

A Telenovela: técnicas de criação do popular e do massivo

Marlúcia M. da Rocha

UESC, BA

Eliana C. P. Tenório de Albuquerque

Doutoranda em Comunicação e Semiótica e Mestre em Desenvolvimento Regional e Meio Ambiente

UESC, BA

Resumo

Estudo das construções sócio-culturais da telenovela brasileira, folhetim televisual confluyente de uma cultura mestiça. Vê-la como roteiro hipertextual, dada a sua pluralidade de leitura que reporta: rádio, teatro de revistas, cinema, vídeo e fotonovela, condicionada a um modo de contar relatos específicos do viver e dos objetos da cultura do Brasil, à luz dos Estudos Culturais de Martín-Barbero e do conceito de semiosfera de Lotman. Para tal, a pesquisa verticalizar-se-á na análise da telenovela *Que rei sou eu?*, de Cassiano G. Mendes, da TV Globo, 1989, verificando sua influência no processo de escolha do presidente eleito em voto direto.

Palavras-chave: telenovela, mestiçagem, televisão.

A pesquisa tem por objetivo fazer um estudo das construções sócio-culturais do amalgamento de linguagens da telenovela brasileira, enquanto exemplo de um folhetim televisual fruto prototípico de uma confluência de cultura mestiça, remanejando as imposições político-ideológicas. Análise da telenovela brasileira como um roteiro hipertextual, democrático, dada a sua pluralidade de leituras, composta de aquisições tecnológicas e de uma cultura visual que reporta à paisagem natural, à literatura, ao rádio, ao teatro de revistas, ao cinema, ao vídeo e à fotonovela, condicionada a um modo de contar relatos específicos do viver e do fazer dos objetos da cultura do Brasil, à luz dos Estudos Culturais de Martín-Barbero e do conceito de Semiosfera de Lotman. Para tal, a pesquisa verticalizar-se-á no estudo de caso da telenovela *Que rei sou eu?*, de Cassiano Gabus Mendes, da Rede Globo de Televisão, de 1989, visando verificar sua influência no processo sócio-político da escolha do presidente eleito em voto direto, na época.

Martín-Barbero vai possibilitar a percepção de que, na América Latina, os processos civilizatórios se conflagram, estabelecendo novas sintaxes e novas conexões entre variadas linguagens. Território marcado por tensões de toda sorte: étnicos, lingüísticos, culturais, políticos, sociais e econômicos, onde elementos da cultura européia, da cultura negróide e da cultura indígena se imiscuíram numa dinâmica crescente e ininterrupta de criação de produtos e de semioses.

Se de um lado a América Latina, nascida e criada pelo viés colonialista e sustentada, ainda hoje, pelo foco da desigualdade européia e norte-americana, que tende a neutralizar as diferenças; de outro lado ela é o espaço da confluência cultural, espaço capaz de assegurar aos povos que a integram alguma voz no âmbito internacional. Vemos a impossibilidade de fixar um conceito de identidade, o que temos é identidade em

permanente processo amalgamando uma confluência de diferenças. E o Brasil é um enorme celeiro desse amálgama. Aqui, elementos heterogêneos vivem em contínua interação buscando novas soluções sintáticas. Não há problemas entre natureza e cultura na AL. Apressadamente, pode-se dizer que o melhor representante, no tocante à linguagem artística, destas confluências é a telenovela, porque ela vai se aproveitar, para sua construção de linguagem, de elementos díspares da cultura. Por seu um exemplo de gênero híbrido por natureza, ela vai beber da fonte dos elementos da chamada "cultura erudita", da oralidade, dos relatos populares, do sério e do cômico, possibilitando um exercício dialógico entre códigos e textos.

Muitas teorias estéticas da fabulação, tanto as estritamente ensaísticas, quanto produtivas, trabalham as relações existentes entre o manifesto e o descritivo; o interior e o exterior, o transcendente e o imanente, entre o apolíneo e o dionisíaco e, para Lotman, – o dentro e o fora.

