à metrópole, em busca de instrução e integração nos polos de modernização. As convenções que passaram a ser adotadas daí em diante baseiam-se em que cada novela deveria trazer uma “novidade”, um assunto que a diferenciasse de suas antecessoras e fosse capaz de “provocar” o interesse, o comentário, o debate de telespectadores e de outras mídias, o consumo de produtos a ela relacionados, como livros, discos, roupas etc. Essa ênfase na representação de uma contemporaneidade sucessivamente atualizada é visível na moda, nas tecnologias, nas referências a acontecimentos correntes. Mas é visível

---

<sup>3</sup> Está entre aspas porque é evidente que não há de fato uma unidade cultural em um país com as dimensões e características históricas do Brasil, e essa caracterização será sempre uma seleção, um recorte de aspectos específicos que tendem à generalização. Entretanto, foi extremamente bem sucedido já que também nessa época, e com o surgimento das redes de televisão, interessava às empresas e ao governo a constituição de uma “identidade nacional”.

também e, especificamente, na evolução no modo como o amor, o romance, a sexualidade e a relação homem-mulher passou a ser representada nas novelas dos anos 1970 em diante (Lopes, 2009, p. 25).

Outro importante marco desse período foi a mudança no comando da TV Globo e, por consequência, do seu perfil empresarial. Com a dissolução do contrato com o grupo Time-Life em 1969, a parceria deixava para a emissora carioca um legado de profissionalização, estrutura empresarial e visão de mercado. Ao mesmo tempo a emissora passa a ser comandada por dois profissionais com experiência no mercado publicitário - Walter Clark e José Bonifácio Sobrinho (Boni) - que ajudam a criar o que ficou conhecido como o Padrão Globo de Qualidade. Essa marca vai além de qualidades técnicas ou estéticas e representa uma nova filosofia empresarial de vanguarda, que procurou entender o lugar da TV na vida das pessoas, criando como resposta a essa demanda uma oferta de produtos formatada para a aceitação do público e do mercado nacionais. É definida uma grade de programação onde a principal oferta se organiza em torno dos folhetins televisivos, segmentados por horários para atrair diferentes públicos<sup>4</sup> e com telejornais entre eles. A produção de telenovelas entra assim em escala industrial, e nasce a Central Globo de Produção para organizar essa *fábrica* em suas estrutura e processos. Dessa forma, a já denominada Rede Globo inicia o caminho que a tornaria um ícone na produção de telenovelas, tanto pelo que fez ao gênero na televisão, quanto pelo que o gênero representou na sua escalada à liderança de mercado.

As décadas de 70 e 80 são consideradas a era de ouro das novelas e é quando a Rede Globo se torna hegemônica. Os produtos que vão ao ar já são criados e produzidos por autores, atores e técnicos que tem experiência em televisão e na linguagem televisiva, embora permaneçam ainda traços de influência do rádio, teatro e cinema. A telenovela no Brasil se consolida como um produto genuinamente nacional, em uma comunhão entre as características do folhetim, as expectativas do público brasileiro e a estética do meio televisão, atraindo diariamente milhões de telespectadores ansiosos por saber o que acontece

---

<sup>4</sup> No início eram quatro novelas noturnas, com uma que ia ao ar às 22h. Mais recentemente esse horário passou a ser ocupado por séries e seriados.

no próximo capítulo e qual será o desfecho de cada fio do novelo de histórias. Entre as telenovelas exibidas pela Rede Globo nesse período estão algumas de maior sucesso, como Irmãos Coragem (1970), Selva de Pedra (1972), Pecado Capital (1975), Escrava Isaura (1976), Roque Santeiro (1985), Bebê a Bordo (1988), Vale Tudo (1988), Que Rei Sou Eu? (1989), Top Model (1989), O Salvador da Pátria (1989) e Tieta (1989). Além da Rede Globo, a TV Manchete também emplaca sucessos como Dona Beija e Kananga do Japão, ambas da década de 80.

O pesquisador Artur da Távola (1996) organiza a trajetória da telenovela em 4 fases, às quais chama: *período inicial*, *implantação*, *profissionalização e mercado*, *qualidade literário-dramatúrgica*, e *período mercadológico*. Apesar de já terem se passado mais de 15 anos do texto, ainda é válida a organização e especialmente interessante a descrição que faz do período mais recente. Para o autor, este período inicia-se ao final da década de 80 e é bastante razoável dizer que ainda é vigente, apesar da data de publicação do texto (1996). Távola argumenta que essa fase começa quando a telenovela alcança os mais altos índices de audiência e qualificação nacional e internacional. Justamente pela importância que conquista cede ao que chamou de *disposições do meio*, técnicas de pesquisa de mercado e à evolução do processo de produção. Na medida ainda em que a profissionalização aumenta, afirma, diminui o caráter autoral, artístico e criativo dos períodos anteriores. A ousadia nessa fase se concentra numa maior liberdade de abordagem a temas que na época ainda eram tratados com conservadorismo, proibidos ou evitados na televisão, tal qual sensualidade e sexo fora do casamento. Além disso, adota-se o uso da gíria e figurinos que deixam o corpo muito mais à mostra. A competição aumenta com o surgimento de canais via cabo, satélite, além de outras emissoras voltarem a investir no gênero, criando concorrência. É nesse período que a TV Manchete leva ao ar, em 1990, a bem sucedida telenovela Pantanal, de Benedito Ruy Barbosa, que teve sua sinopse recusada pela TV Globo.

[Observa-se] o quase desaparecimento da obra autoral na telenovela. Os textos e a direção passaram a ser divididos entre equipes de especialistas e o

desenvolvimento das técnicas de pesquisa de preferências e fórmulas de êxito determinou excessiva frieza profissional, diminuição da preocupação criativa e necessidade de conquista da audiência majoritária (Távola, 1996, p. 103).

Sobretudo no Brasil, pela consolidação da grade de programação, há um fator que certamente influencia e reforça que se conserve essa direção e é fato característico do meio televisão. Fachine e Figuerôa (2009) chamaram de “variação do idêntico” (p. 368):

[...] o público quer ver e rever o que lhe é familiar. Não dá, no entanto, para manter a audiência oferecendo exatamente o mesmo. É preciso, então, que o idêntico apresente algo diferente sem colocar em risco, porém, o próprio reconhecimento desse outro como o mesmo. [...] Assim, o sentido da TV se produz, sobretudo, como hábito, um conceito que, aqui, não se confunde com rotina. [...] Para que se configure, portanto, uma determinada prática receptiva como hábito, é preciso que a reiteração seja parte constitutiva dessa própria forma de fruição (Fachine, Figuerôa, 2009, p. 368).

Foi possível observar, portanto, que o produto folhetim, embora tenha se desenvolvido lentamente até chegar à versão televisiva contemporânea que temos no Brasil, cada vez que esteve diante do desafio de se transpor para outro meio, quer como linguagem, quer como modelo de produção, o fez obtendo como resultado uma forma que o tornou ainda mais representativo e bem sucedido. A partir daqui serão apresentadas as características definidoras da telenovela, nas três dimensões já comentadas e a começar pelas suas características formais e estéticas, que a definem como tal, e que hora são aspectos natos do folhetim e que vem se mantendo a cada transposição, hora são outros que se misturam e derivam das características do meio TV. É a telenovela em como se apresenta diretamente ao público para cumprir seu papel.