Com efeito, "o que mostra e o que oculta", "o que cala e o que fala", por exemplo, são pares de categorias de comprovada eficiência narrativa, de um lado, e de outro, expressivas atualizações de todo um pensamento crítico que perpassa a civilização ocidental quando sua produção de conceitos desiste da simplificação linearista e parte ao encontro das polaridades da vida, concebidas em sua transformação constante, em filosofias que vão de Bergson a Hume ou Deleuze.

David Hume, particularmente, é autor importante para a área de Comunicação Social, devido a sua profunda desconfiança de toda fala sistemática que não apresente alguma marca experimental e se recolha às generalizações típicas daqueles que não têm conhecimento real. Cada suporte tem sua especificidade.

O "pensamento por imagens" que foi, na via culta, melhor expresso literariamente pelo Naturalismo (o qual pretendia enxergar os sintomas das enfermidades da existência, diagnosticando a partir do descrito) e na via popular pelo Folhetim em geral, tem sido acertadamente apontado como antecessor de toda fabulação propriamente visual.

Não há narração visual que não se inicie com algum tipo de roteiro. As mídias modernas não estão isentas de História e de histórias e procedem como verdadeiros liquidificadores destas tradições, transfigurando-as para o presente e projetando-as para o futuro e só podem ser compreendidas em suas sutilezas e riqueza do momento em que houver uma apropriação de seus cânones, na prática da Comunicação.

A questão narrativa mais interessante de nosso tempo – a da articulação da imagem com o texto – coloca-se, nitidamente, no interior deste campo de preocupações. E, nisso tudo, pode-se eleger como um bom exemplo desta síntese tão, particularmente, representativa do viver cultural brasileiro – a telenovela.

Para tal é mister revisitar alguns conceitos dos Estudos Culturais para melhor entender os conceitos que servirão de base à análise do gênero telenovela. Os Estudos Culturais surgiram na Inglaterra, a partir do *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*, com Richard Hoggart, em 1964. O eixo principal de observação de tal centro são as relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais.

São consideradas fontes dos Estudos Culturais três textos do final dos anos 50: Richard Hoggart com *The Uses of Literary* (1957) composto de uma parte autobiográfica e outra parte, da história da cultura do meio do século XX; Raymond Williams com *Culture and Society* (1958) que elabora um histórico do conceito de cultura, culminando com a idéia de que a cultura comum ou ordinária pode ser vista em condições de igualdade de existência com o mundo das artes; E.P.Thompson com *The Making of the English Working-Class* que reconstrói uma parte da sociedade inglesa sem privilégios, de um ponto de vista bem particular, intitulado "A história dos de baixo".

Os Estudos Culturais prestam atenção às formas de expressão culturais não-tradicionais, descentrando-se da legitimidade da cultura. A consideração sobre a pertinência de analisar práticas que até então tinham sido vistas fora da esfera da cultura inspirou a geração que desenvolveu os Estudos Culturais, principalmente, a partir dos anos 60.

Os estudiosos construíram uma tendência importante da crítica cultural que questiona o estabelecimento de hierarquias entre formas e práticas culturais a partir de oposições como cultura alta/baixa, superior/inferior e outras relações do sistema binário. O terreno de sua investigação circunscreve-se aos temas vinculados a culturas populares e aos meios de comunicação de massa e, posteriormente, à temáticas relacionadas com a construção das identidades dos diversos grupos minoritários da sociedade.

A questão identitária é tema fundamental dos Estudos Culturais e seu conceito está diretamente relacionado ao de diferença, estabelecida pela marcação simbólica relativa a outras identidades, através da representação. Por representação entende-se a prática de criação de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos e assimilados.