## **2.2** **Propriedades e características**

Por características formais entende-se o conjunto de aspectos possíveis de serem identificados que definem a telenovela enquanto objeto comunicacional ou produto cultural. São aqueles componentes mais evidentes que a distinguem, na forma como se apresenta ao público, de outros tipos de objetos ou produtos culturais (como romances, peças de teatro, filmes de cinema, etc), ou mesmo de outros gêneros da ficção ou dramaturgia televisiva, sobretudo os da categoria de seriais. Esse levantamento tem o objetivo de estabelecer um panorama das características que dizem respeito à versão do folhetim pensada e produzida para televisão (telenovela). Interessam, assim, apenas aqueles elementos que, mesmo existentes desde a origem do folhetim ou em outras versões deste, estejam presentes hoje nas telenovelas, além daqueles que são típicos apenas deste formato e atrelados ao meio.

Os autores pesquisados concordam que a telenovela brasileira é um produto singular que diferencia-se de outras formas de dramaturgia televisiva, das transposições anteriores do folhetim para outros meios, e mesmo das demais telenovelas produzidas especialmente na América Latina. Costa (2000) chega mesmo a definir a telenovela brasileira como *gênero*, porque extrapola a simples nacionalização da produção de um conteúdo, mas possui também enfoque, direção, diálogos, interpretação, temáticas e uma mistura própria de influências do rádio, do teatro, do cinema e da literatura que não encontra paralelo nesses outros objetos semelhantes produzidos no mundo.

Diferente do que seria convencional, não assumo aqui uma dada definição da telenovela que vá além de dizer que se trata de um *folhetim televisivo brasileiro*, no sentido de que é uma versão atual para a TV produzida no Brasil do que se convencionou chamar de folhetim. Para além disso, a definição será a construção que se dará no reconhecimento e entendimento do conjunto das características que estão descritas neste capítulo. Apenas como referência, é assim que a pesquisadora Costa define a telenovela:

produto peculiar que passou a ser apresentado no Brasil, a partir da década de 60, como resultado de um processo de transformação marcante, [...] consagrando um estilo novo de dramaturgia e interpretação, muito diferente

do modelo méxico-cubano, [...] a partir de tramas centradas em conflitos sociais e não só íntimos, pessoas e sentimentais” (2000, p.155).

Para descrever tais características foram especialmente úteis os trabalhos desenvolvidos por Pallotini (1998), Costa (2000), Machado (2000), Sadek (2008) e Távola (1996), entre outros autores. Observou-se ao longo do processo de identificação e seleção dessas características que uma parte considerável daquilo que caracteriza a telenovela se deve à sua forma narrativa, e esse foi o caminho escolhido por Costa (2000) para conduzir o seu trabalho. No entanto, apesar de terem sido as ideias da autora as que mais contribuíram para o que está descrito a seguir, opta-se aqui por não seguir exatamente o mesmo caminho. Se a narrativa empresta suas propriedades à telenovela, também é verdade que a telenovela, e especialmente a brasileira, não se resume a ela. O que vem a seguir, portanto, é uma síntese do que pode ser encontrado nessas pesquisas, mas cuja seleção, conjugação e organização são particulares deste estudo.

O primeiro aspecto a ser destacado é a telenovela ser uma *narrativa seriada*, ou seja, uma história contada em fragmentos, onde esses se ligam um ao outro por compartilharem elementos dramáticos em comum. Entretanto, dentro dessa categoria mais genérica, a novela conserva ainda diferenciais que a distanciam de outras formas de dramas seriados televisivos que Pallottini (1998) chamou de *unitários* (cada fragmento tem a história apresentada e resolvida nele mesmo, embora conserve personagens, ambientação e temáticas comuns aos outros). Na telenovela tais fragmentos são pequenos pedaços de uma história que só se completa no conjunto, às vezes em poucos capítulos ou podendo durar quase todo o período de exibição. Como um exemplo, vale lembrar dos recorrentes enredos de mistério que giram em torno de “quem matou quem”.

Associado ao aspecto de ser uma narrativa seriada, outra característica fundamental que diferencia a telenovela é ser uma *obra aberta*. Ao mesmo tempo em que há evidentemente um exaustivo planejamento e a previsibilidade de autores e produtores de como a história deve se desenrolar (quais desfechos e futuro dos personagens), essa previsibilidade não dá conta do projeto inteiro, e mudanças de curso, até mesmo radicais, não só são permitidas, como são também

ingrediente para seu sucesso. Ser obra aberta pode ser visto como uma condição de um produto que é forjado para a aceitação da audiência, e assim precisa reagir e estar sujeito, mesmo que quase nunca profundamente, a alterações em função dessa aceitação (medida pelos índices de audiência e grupos de discussão promovidos pela emissora). Mas não é só a audiência que contribui para que essa condição permaneça: tendo duração normalmente longa, em uma produção que envolve um número grande de profissionais e enorme infra-estrutura, a telenovela está sujeita a toda sorte de imprevistos - da censura que ocorria no período da ditadura, até mudanças, doença, morte e outros incidentes com a equipe de produção, atores e atrizes.

Quando se fala de telenovela brasileira, a *duração* também é importante para diferenciá-la de outras telenovelas produzidas. E mesmo que a duração do produto todo no ar possa se aproximar de algumas versões produzidas fora do Brasil, isso não acontece quando analisamos junto a duração dos capítulos. A telenovela produzida no Brasil, excluindo comerciais, terá em média hoje 45min de conteúdo dramático, enquanto a média de duração dos capítulos de uma novela latino-americana é de 30min. É por essa razão, por exemplo, que quando são trazidas para o Brasil essas produções acabam sendo exibidas com dois capítulos unidos em sequência. Trinta minutos também é a duração média de um episódio de um seriado norte-americano. Em termos práticos, significa que o volume total de horas de produção de uma telenovela brasileira é maior<sup>5</sup>, exigindo um esforço singular, principalmente de autores e seus colaboradores que precisam escrever diariamente capítulos mais extensos. Razão que também contribui para a incorporação a essa escrita de técnicas e recursos que vão acabar, tal como Távola (1996) descreveu, imprimindo à obra uma maior padronização, repetição e por consequência maior limitação criativa.

Usando uma expressão adotada por Machado (2003), pode-se dizer também que é característico da telenovela ser *fundada no diálogo*. Encontraremos na narrativa da telenovela diversos elementos aristotélicos, tal como uma obra que é fundamentalmente desenvolvida a partir do conjunto de ações que os personagens

---

<sup>5</sup> Em 2008, o Brasil produziu 1725 horas de telenovela, à frente de todos os países pesquisados pelo painel do Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Lopes, Gómez, 2009).

desenvolvem. Entretanto, e isso se deve ao que a telenovela herda do rádio, essas ações não são narradas, mas vem à luz a partir dos diálogos travados entre os personagens. Machado, ao analisar a estética da televisão, diz que essa é uma característica importante do meio televisão, mesmo que pareça à primeira vista paradoxal se pensarmos que a TV se diferenciaria do rádio justamente por ter se libertado do domínio da fala pela existência da imagem. Mas isso não aconteceu e a televisão é por excelência o meio da “cabeça falante”, aspecto que se faz presente fortemente nas telenovelas.

Os próximos elementos que caracterizam a telenovela acabam muitas vezes como responsáveis por colocar essa forma narrativa em uma posição desfavorável enquanto obra artística, considerada um gênero “menor”. Eles são a *repetitividade e redundância*, recursos necessários e importantes que tem seu uso justificado por Costa (2000) na tradição oral e na constituição de sentido, que ainda na televisão especificamente se explica também por funções relacionadas às contingências de atenção inerentes ao meio. É preciso oferecer à audiência uma facilidade para absorver uma narrativa que historicamente vem crescendo em número de tramas entrecruzadas e velocidade dos cortes da edição e ações encenadas. Cannito (2009) afirma ainda que repetições também são consequência da necessidade de se agilizar as produções, tal como a própria serialização e a elaboração da própria grade de programação. Os recursos, assim, trariam vantagens na simplificação da criação, demandando menos tempo de elaboração, produção e minimizando riscos comerciais. Nesse caso, a redundância e repetição são ferramentas que remetem mais à lógica de produção do que à qualidade estética. Ao mesmo tempo, Machado (2003) chama a atenção para a repetição que não significa necessariamente redundância e se constitui como “princípio organizativo de vários sistemas poéticos” (p. 89). Em síntese, independente das justificativas, o importante é que todos os fatores mencionados influenciam para que esses aspectos persistam e também sejam parte da identidade das telenovelas.

Outra característica indispensável nesse grupo é o *gancho*. Cristina Costa (2000) define o gancho como sendo aquele elemento mais fundamental do que chama de *narrativa árabe-folhetinesca*, para a autora o pilar do folhetim e das novelas. De fato, enquanto propósito, o gancho tem uma relação direta com as

intenções mais primitivas que fundaram o folhetim e movem a telenovela: fazer com que o leitor ou telespectador acompanhe capítulo após capítulo a história, deixando-se seduzir pelo hábito que, de alguma forma, cria a ritualização desse consumo. Mas isso não significa que a existência explícita do gancho como recurso seja imprescindível ao final de cada capítulo, ou de cada semana, como se só ele fosse capaz de manter o público atento à história. Podemos entender o gancho como um conceito mais amplo, dizendo respeito a todo e qualquer elemento ou ação dramática que seja capaz de estabelecer com o público essa relação entre o suspense, a vontade de saber, e o efetivo desenrolar de uma determinada ação. O gancho é recurso primordial do adiamento do prazer e captação da atenção da audiência, independente de se manifestar como o “e agora cenas do próximo capítulo”, e tem vital importância principalmente quanto mais previsíveis forem os enredos e desfechos previstos.

Atribuída à influência que o teatro exerceu no desenvolvimento da telenovela brasileira, pode-se dizer também que o nosso folhetim televisivo conserva uma *estrutura narrativa essencialmente dramaturgica*. Isso se faz presente, por exemplo, em atributos teatrais que influenciaram a organização dos capítulos, cenas, cenários e *sets* de produção, além da ênfase no desenvolvimento psicológico dos personagens. Outra manifestação importante desse aspecto está na relevância que o texto tem nas produções e do papel do autor dentro de todo processo de realização - da concepção à produção - mesmo que haja alguma variação em função do perfil e experiência desses profissionais.

E se por um lado a telenovela brasileira foi influenciada significativamente pelo teatro, também foi pelo cinema, o que torna a *herança cinematográfica* mais um aspecto a ser destacado. O período de maior desenvolvimento da telenovela brasileira coincidiu com a época de ouro do cinema norte-americano, o que deu ao nosso folhetim televisivo um aporte de referências da linguagem cinematográfica. É do cinema, por exemplo, que a telenovela herda o uso da câmera no narrar da história, através de cenas e cortes mais velozes, adoção de determinados planos e explorações mais audaciosas de movimentos e posicionamentos. Além disso, também podem ser relacionados à essa influência a utilização de locações e

cenários externos, construção de cidades cenográficas, além dos projetos sofisticados de iluminação e som - especialmente música.

Um outro aspecto diz respeito à impossibilidade de caracterizar a telenovela brasileira a partir do conjunto de gêneros e estilos que servem à literatura e ao cinema. Dessa forma, ela pode ser definida como um gênero próprio, ou como contendo uma *bricolagem de gêneros e estilos*. O que se pode observar é que se utilizam, se não de todos, de muitos dos gêneros e estilos convencionais numa mesma obra, ao mesmo tempo em que há a mistura do popular com o erudito e só o que é permanente e padronizado é a existência de tais combinações, sendo esse o seu estilo próprio.

A *infidelidade ao texto* também pode ser apontada como característica. Não quer dizer uma infidelidade ao que o autor escreveu, mas sim no que se relaciona aos casos onde a novela é uma adaptação de outra obra, como as literárias (A Escrava Isaura, de 1976, Sinha Moça, de 1986, Tieta, de 1989, entre muitos outros exemplos). Nesses casos, é característico da telenovela brasileira ser infiel ao texto original, ou mesmo infiel a vários elementos que estão na narrativa em que foi baseada, criando não mais do que um vínculo de inspiração para a história ou parte dela, e que acabará se desenrolando independente dos desfechos que o escritor tenha dado. Esgotando o conceito, pode-se dizer que a telenovela só é realmente fiel e íntegra a ela mesma, em sua própria coerência narrativa, por mais que possa ter sido inspirada em referências externas muito claras. Costa (2000) afirma que “não se deve esperar que a telenovela espelhe a integridade do roteiro ou unicidade e inteireza do cinema, mas devemos exigir sim que seja fiel à sua narrativa” (p. 163).

É característico também desta forma narrativa que *a novela é o que vai ao ar*. Como defende Costa (2000), a telenovela é uma forma expressiva efêmera, que se desmaterializa após cada apresentação. Isso se deve ao fato de que, diferente das obras literárias, da dramaturgia, dos filmes e seriados - produtos acabados, organizados e contidos em unidades perenes - as telenovelas são uma experiência única que não se repete. O produto a que o público assiste, distante do texto do qual se origina, seja inédito ou em uma adaptação, é algo entremeado de comerciais, de um determinado espaço e horário na grade, de um contexto sócio-

cultural e político e sujeito até mesmo às influências de qualidade técnica da produção e recepção. Mesmo quando acontece de telenovelas serem reapresentadas, em geral são cortadas ou adaptadas para se adequar a contingências (tempo, canal, público), dificultando mais ainda a possibilidade de serem tomadas, sobretudo para efeito de crítica, por um produto que possa ser visto e analisado comparativamente àqueles que não possuem ou tem essa característica em grau bem menos elevado. É possível também fazer uma relação desse aspecto com aquilo que Machado (2003) diz ser um procedimento exclusivo e marca de efemeridade da televisão: o tempo presente. Diferente da fotografia e do cinema, que congelam um dado tempo que é por definição passado, “a televisão apresenta o tempo da enunciação como um tempo presente ao espectador” (p. 138). E essa marca, que tanto caracteriza a televisão, se está presente de forma evidente em transmissões ao vivo, por exemplo, transborda também para os demais produtos, contribuindo para que a noção de “obra” seja “desmoralizada” como algo perecível, durável e estocável. Ao mesmo tempo, entretanto, essa mesma característica faz com que se tenha na televisão uma intensa realização tangível da ideia de “momento verdade” que não encontra paralelo com outros meios.