A representação atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior e estes significados que são produzidos desencadeiam na construção das identidades que adquirem sentidos por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelas quais são representadas e atribuem significados às relações sociais. (Hall In: Woodward, 2000, p. 28)

A identidade é construída, de forma sócio-econômico-político-cultural, segundo os interesses da sociedade ou de parte dela. Seu valor não está somente na sua construção social relativa aos padrões e comportamentos coletivos, mas também no que diz respeito aos valores, aos sentimentos de um povo ou grupo específico que compartilha características culturais e experiências similares.

Castells ressalta que a identidade é a fonte propulsora de significado e experiência de um povo, o processo de significação com base em um atributo cultural ou conjunto de atributos culturais inter-relacionados, que prevalecem sobre outras fontes de significado, no que diz respeito a atores sociais. Consoante o autor, a idéia de identidade anda em crise na contemporaneidade, assim, ele classifica a identidade da seguinte maneira: *identidade legitimadora* – introduzida pelas instituições dominantes da sociedade para expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais; *identidade de resistência* – criada por atores

sociais que se encontram em posições inferiorizadas, desvalorizadas e/ou estigmatizadas pelo viés da dominação, construindo focos de resistências e sobrevivência embasados em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade ou mesmos opostos; e a *identidade de projeto* – quando os atores sociais utilizam-se de materiais culturais ao seu alcance para construir uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e ao fazê-lo buscar a transformação de toda a estrutura social. (Castells, 1999, p. 24)

Isto posto, vê-se que identidade não é algo fixo, determinado, estável que caracteriza, classifica e identifica uma pessoa ou grupo de pessoas. Como a identidade é, a um só tempo, uma construção pessoal, social e cultural, num determinado momento, com determinados interesses, torna-se fluida e permanentemente diversas e cambiantes, tanto nos contextos sociais nos quais elas são vividas, quanto nos sistemas simbólicos por meio dos quais pode-se dar sentido às próprias posições. Toda e qualquer identidade é construída a partir da história universal, da memória coletiva, das fantasias pessoais, dos objetos da cultura, dos mecanismos de poder etc... Tais materiais são processados pelos cidadãos, grupos sociais e sociedades que reorganizam seus significados nos embricamentos das tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social e sua visão de tempo e espaço. (Castells, op.cit., p. 23)

Entretanto, faz-se necessária a distinção entre identidade e papéis sociais. Os papéis são norteados por normas estruturadas pelas instituições e organizações da sociedade. A importância desses papéis no comportamento das pessoas depende de negociações e dos acordos entre os indivíduos e essas instituições e organizações. Já as identidades constituem fontes de significados para os próprios atores, por eles originadas e construídas por um processo de individuação. Além do que as identidades também podem ser construídas e formadas a partir de instituições dominantes, no entanto somente assumem tal condição se os atores sociais as internalizam, construindo seu significado. Identidades e papéis, às vezes, se confundem, porém identidades têm significados mais importantes do que papéis, por causa do processo de autoconstrução e individuação que envolve. Os papéis podem ser efêmeros, enquanto as identidades fazem parte da pessoa, ou seja, as identidades organizam significados e os papéis organizam funções sociais. (Castells, op.cit. p. 23)

As pessoas, de maneira geral, assumem suas posições de identidade e se amalgamam com elas. Investem nas posições e nos discursos que a identidade lhes oferecem e se posicionam como sujeitos/agentes sociais. Dessa forma, surgem os novos movimentos sociais, em que o pessoal é político. Esses movimentos surgiram a partir dos anos 60, voltando-se para o apagamento das fronteiras entre o pessoal e o político e para a política de identidade, que é marcada pelos questionamentos das lealdades políticas baseadas no conceito de classe social. Isso porque na sociedade moderna não há qualquer centro ou núcleo determinado, em vez disso, há uma pluralidade de centros e um dos centros deslocados foi o da classe social. Nesse sentido, pode-se afirmar, que não existe mais uma única força determinante e totalizante, tal como a classe social no paradigma marxista, que molde todas as relações sociais, mas o que se vê é uma multiplicidade de centros em muitos e diferentes lugares, onde novas identidades podem emergir e novos sujeitos ganharem novas formas de representação e de significados.