Costa (2000) ainda chama a atenção para a *ambiguidade*, como outra característica das telenovelas brasileiras, e que seria um dos aspectos que o produto vai absorver da cultura brasileira (interpenetração essa que é tema do tópico a seguir). Por ser melodramática e épica, dá a impressão de ser uma obra totalmente alienada e alienante da realidade, mas é exatamente o contrário, trazendo na maioria das vezes uma “realidade desconcertante”, tal como definiu a autora. Esse é o primeiro traço de ambiguidade, mas a característica vai se manifestar também de forma mais explícita na construção de personagens, onde temos vilões que são humanizados e heróis que fraquejam, ou no desfecho de conflitos que na imensa maioria dos casos acontece de forma conciliatória, no melhor estilo *jeitinho brasileiro*.

Além dessas características, Costa (2000) faz uma breve descrição de uma série de outros fatores que, senão exclusivamente característicos das telenovelas brasileiras, são preponderantes na definição e entendimento desse objeto, e que

para este estudo são significativamente úteis. Por exemplo, o fato de que a telenovela, de um ponto de vista artístico, é uma obra que estaria situada no conjunto pós-clássico, por ser fragmentada e efêmera. Isso se manifesta nas telenovelas não apenas em relação à sua integridade e forma de contar as histórias, mas na sua experiência de consumo, que acontece concomitante ao mosaico da oferta de temas, estímulos e possibilidades próprios da televisão. Integridade, coerência e equilíbrio são outros critérios aos quais a autora dá destaque para falar das qualidades estéticas da telenovela. A coerência não quer dizer a verossimilhança, mas respeito à fidelidade interna de construção de um contexto social e situações, ou características psicológicas dos personagens e comportamentos que estes desempenham nas mais variadas situações dramáticas propostas. Ou ainda a capacidade de compor uma narrativa que permaneça presente e íntegra no imaginário do telespectador mesmo com (ou ainda se valendo delas) as fragmentações impostas pelas quebras em blocos, capítulos, semanas, etc. Por último, e complementar ao aspecto de que a novela é aquilo que vai ao ar, está o caráter espetacular, ou seja, a novela não se resume àquilo que vai ao ar apresentado na televisão.

A telenovela manifesta-se, por essa característica, como um processo e um fenômeno social e midiático. Nele se integram de forma complexa diversos veículos e diferentes linguagens, dando-lhe um caráter espetacular, no sentido dado por Guy Debord (Costa, 2000, p. 200).

O trabalho de Costa (2000), que tem sido de grande utilidade até aqui, teve como objetivo identificar na relação com a obra *As Mil e Uma Noites* uma relevância histórica para a novela da narrativa que chamou de *árabe-folhetinesca*. Fez, assim, uma análise bastante oportuna onde explica o porquê dessa forma narrativa possuir uma mistura própria de elementos responsáveis pela atração que exerce nas pessoas, desde muito antes de ter sido aproveitada pelo folhetim. Presentes nas telenovelas até hoje, esses aspectos levantados pela autora enriquecem a percepção sobre o gênero e importância que tem na nossa cultura, embora não estejam diretamente caracterizando esse objeto em sua forma. A autora argumenta, por exemplo, que a narrativa é a metáfora que melhor é capaz

de expressar o processo temporal, dialético e paradoxal em que se pode resumir a existência humana, integrando sincronias e diacronias, afastamentos e correlações, fugacidades e perenidades, movimentos e imobilidades, finitudes e permanências. A narrativa artística, para além de simplesmente constituir um conteúdo para essa metáfora - como fazem a história, o mito, a biografia e a psicanálise -, compõe uma determinada forma e estética que ajuda ao homem a melhor compreender e viver numa projeção ideal e metafórica sua duração. Essa *temporalidade da existência*, que as narrativas são a máxima expressão, tem como suporte a memória e a projeção, ou seja, o tempo como uma de suas propriedades essenciais. Considerando que temporalidade, metáfora e narrativa são instâncias de um mesmo processo psicossocial e sociolinguístico do homem, pode-se dizer então que estão ligados à gênese da organização do conhecimento. As narrativas são constitutivas do ser e da identidade individual do homem, mas não seria possível a vida social se tivéssemos apenas nossas narrativas individuais. A autora argumenta então que assim se instituíram meios para o fluxo de identidades coletivas e compartilhamento de narrativas; e a cultura é esse conjunto das narrativas coletivas através do qual se instaura uma identidade coletiva e onde se legitimam as identidades individuais. O ato de narrar “tornou-se assim a base para a vida social e a confirmação e validade da nossa vida subjetiva” (Costa, 2000, p. 44). Para que isso se efetive, no entanto, é preciso que os processos narrativos se deem de forma regular, periódica e ordenada, ou seja, ritualizada, o que pressupõe que sejam também modulares e repetitivos para que o rito reforce a utopia e a esperança. Ritualizar as narrativas promove a eternização dos acontecimentos e um domínio do tempo. “A veracidade da narrativa está mais nas suas formas de legitimidade, na importância do narrador, na sacralidade do ritual, do que na correspondência que possa estabelecer entre seu conteúdo e a natureza do mundo” (p. 48). O conto *As Mil e Uma Noites* seria então o exemplo primordial onde todos esses elementos se encontram, além de poder se dizer que é ele próprio uma metáfora para reafirmação da narrativa como elemento vital da experiência humana, por ser uma história sobre o próprio poder na narrativa. Nele encontram-se explicitados valores como o *princípio da fidelidade*, o *caráter infundável de evocação do eterno*, o aspecto de *histórias abrigarem outras histórias dentro de*

si, ou darem origem a extensões numa dinâmica de entrelaçamento, da exploração do adiamento como conector fundamental para garantir a continuidade e renovação do interesse, perenidade e, como objeto, ainda se mostrar extremamente adaptável a novas traduções, linguagens e mídias.

A repetitividade, a reminiscência, a identidade coletiva, o historicismo e a generalidade do seu conteúdo, na medida em que se transformam em fonte geradora de identidade, dão a essas narrativas um caráter extremamente conservador. Quanto mais reconhecidas, legitimadas, estabelecidas e capazes de se remeterem a um original mítico, [...] mais eficientes serão em seu processo ritualístico e definidor de identidades. [...] Esse é, portanto, o caráter dessas narrativas que se desdobram em si próprias com um mínimo de modificação e um máximo de constância; um mínimo de inovação e um máximo de adaptabilidade. Esse é o caráter das narrativas populares, aquelas nas quais a transmissividade é o objetivo principal, o poder de alcançar de forma efetiva e profunda o maior número de ouvintes que com elas possam se identificar” (Costa, 2000, p. 72-73).

Quando evocamos a telenovela, é desse conjunto que se trata, não de qualquer outra coisa, e aí está justamente o que a torna tão grandiosa e fascinante. Uma característica, das mais importantes, foi propositadamente deixada de fora dessa primeira parte para que se possa dar atenção dedicada a ela a seguir. Trata-se do fato de que a telenovela absorve códigos, signos, emoções e significados do tempo e realidade de mundo em que estiver inscrita, no recorte do período e caldeirão cultural no qual estão presentes as pessoas para quem a obra é feita, ao mesmo tempo em que devolve e serve à sociedade e ao seu público como referencial de significação. É a interpenetração entre ficção e realidade a que a telenovela está sujeita que a torna a narrativa por excelência da cultura brasileira.

### 2.3

#### **Ficção e a realidade na narrativa da nação brasileira**

Balogh (2007), no artigo chamado *Ficção Seriada e Intertextualidade*, insere as ficções televisivas dentro do contexto de cultura definida como um conjunto de textos e das relações que se estabelecem entre eles. Esses textos

podem ser entendidos como um conceito mais amplo, no âmbito das ciências da linguagem e no que se relaciona com o discurso. É o espaço de semiose, resultado da linguagem posta em ação pelo realizador de tal produto ou objeto cultural, mas que só se completa quando é lido, decodificado e interpretado pelo destinatário. Cada cultura se forma a partir de um conjunto do que a pesquisadora chama de *séries de textos* (as literárias, pictóricas, musicais, etc) e, dentre essas, uma que pode ser denominada “ficcionais de TV”, sendo essa bastante significativa como formadora da cultura brasileira.

A influência cultural por si só já denota que as telenovelas, longe de serem vistas apenas como obras ou produtos televisivos, são profundamente entremeados com a realidade, o tempo, o cotidiano, o universo simbólico e as várias manifestações da cultura brasileira. Tal fenômeno é tão profundo e característico (apontado como aquilo que distingue fundamentalmente nossas novelas das demais produzidas na América Latina e mundo) que o tema requer um exame mais detalhado. E cabe ainda aqui entender que esse aspecto não trata apenas de uma possível ambientação de uma trama no *hoje* ou que explora cenários *reais*, conhecidos e demarcados, mas se manifesta das formas mais sutis, fazendo parte inclusive das histórias que se passam em outras épocas ou na adaptações de obras literárias.

Costa (2000) examina essa característica de entremeamento com a realidade no que chamou de *cotidianização da narrativa*. Na concepção da pesquisadora quer dizer a incorporação pela narrativa de uma mistura muito profunda da ficção com elementos da realidade, para além de simples referências a comportamentos ou práticas cotidianas. Isso pode se manifestar em paralelos da história com fatos ocorridos ou que estão ocorrendo naquele momento, mas também na coincidência espacial e temporal, quando determinado capítulo da novela, por exemplo, se passa na noite de Natal ou durante o carnaval e vai ao ar nessas mesmas datas. Essa *cotidianização da narrativa* seria a grande responsável pela atratividade que o produto possui no Brasil, estando na origem do grande envolvimento e aceitação que a novela alcança. Associado ao conceito descrito acima, Costa também usa a expressão *intertextualidade*, como sinônimo de uma dinâmica que se estabelece entre essa aceitação e a mistura da ficção com a realidade. Seria esse um

fenômeno de interpenetração dos signos e mensagens existentes nas telenovelas por e para outros meios e produtos culturais. De forma direta, materializam-se em espécies de “coberturas” da novela produzidas de forma a tratar a ficção como se fosse verdade. Ou, de forma mais indireta, utilizando o universo criado pela narrativa para explorar determinadas temáticas, recortes ou vender produtos. A autora lembra que os atores que estão no ar nas novelas são normalmente os mais requisitados para campanhas publicitárias, ou para constar em capas de revistas dos mais variados segmentos, e isso seria um dos efeitos que essa dinâmica gera.

O teórico da comunicação Jesus Martin-Barbero (1997), dedicado a entender a recepção no contexto da produção televisiva latino-americana, discute esse enredamento profundo que existe desse tipo de narrativa com a experiência humana. O autor faz uso do fenômeno do folhetim no início da sua história, na França do século XIX, para refletir sobre o que chamou de *dialética escritura/leitura*. O conceito é construído com base na análise de um caso sobre como o contexto de opressão do proletariado da época foi capaz de sustentar “infra-estruturalmente” a história que era narrada por um folhetim com título de *Os Mistérios de Paris*. Um escritor, que se propôs a escrever um folhetim a um jornal, desenvolveu um história sobre as andanças de um turista por um país exótico, sendo que esse ambiente retratado era na verdade dos bairros pobres da cidade de Paris e seus moradores eram os bárbaros e perigosos personagens que ali viviam. Na medida em que se tornava popular, leitores começaram a reagir por cartas manifestando entusiasmo e críticas, e o escritor então decide se vestir de operário e percorrer essas áreas da cidade com o intuito de captar melhor as referências para enriquecer a história. No entanto, nessa jornada, ele é profundamente afetado e passa a levar para a ficção mais do que simplesmente descrições realistas e um novo conjunto de referências, mas altera em parte o teor da história inicial. Na medida em que operava essas transformações mais cartas chegavam. Essas pessoas queriam falar sobre a emoção que o povo sentia ao ler o texto, sugeriam desfechos para situações dramáticas e ainda pediam conselhos sobre como enfrentar situações parecidas da vida real. Afirmo o teórico que nesse momento “a fusão de realidade e fantasia efetuada no folhetim escapa dele [autor], confundindo a realidade dos leitores com as fantasias deste. As pessoas

têm a sensação de estarem lendo a narrativa de suas próprias vidas” (Martin-Barbero, 1997, p. 184). De um discurso carregado de enorme distanciamento e preconceito, o escritor muda o código da escritura em função da leitura criada. O folhetim então passa a retratar os operários como *sujeitos*, e leva à narrativa reflexões morais e políticas. E quanto mais a história ganhava esses contornos, passava a ser lida pela classe popular como um convite à mudança e a uma revolução. Em 1849 o escritor foi eleito deputado e acusado de provocar um levante popular ocorrido nesse mesmo ano, e foi por esse motivo expulso do país. Martin-Barbero percebe então que a dialética entre a escritura e a leitura é um aspecto primordial para o funcionamento de qualquer folhetim, sendo esse gênero aquele que melhor incorpora o mundo do leitor ao processo de produção do que é criado e publicado. Essa característica ainda está presente também na formatação do produto ao consumo. Martin-Barbero organiza, no que chamou de *dispositivos*, as propriedades formais do folhetim que caracterizam o produto em torno dessa função primordial. O primeiro deles é a composição tipográfica, que abusava de tipos maiores para dar maior legibilidade em qualquer situação ou para diferentes perfis de leitores. A fragmentação da leitura é o segundo, entendida como os episódios (e dentro desses estão os capítulos e subcapítulos) sustentados por títulos fortes e uso de frases e parágrafos curtos, facilitando a apreensão literária de um público cujos hábitos de leitura eram mínimos; o terceiro dispositivo é o da sedução, onde o autor destaca a duração longa que leva o folhetim a se confundir com a vida dos leitores, a estrutura aberta e o suspense como redundância calculada que faz contínuo apelo à memória do leitor. Martin-Barbero afirma que “cada episódio deve poder captar a atenção do leitor que, através dele, tem seu primeiro contato com a narrativa e deve ao mesmo tempo sustentar o interesse dos que já acompanham há meses” (1997, p. 188). A narração popular vive tanto da surpresa quanto da repetição e é essa estrutura que permite a permeabilidade do gênero à realidade e às reações do público, sendo chave do sucesso tanto do folhetim como da telenovela atual. Por último há o dispositivo de reconhecimento, que produz a identificação do mundo narrado com o mundo do leitor popular, residindo, portanto, no conteúdo e enunciado da obra, operando nas dimensões do testemunho, de compensação e do formato e símbolo. Esse último remete à ideia

de que esses processos de identificação e reconhecimento também estão sujeitos a um determinado esquematismo e ao equilíbrio entre os interesses do produtor e do leitor.