A televisão é a mídia mais acessível a grande parte da população que tem o maior poder de atuar na construção das identidades, em virtude de participar do cotidiano das pessoas e essa prática de construção das identidades acontece quando a televisão fornece imagens, personagens, situações, histórias, enfim, uma gama de possibilidades com as quais os consumidores e telespectadores, em geral, se identificam.

Os gêneros ficcionais são matrizes culturais universais recicladas e transformadas na cultura de massa, aparecem como elementos de constituição do imaginário contemporâneo e de construção de uma mitologia moderna: reposição arquetípica, aclimação do padrão originário a uma nova ordem e instrumento de mediação de projeções e identificações na relação com o público receptor. (...) os gêneros se constituem no elo de ligação dos diferentes momentos de cadeia que une espaço da produção, anseio dos produtores culturais e desejos do público receptor. (Barbero, 1997, p. 239)

De todos os gêneros estético-artístico-ficcionais, a telenovela é o mais híbrido, é o que mais possibilita um entrecruzamento de linguagens que vai gerar um texto misto que, fundamentalmente, operacionaliza imagem e palavra e intercambia códigos de linguagens diferentes, em que sobressaem particularmente dois: o verbal e o visual. A telenovela conseguiu uma dinâmica de linguagem absolutamente genuína e é a fotonovela em movimento (o plano mais usado é o *close-up*), ou seja, uma linguagem dramaturgica antiga num veículo novo.

A telenovela exerce um papel de fundamental importância na representação da sociedade brasileira no meio televisivo, pois diz respeito à capacidade artística de tornar presente, através de formas e figuras, um mundo real ou possível, da experiência direta e concreta ou da fantasia, do delírio ou da intimidade mais idiossincrática.

Abordando temáticas variadas, a telenovela firmou-se como um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, das intimidades privadas às políticas públicas. Seus textos sintetizam os objetos da cultura em que conteúdo e forma discordam ou reverberam. Esse gênero é capaz de propiciar a expansão de dramas privados em domínios públicos e de dramas públicos em domínios privados. Os paradigmas de homem e mulher, de relacionamentos, de organização familiar e social são amplamente divulgados e constantemente atualizados pela telenovela. A telenovela estabelece padrões com os quais os telespectadores se identificam. Podem ser vistas como séries, cuja disposição permite mostrar as faces do Brasil e todo os seus objetos, em toda a sua potência, exibindo as formas híbridas que caracterizam a cultura brasileira; mesmo maquiadas e produzidas para o consumo ligeiro das chamadas massas, que é seu alvo de consumo.

Falar de telenovela, no Brasil, é falar e remeter-se a um Brasil que tem ser visto no conjunto de um universo cultural que envolve variantes de época, regionais e sociais, numa relação intratextual que vai revelar o homem latino-americano "como uma rede de imagens que recortam a astúcia e a magia, a curiosidade e o prazer, a aparência e a devoração, a rebeldia e a liberdade, a malícia e o engenho.." (Lezama Lima, 1988, p. 31)

O Brasil tem uma significativa produção televisiva e é um dos maiores exportadores de telenovelas. As histórias ambientadas no Rio de Janeiro ou numa cidadezinha qualquer do interior do Nordeste, ainda que mantenha o sotaque carioca, ganham o mundo e tornam-se dramas universais.

Telenovela é coisa séria. Um produto de aceitação absoluta em todo continente americano. No Brasil, tornou-se um procedimento audiovisual diferenciado que resulta em um produto de acabamento esmerado, cuidadosamente detalhado em todo o processo e enriquecido por recursos técnicos sofisticados. (Alencar, 2002, p.69)

Retrato do momento político, fonte de análise de comportamento, objeto de análise social; a telenovela brasileira é, hoje, um dos mais importantes produtos culturais do país. Além disso, nas últimas décadas, a telenovela deixou de ser apenas sinônimo de diversão para tornar-se também uma importante aliada das questões sociais. Produto de comunicação de alta penetração em todas as classes sociais e com linguagem acessível, tornou-se palco de campanhas de interesse público.