Comparando o folhetim com a telenovela no Brasil é interessante pensar o quanto que tais dispositivos descritos por Martin-Barbero (1997) se expandem e se fortificam quando essa dinâmica se transposta para o meio televisão, sobretudo em um país com a penetração que a televisão possui e cujo acesso é livre de qualquer pagamento. Não é surpresa, assim, que Lopes (2009) tenha se referido ao gênero como sendo por excelência a *narrativa da nação*, afirmando:

Alçada à posição de principal produto de uma indústria televisiva de grandes proporções, a novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, indo da intimidade privada aos problemas sociais (Lopes, 2009, p. 26).

Lopes (2009) acredita que a telenovela combina convenções formais de documentário e do melodrama televisivo, o que pode ser visto sob perspectiva muito semelhante à que Martin-Barbero (1997) se refere quando diz que o folhetim unia as linguagens do jornalismo e da literatura. Como resultado, a telenovela no Brasil acaba por sintetizar potencialmente na sua narrativa relações tais como: público e privado, político e doméstico, notícia e ficção. Por essas características, o país se vê de forma mais representativa nesse objeto do que nos próprios telejornais. Isso resultaria também numa demanda do próprio público e por consequência na contemplação disso pelos realizadores, como oportunidades cada vez maiores de reconhecer nas histórias uma identificação dos personagens e tramas com as vivências e problemas reais, ou seja, numa tendência para maior verossimilhança das histórias. Há vários exemplos, afirma a pesquisadora, de onde isso pode ser encontrado, como nas novelas *Irmãos Coragem* (1970), *Terra Nostra* (1998) ou *Porto dos Milagres* (2001), independente da época em que se passou a história. A telenovela, na hipótese que Lopes levanta, exerce inclusive uma função de *agenda setting*, ou seja, o poder de pautar discussões nacionais sobre temas tratados na narrativa apresenta nos seus oito meses de duração. E ao mesmo tempo em que traz esses temas de relevância social à tona (reforma

agrária, corrupção política, homossexualismo, violência doméstica, graves doenças etc), eles são inseparáveis e permanecem enredados no melodrama e nas esferas privadas das histórias, misturados às tramas românticas e familiares, de amor, separação e traição; são essas histórias que abrigam as temáticas sociais e não o contrário. Para a pesquisadora, tal dinâmica e dialética entre o tempo vivido e narrado estaria no centro do fascínio que a telenovela exerce, ao ser capaz de traduzir a audiência, mesclando público e privado, e misturando-se assim no cotidiano e na experiência subjetiva, emotiva, política, cultural e estética dos brasileiros. Torna-se, assim, uma narrativa da *vida da nação*, ultrapassando em muito a simples função de lazer ou entretenimento.

Como experiência comunicativa, ela aciona mecanismos de conversação, de compartilhamento e de participação imaginária. A novela tornou-se uma forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada. Os telespectadores se sentem participantes das novelas e mobilizam informações que circulam em torno deles no seu cotidiano. As relações do público com as novelas são mediadas por uma variedade de instituições, pesquisas de audiência, relações pessoais, contatos diretos com autores, além da imprensa e da mídia especializada e, mais recentemente, através da internet (Lopes, 2009, p. 29).

Como consequência, Lopes (2009) também chama a atenção e defende que a telenovela não só é *assistida*, mas é *falada*. A informação e comentários em torno das tramas e dos temas que são levantados atingem a todos, mesmo aqueles que não a assistem com frequência. Cria-se um território de debate e circulação de sentidos do qual todos participam, independente de classe, sexo, idade ou região. Essa atividade ocorre tanto no núcleo familiar, quanto em outros espaços sociais e momentos do cotidiano. Torna-se, inclusive, o próprio conteúdo de consumo numa metamediação que toma lugar em revistas especializadas, websites na Internet, jornais e mesmo programas de televisão que se dedicam a repercutir a própria mediação que se dá em torno das telenovelas. Mesmo telejornais e programas de variedades tratam indiretamente do tema quando repercutem as temáticas sociais, moda e comportamento. Cria-se em torno da telenovela um impressionante ecossistema de debate e circulação simbólica em que a nação se mantém imersa. E a exploração comercial dessa condição do produto também

acaba por retroalimentá-lo, quando há uma correspondência direta dos produtos e objetos que aparecem em cena e são usados pelos personagens - jóias, móveis, roupas - com o que de fato povoa as vitrines e ruas dos grandes centros de consumo.

Em *Dramaturgia de Televisão*, Pallotini (1998) se refere à essa permeabilidade como *caráter invasivo da telenovela*, sendo o resultado de um conteúdo que invade diariamente a casa e a vida das pessoas, instigando uma parcela do público a querer viver aquelas histórias como se fossem parte do seu cotidiano. Ela diz que a novela provoca um “simulacro de realidade, uma ficcionalização da realidade e uma realização da ficção” (p. 67). Não são poucos os exemplos de histórias que trazem para a ficção temas ou fatos que estavam sendo discutidos nacionalmente durante aquele determinado período, ou ainda campanhas sociais que são iniciadas na ficção e se tornam reais. A autora também comenta esse fenômeno e o coloca como importante responsável pelo sucesso da telenovela brasileira, ao mesmo tempo em que impõe ao gênero mais uma camada de complexidade e riqueza. Afirmo Pallotini: “isso afeta não só sua estrutura, mas também sua sobrevivência e seu caráter” (p. 71). São exemplos a campanha para encontrar pessoas desaparecidas, sobre violência contra idosos, e sobre dificuldades enfrentadas por pessoas com alguma deficiência, como fizeram os autores Glória Perez e Manoel Carlos em várias de suas novelas. A autora enumera, também, o que para ela são os “modificadores” ou “influxos” de invasão da história: sucesso ou insucesso de público de qualquer dos elementos narrativos e dramáticos daquela trama; acontecimentos reais importantes de dimensão nacional; incidentes que afetam a produção; fatos sociais que vão requerer um espelho na ficção sob responsabilidade do autor. Isso tudo é, na opinião de Pallotini, o que vai distinguir de forma incisiva as telenovelas atuais das demais produzidas no mundo ou ainda de outros formatos de teledramaturgia, como as séries e os seriados.

O jornal norte-americano *The Washington Post* publicou uma matéria (Partlow, 2009) a esse respeito em junho de 2009, com o título de *Novelas Brasileiras Podem Afetar as Escolhas de Estilo de Vida dos Telespectadores*. O artigo, que usa como exemplo a novela *Caminho das Índias* (de Glória Perez) que

estava em exibição na época, começa relatando o crescente interesse por questões e curiosidades relacionadas à Índia nas conversas cotidianas, provocadas pelo folhetim que era ambientado em cenários daquele país e numa interpretação da autora sobre tal cultura. O texto faz então referência a um estudo do Banco Interamericano de Desenvolvimento, que dizia que o declínio de taxas de fertilidade e aumento na taxa de divórcios no Brasil, em cerca de 35 anos, pode ter uma relação com o modelo ideal de família retratado nas telenovelas (geralmente pequenas, bonitas, de origem branca, urbanas, de classe média ou média alta e consumistas). De volta ao exemplo, o jornalista destaca a sub-trama de Caminho das Índias onde o ator Bruno Gagliasso fazia o papel de um personagem esquizofrênico, o que suscitou o surgimento de grandes debates em outros programas e publicações sobre esse e outros temas relacionados à saúde mental no país. O autor da matéria cita ainda a declaração de um professor da Universidade do Texas, pesquisador da influência dos programas de televisão na sociedade brasileira, que afirma terem as novelas se tornado uma parte fundamental de uma *fabricação* de sociedade brasileira.