O gênero literário – novela – nasceu na Idade Média como personificação das canções de gesta¹ (*gesta*, do latim, ação), poemas épicos medievais, recitados por jograis e menestréis baseados, como os textos épicos, em façanhas e fatos guerreiros. As canções de gesta eram bem recebidas pelo público e sofriam alterações sugeridas pela recepção e, por vezes, estendidas sem limites.

Pode-se dizer que se assemelhe ao romance a ao conto, mas tem como principal ponto de diferenciação, sua extensão e complexidade. É da Espanha a origem das novelas, já a estrutura fabular, o modo de contar uma história em capítulos, vem da França.

O romance-folhetim foi o mais importante meio de divulgação dos textos de ficção durante a segunda metade do século XIX, no Brasil. Gênero criado na França, em 1836, o romance-folhetim chegou em nosso país no final de 1838, alcançando aqui a mesma repercussão positiva que tivera em seu país de origem. Originalmente, folhetim² designava um espaço físico dos jornais. Na França, em 1836, o jornal-padrão tinha somente quatro páginas. Desde o início do século, a parte inferior da primeira página, o chamado rodapé, recebia o nome de *varietés* (variedades), *mélanges* (miscelâneas) ou *feuilleton* (folhetim).

A denominação folhetim ficou associada ao conteúdo do espaço. Marlyse Meyer explica que o folhetim era um “espaço vale-tudo” (Folhetim, uma história, p. 57), “o esboço do caderno B” (p.58). Nele, espaço de conteúdos diversos, apareciam notícias de lançamentos literários; comentários sobre peças teatrais e encenações de óperas; piadas e charadas; notícias de crimes; receitas culinárias; dicas de beleza; comentários políticos e, até mesmo, ocasionalmente, contos e novelas curtas. Pelo conteúdo e abordagem de algumas de suas matérias, o folhetim também pode ser entendido como um ancestral do gênero atualmente intitulado de crônica.

¹ [Do fr. Geste < latim clássico – gesta, “ações”, neutro pl. subst. de gestus, part. Pass. de gerere, executar]. Canções que celebram grandes feitos. Acontecimentos históricos, história. (Dic. Aurélio, 2003, p.397)

² seção literária de um período que ocupa, de ordinário, a parte inferior de uma página; gazetilha. Fragmento de romance publicado em um jornal dia a dia, suscitando o interesse do leitor.

Depois de 1836, o folhetim passou a designar uma longa história de ficção publicada em partes. Nos anos seguintes, a popularidade desse espaço e a singularidade do gênero literário ali criado levaram à necessidade de criar o novo gênero. Primeiro optou-se por *feuilleton-roman* (folhetim-romance), mas a forma consagrada seria mesmo o *romain-feuilleton* (romance-folhetim). Segundo Martin-Barbero, “o folhetim gauchesco é o lugar de origem da mitologia popular que chega até o rádio” (p.249, 2001). Ainda segundo o autor, o gauchesco recolhe “lendas, coplas e folhetins para compor uma mitologia do bandido em sua exemplaridade de denúncia e reivindicação social” (p. 249-250).

Tempos depois, o folhetim passou para o rádio, surge a radionovela, que teve Cuba como berço. A história em capítulos atingiu o meio termo entre o conto e o romance. No Brasil, a radionovela só chegou, em 1941, na Rádio Nacional, porque até então não havia no país um sistema de radiodifusão eficiente e comercial. As radionovelas alcançaram altos picos de audiência, na Rádio Nacional, só comparáveis aos que, mais tarde, atingiriam as telenovelas das emissoras da TV Tupi e Globo. Numa época em que a sonoplastia valia mais do que a imagem, as novelas radiofônicas já traziam todos os elementos melodramáticos dos bons dramalhões. A primeira foi *Em busca da felicidade*, radionovela do cubano Leandro Blanco que estreou em 05 de junho de 1941 e ficou, dois anos, no ar. Em 1951, *Direito de nascer*, do cubano Feliz Cagnet, atingiu a maior audiência da história do rádio.