Mais do que um simples recurso, a dialética que a telenovela estabelece com a realidade na qual se insere e para a qual é feita, faz desse um ingrediente vital na sua constituição como produto, o que pode ser verificado desde sua versão mais primária, mas tem sua plenitude na dimensão que alcança no cenário brasileiro de mediação televisiva. É, assim, a narrativa da nação brasileira (Lopes, 2009) no sentido que constitui um palco onde os dramas, as identidades, as questões e os ideais de vida são, mais do que encenados, *vividos*. Há uma complexa, poderosa e singular relação estabelecida entre produtores, narrativa, público e a vida brasileira, em suas experiências culturais e subjetivas. E pode-se dizer que na medida em que o produto for bem sucedido nesse papel, a telenovela será legitimada e crível, tal como produtores, anunciantes e a audiência esperam que ela seja.

## 2.4

### A novela como produto e seu modelo de produção

Conforme comentado acima, o teórico Martin-Barbero (1997) faz uma reflexão profunda sobre mediações e industrialização da cultura usando justamente o folhetim como objeto de análise. Isso se deve ao fato de ter sido o primeiro produto formal do que viria a ser chamada mais tarde de indústria cultural, considerado assim por ser a primeira obra artística (literária) que é feita *para o público*. Ou seja, não é uma expressão artística de um autor ou escritor, mas um objeto literário que tem como função primordial ser lido, ser consumido, incorporando funções secundárias como fazer vender exemplares ou instigar que se crie um hábito de consumo do jornal. Assim, o autor vai concordar com os que defendem que o folhetim deva ser visto mais como parte central da história da cultura, e menos como um capítulo da história da literatura, na qual o gênero é comumente associado ao fracasso e à desqualificação estética e artística.

Como um primeiro efeito disso, Martin-Barbero (1997) destaca que há alterações importantes no modo de escrever quando se compara o folhetim a uma obra literária. Há um rompimento, por exemplo, do isolamento e distância que caracterizavam a escritura na literatura, para um cenário em que esse autor precisa estar atento às reações dos leitores. Complementar a isso, a condição do folhetim se realizar na imprensa, mesmo tendo bagagem literária, impôs que sua forma e processo de criação incorporassem mecânicas e processos dos jornais e da forma de escrever jornalística, como o aparato tecnológico e forma impostas pela composição e diagramação. Além disso, fez com que absorvesse um processo que exigia dele a postura de um produtor de “matéria-prima”, já que sua escrita ficaria sujeita ao crivo ou direção de um editor-produtor que poderia exigir que o trabalho fosse refeito se estivesse fora dos padrões ou objetivos definidos. Assim, ao contrário do que seria lógico a todos os gêneros literários, credita-se aos *empresários* a criação da fórmula do folhetim e uma nova dinâmica se estabelece, na relação entre o escritor, as empresas jornalísticas que o *contratam* e leitores *para quem escreve*. Cria-se, assim, o que Martin-Barbero chamou de *mediação institucional com o mercado*, o que invariavelmente vai reorientar e rearticular a

intencionalidade artística do escritor, e se conectar intimamente a aspectos formais já mencionados e surgidos com o folhetim, como por exemplo a fragmentação ou serialização da história.

Desde então, nas demais versões do folhetim e chegando à telenovela, essa lógica e modelagem só evoluiu e o processo hoje consolidado na produção das novelas feitas para a televisão no Brasil desenvolveu-se e ganhou escala para dar conta dos complexos vínculos entre esferas comerciais, autorais e de consumo. Talvez se encontre justamente aí um dos maiores desafios quando se vislumbra uma nova transposição do gênero.

Ao longo da história, mesmo se só considerarmos a produção na televisão, é evidente que inovações técnicas e tecnológicas instituíram modificações nos processos. Por exemplo, a introdução do videoteipe, recurso que permitiu uma evolução estética e de linguagem, exigiu que se alterassem etapas, rotinas, métodos e tempos de se planejar e executar a produção. Outro exemplo é o da adoção do computador na criação de efeitos especiais e de paisagens e objetos virtuais na composição das cenas. Recentemente, a mudança que ilustra esse aspecto é o da introdução no Brasil da captação e transmissão em alta resolução de imagem (HD, na sigla em inglês), que geraram aumento substancial de custos de produção e pós-produção (em torno de 40%). Detalhes antes imperceptíveis pelo telespectador na imagem dos atores e cenários passaram a ficar visíveis e exigiram novas técnicas e cuidados com cenografia e maquiagem, por exemplo.

Pode-se dividir o processo de produção de telenovelas em três etapas: escolha e aprovação da ideia, pré-produção e produção. Esta última, a produção, ainda pode ser sub-dividida em outros quatro processos que acontecem distintamente, mesmo que sejam em algum nível paralelizados: escrita dos capítulos; roteirização; gravação e pré-edição; pós-produção.

A primeira etapa, de escolha e aprovação da ideia, é a que menos está sujeita a uma sistematização mais rígida, e isso porque esta seleção da história que será produzida, antes de qualquer coisa, leva em consideração a experiência do autor responsável pela proposta. Assim, dependendo do caso, a exigência dos

executivos da emissora para avaliá-la poderá variar de um simples argumento<sup>6</sup> até a entrega da sinopse completa. Segundo Campos (2009), uma boa sinopse de novela deve apresentar título da telenovela, *storyline*, descrição do momento e dos lugares que a história percorre, resumo da história a ser narrada com desfechos possíveis, história pregressa e futura que forem pertinentes, lista de personagens com perfis e relações entre eles, ponto de vista do narrador, estilo da narrativa e ainda, opcionalmente, tema e premissa. Mas esses elementos também podem variar em função do autor, permitindo que a sinopse não seja mais do que uma pequena parte ou ponto de partida da história, quando confia-se que aquele profissional dará o seu jeito para evoluir e criar os desfechos necessários.

Os critérios para a escolha e aprovação dessa proposta também podem ser diferentes caso a caso, e muitas vezes são bastante subjetivos. Esta avaliação, em geral, leva em conta a consistência da história apresentada e proposta dramática (definição de personagens, tramas, viradas) e a adequação temática a um contexto, época ou horário.

Com a aprovação da sinopse dá-se início à etapa de pré-produção, e isso pode ocorrer ainda muito antes das primeiras gravações. A partir deste momento o processo já é mais rígido e adquire contornos industriais. Encomenda-se ao autor que escreva entre seis e doze capítulos, e esse material é avaliado pela diretoria da emissora. Finalizados esses primeiros capítulos da telenovela, o autor deve entregar, em média, 18 capítulos iniciais, chamados de *frente*, e que serão então preparados para serem gravados.