Com o passar do tempo, a radionovela, pela especificidade do rádio, apresentava uma linguagem extremamente convencionalizada e reduzida a um certo número limitado de clichês. A narrativa folhetinesca, que tinha migrado dos jornais impressos para o rádio, migra para um outro meio, a televisão, que lhe permite a utilização da linguagem imagética. A estrutura das primeiras telenovelas era basicamente: o conflito de paixões; o primado da questão amorosa era sempre o eixo central de qualquer novela. A estrutura temática e formal da telenovela brasileira esteve ligada ao estilo romântico, estilo este, que jamais a abandonaria.

Não há lógica na atitude romântica, o comum é a oscilação entre pólos opostos de alegria e melancolia, entusiasmo e tristeza. “Supervalorizada pelo romântico, a natureza era um lugar de refúgio, puro, não contaminado pela sociedade, lugar de cura física e espiritual” (Alencar, 2002, p. 46-47)

Como pilares da teledramaturgia brasileira, temos os escritores Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar. Tendo o estilo do segundo, uma influência muito maior.

As estéticas de Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar podem ser encaradas como dois modelos fundamentais da produção televisiva a partir dos anos 60, embora em termos estruturais elas persistam até hoje. O romantismo desses escritores impregna toda a produção novelística de nossos tempos, muito embora sobre uma nova roupagem. (ibidem, p. 47)

Uma periodização histórica, de 1963 a 1966, permite-nos ter uma idéia do tipo de novelas que marcam os anos 60. Enquanto estrutura, sem dúvida, a telenovela funda-se sobre o melodrama, gênero dramático

originário da França, que sempre teve grande aceitação popular e abriu caminho para o desenvolvimento do drama romântico.

[...] nele está em jogo o drama do reconhecimento. Do filho pelo pai ou da mãe pelo filho, o que move o enredo é sempre o desconhecimento de uma identidade e a luta contra as injustiças, as aparências, contra tudo o que se oculta e se disfarça: uma luta por se fazer reconhecer. (Martin-Barbero, 2001, p. 317)

O melodrama³ é um gênero em que os diálogos são entremeados de música. Originou-se no século XIX, fincou-se na ficção literária e chegou à cultura de massa através dos meios eletro-eletrônicos – a radionovela e telenovela. Falar em melodrama é percorrer temáticas associadas às emoções, aos sentimentos e à eterna luta travada entre o bem e o mal. Em 1950, surge a televisão e logo depois, em 1951, a primeira telenovela. A implantação da telenovela caracterizou-se por uma etapa inicial de incerteza e desacertos na tentativa de transferir a radionovela para a tela da TV. Com a inauguração da TV Tupi, em São Paulo, deu-se a primeira transferência do rádio para a televisão, a novela *Sua vida me pertence*, escrita e dirigida pelo ator, Walter Forster. Como este novo tipo de narrativa era novo, e não se sabia ainda como explorá-lo, o passado radiofônico foi usado como apoio.

Sua fase inicial foi de implantação e transformação do folhetim tradicional para um esboço de teledramaturgia. Durante praticamente toda a década de 50, a telenovela evoluiu no interior de uma TV pautada pela improvisação técnica, organizacional e empresarial. Com o surgimento do TV de Vanguarda, peças de teatro eram encenadas. O famoso teleteatro, germe da futura telenovela, permaneceu no ar durante quinze anos. Tal programa possibilitou a migração da maioria dos atores do rádio e do teatro.

Com o aparecimento do videoteipe, marcou-se uma nova etapa: a linguagem mudou, sofisticou, já era possível a correção dos erros, perdeu-se a emoção das transmissões ao vivo. "O VT é o divisor de águas na história da televisão em todo o mundo. Deu-lhe o sentido de obra duradoura, como o cinema" (Távola, 1996, p. 75). A primeira telenovela diária foi *2549 Ocupado*, do argentino Alberto Migre, e foi levada ao ar, em julho de 1963, pela TV Excelsior. Ela surge com uma narrativa apropriada para ampliar o público das emissoras e dá certo, embora, no início, o público tivesse dificuldades para se acostumar à sua seqüência diária.

A telenovela, em 1964, tornou-se mania nacional, com o estrondoso sucesso *O Direito de nascer*, de Thalma de Oliveira e Teixeira Filho, uma adaptação do original de Félix Caignet. Entre os anos de 1963 e 1969 são levadas ao ar cento e noventa e cinco telenovelas.

A telenovela é também responsável pela elevação dos índices de audiência das emissoras e alterações na distribuição da programação. O horário entre dezoito e vinte e uma horas, antes preenchido prioritariamente

³ Gênero dramático originário da França, no qual os diálogos são entremeados de música e que se desenvolveu em começos do século XVIII, graças ao dramaturgo italiano Pietro Metastasio (1698-1782). Peça demasiadamente sentimental e romântica, com situações e diálogos turbulentos e pomposos, mas de caracterização escassa e superficial.

com filmes e telejornalismo, passa a ser ocupado quase que inteiramente pelas telenovelas. Somente em 1965, foram produzidos quarenta e oito textos diários. Isto significa, por um lado, o fortalecimento do gênero, mas por outro, demonstra ainda a ausência de um modelo de produção que racionalize a relação entre duração e custo operacional e permita determinar com alguma precisão qual o número de capítulos que uma história deve ter para ser rentável.

Folhetim eletrônico ou simplesmente novela. A telenovela⁴ é uma história contada aos pedaços na televisão, deixando vários fios com pontas soltas, que só se juntam no final, depois de alguns meses. Segundo GONZALEZ *apud* PALLOTTINI, "o roteiro de teleficção é uma peça escrita para comunicar, através de imagem e de som – palavras, músicas, efeitos sonoros – ação, circunstância, sentimentos, emoções, conflitos e modificações." (p. 56)

A telenovela tem uma estrutura peculiar que vai se adaptando à realidade conjuntural da recepção televisiva. Não se espera de uma telenovela que proponha a cada capítulo uma revolução estética (ainda que muitos críticos e estudiosos assim desejem). Não basta assumir a incorporação de imagens revolucionárias, quase oníricas, à intenção geral do texto, através de uma edição de ritmo estonteante, própria do videoclipe, para se chegar ao que se considera um padrão de qualidade. Algumas novelas que ousaram demais no tocante à edição de imagens tiveram prejuízos de audiência. A telenovela *Bebê a bordo*, por exemplo, assustou o seu tradicional público e seduziu um público jovem, num horário que, tradicionalmente, é assistido por donas de casa e empregadas domésticas. Seu autor, Carlos Lombardi, perdeu-se na mistura de diálogos que refletiam conflitos descontraídos com segmentos de imagens clípsadas que não conseguiam compor uma seqüência narrativa significativa, o que causou confusão no entendimento do público receptor.

Ainda que a telenovela seja incontestavelmente um gênero híbrido, não basta emendar a um certo propósito intenções de linguagens distintas sem associar estas relações a um processo claro de significação, otimizando, ajustando tais associações às questões formais de construção da imagem. Não é possível dissociar conteúdo e forma. O público exige uma referencialidade estético-formal e se desentende com linguagens experimentalistas. Por outro lado, não se pode admitir rigidez nos paradigmas já instaurados cristalizados, nas relações que caminham alicerçadas no velho maniqueísmo: Bem X Mal, ainda que se saiba que uma telenovela é construída com grandes e emblemáticos personagens que têm que contar uma história. É nessa contradição que a telenovela plana e se plasma.