Os primeiros capítulos da novela são os mais importantes por serem determinantes na aceitação da história pelo público. Uma vez que uma novela sucede imediatamente à outra, os primeiros capítulos têm a responsabilidade de fazer com que as pessoas, que por seis a oito meses estiveram envolvidas em universo e mantinham uma relação afetiva com aquela história e personagens, deem então lugar rapidamente a uma nova narrativa. Por essa mesma razão, os primeiros capítulos são tratados pela produção com maior cuidado e são conseqüentemente mais custosos financeiramente que os demais. A longevidade e

---

<sup>6</sup> Entendido aqui como um breve resumo que deve apresentar em algumas linhas o conflito principal da história, como ele se desenvolve e como será solucionado (Comparato, 1995).

sucesso do produto depende fundamentalmente da transferência da audiência de uma história para outra, que como vimos está bastante calcado numa fidelização do consumo. Pode-se dizer no limite que a manutenção da audiência a um determinado *horário* é tão ou mais importante que a aceitação específica de uma ou outra narrativa.

Enquanto a frente é preparada pelo autor, outras etapas de pré-produção já iniciaram e são definidas as equipes de produção e o elenco. Pode acontecer também de parte da equipe e o elenco principal - ou pelo menos os protagonistas - serem definidos muito antes e *reservados* para aquela produção. Autor e diretores também podem realizar treinamentos e palestras de imersão para a equipe e elenco, se acreditarem que possam acrescentar qualidade à interpretação e produção. Essas atividades vão de simples reuniões para se discutir sotaques e trejeitos, com convidados vindos de lugares que serão referência ou que vivenciaram determinada situação que será representada, até a antecipação de viagens aos lugares que servirão de locação, provocando um contato mais intenso na cultura que será retratada.

Ainda na pré-produção, autor e diretor também vão definir mais detalhadamente as características de personagens e ambientação da história, para que a partir deste trabalho, os outros profissionais - como diretores de arte, cenógrafos, figurinistas - possam criar as caracterizações que se transformarão em cenários, objetos, luz e roupas pelas mãos de um outro conjunto de profissionais. Tudo isso acontece em média com três meses de antecedência à estreia da novela.

Na etapa de produção, com a novela já no ar, o autor e seu time de colaboradores, se existir, têm a obrigação de entregar os capítulos em blocos de seis, o que corresponde a uma semana de história. Os capítulos são encaminhados ao elenco (para serem decorados), e aos diretores (para serem roteirizados). A roteirização é a decupagem desse conjunto de capítulos para prepará-los para gravação, levando em consideração não a ordem em que as cenas serão apresentadas na TV, mas sim o que permitir melhor aproveitamento de *sets*, cenários, atores etc, ou de acordo com o grau de dificuldade de produção. Para o conjunto inicial de 18 capítulos é ainda uma prática comum as gravações iniciarem pela segunda ou terceira semana de história e só então gravar as cenas

iniciais. O objetivo disso é tornar menos perceptíveis as primeiras atuações do elenco, onde os atores ainda não estão totalmente à vontade e entregues ao papel que desempenharão, garantindo um melhor resultado para a primeira semana de novela, que é tão decisiva para o sucesso do produto.

Em média uma produção grava cerca de 70% das cenas em estúdio e 30% em externas. Nesse processo os cenários internos usados nos estúdios são montados e desmontados diariamente, seguindo a roteirização. Isso acontece por razões de ordem econômica: é mais barato montar e desmontar cenários, do que construir e manter estúdios enormes que comportem todos os cenários montados e disponíveis o tempo todo.

Na gravação são usadas normalmente três ou quatro câmeras, e o diretor de cena, ao fazer a captação, já faz uma pré-edição do que foi captado, escolhendo os planos que achar mais adequados. Esse é o material base que irá para a pós-produção, mas tudo que as câmeras captaram, independente da escolha feita nesse momento inicial, também ficará armazenado para o caso de ser preciso usar em substituição. No estúdio somente o diálogo dos atores é captado e todos os demais sons também entram apenas na etapa seguinte. A equipe de pós-produção fará então a edição, agora em função da ordem em que devem ir ao ar e em que foram escritas pelo autor e não mais da roteirização. Após a edição o capítulo ainda passará por um processo de ajuste de imagem e cor e inserção de computação gráfica para aplicação de grafismos ou efeitos computadorizados, quando necessário. A última fase é a produção de som, onde são inseridas as trilhas e demais elementos sonoros que ajudarão a compor as cenas.

O capítulo então finalmente está pronto para ser exibido, o que não acontece necessariamente do mesmo lugar da pós-produção. No caso da Rede Globo, o capítulo é levado da CGP (Central Globo de Produção) - que fica na Zona Oeste do Rio de Janeiro - até a matriz da empresa, na Zona Sul. De lá, pontualmente no horário planejado, será transmitido para todo o Brasil através das mais de 100 emissoras afiliadas e para uma audiência estimada de cerca de 50 milhões de pessoas (no caso de uma telenovela das 21h). Será assim por seis a oito meses, seis dias por semana, sem falhas. Considerando que são sempre três novelas no ar simultaneamente, e em cada horário uma sempre sucederá a outra, pode-se dizer

que o processo descrito e infra-estrutura necessárias estão preparados e funcionam em uma escala que permite que aconteçam três a quatro vezes ao mesmo tempo, todos os dias no ano.

Ao observarmos todo esse processo fica nítida a importância e dependência que esse produto tem para dar certo da existência e perfeita sinergia de centenas de profissionais. A telenovela é uma produção coletiva, e dada essa complexidade que se estabeleceu para que o modelo industrial de produção funcionasse, esses inúmeros profissionais e seus talentos e marcas pessoais vão exercer influência decisiva no produto final, mesmo que submetidos a padrões e controles de qualidade e processos. Isso é mais significativo sobretudo por ser boa parte deste trabalho de cunho intelectual e criativo. Dentre os papéis e funções exercidas, é evidente que alguns tem uma influência ainda mais direta e decisiva, e sem dúvida essa lista começa pelo autor, que possui inquestionável importância na realização dos folhetins desde a origem. Costa (2000), ao se dedicar à autoria, comenta sobre algumas questões artísticas que envolvem a realização de telenovelas. Nesse sentido, afirma que os autores dos folhetins tem fundamental importância no processo e pode-se creditar a eles uma série de qualidades estéticas e estilísticas do produto. No século XIX os autores já eram bastante disputados, e isso se repetiu nas *soap operas* e nas telenovelas de hoje, onde ele é o profissional mais bem pago entre todos que participam da produção. Associa-se a diversos autores um estilo próprio, e na medida em que esses foram recrutados também para orientar e supervisionar outros autores estreantes ou no trabalho com seus colaboradores, acabam por influenciar e constituir estilos ainda mais marcantes que tendem a ser transmitidos para novas gerações. A experiência que o autor possui é determinante para a confiança e autonomia dadas a ele durante todo seu trabalho e na relação de interferência que produtores, outros membros da equipe (como diretores) e até o público vão exercer nos rumos e texto da história. As escolhas feitas pelo autor tem, como afirma Costa, peso significativo no sucesso final da telenovela, e são resultado do seu estilo muito próprio de elaborar os conflitos, construir personagens, amarrar as tramas e da força do seu texto, materializada nos diálogos.