O gênero cresceu e ganhou público, profissionalizando e expandindo-se com a conquista do mercado. A partir da virada dos anos 60/70, a telenovela se encontra imersa num processo cultural cada vez mais atravessado pelos influxos modernizadores da sociedade. A época será de busca de padrões de excelência no campo empresarial, de estabilização da programação e também da qualificação da ficção televisiva. O "estilo Glória Magadan" – autora cubana famosa por seus dramalhões arrebatadores – foi perdendo espaço para temas e abordagens mais próximos da realidade brasileira. A mudança aconteceu em 1968, na TV Tupi, com a telenovela *Beto Rockefeller*, de Bráulio Pedroso, que fez história com sua narrativa descontraída e subversiva aos moldes da época. A Rede Globo, sempre atenta às inovações, encomendou à autora Janete Clair, uma novela tão moderna quanto *Beto Rockefeller*. A autora reescreveu *Véu de Noiva* (que ela mesma já

⁴ Novela teatralizada, apresentada em televisão.

havia escrito para a Rádio Nacional) e em 1969, a novela foi um sucesso. *O Bem Amado* (1973), de Dias Gomes, foi a primeira telenovela colorida da Rede Globo.

Não se pode esquecer que a telenovela recebeu também influências do Cinema Novo e do Movimento Tropicalista, enquanto o estado autoritário distribuía censuras no tempo, as histórias de nobres em desgraça e os amores chorosos e turbulentos. Sempre na vanguarda, a Rede Globo lançou-se em uma estratégia de renovação técnica e temática. A novela entrou no mercado, movimentando altas cifras de publicidade, atenta aos índices de audiência. Nas décadas de 70 e 80, consolidou-se a fórmula brasileira, equacionando os seguintes elementos: colaboração de grandes romancistas e poetas, maior aproximação da época contemporânea, desmistificação do passado, linguagem coloquial e regional, apresentação de fatos reais, influência do teatro de vanguarda, aparecimento do anti-herói mentiroso, corrupto e de figuras femininas originais, finais abertos, elaboração sutil da comédia e da tragédia.

Na década de 80, a temática política chega às telas. A abertura democrática, a movimentação pelo voto direto à presidência da República, o resgate das questões políticas, instauradas pela Constituinte são fatos histórico-sociais que interferiram na produção das linguagens televisivas. Em 1985, o texto de Dias Gomes, *Roque Santeiro*, censurado em 1975, bateu recorde de audiência, discutindo a corrupção política. De 1988 a 1989, três telenovelas abordaram temas políticos-culturais, são elas: *Vale Tudo*, *O Salvador da Pátria* e *Que Rei Sou Eu?* e colocaram em aberto uma nova estruturação da narrativa folhetinesca brasileira.

Na telenovela *Que rei sou eu?*, a disputa pelo trono da cidade de Avilan foi travada entre o verdadeiro rei Jean Pierre (Édson Celulari), criado pelo e com o povo, e Pichot (Tato Gabus Mendes), o mendigo estruturado pelo conselheiro-feiticeiro Ravengar (Antônio Abujamra), que se transformou em déspota sanguinário. A tradicional luta do bem contra o mal, no embate final, foi a vitória do sangue real contra a linhagem popular. Tal luta vai coincidir com a campanha à presidência da República no primeiro turno, de tal maneira que, suscita nos críticos de mídia, a sensação de uma manipulação da Rede Globo de Televisão no contexto eleitoral. Pode-se até afirmar que a telenovela preparou os resultados das eleições presidenciais à medida que conseguiu evidenciar que só um verdadeiro rei pode ter a majestade e a sabedoria necessárias para resolver os problemas da pátria. O personagem Pichot, um descamisado, típico representante do povo miserável, após usufruir o poder, passou a se ajustar com a nobreza e viver das benesses da ambição e da maldade. O que permitiu a glória de Jean Pierre, jovem de linhagem, corajoso e defensor do povo, prometendo a todos um novo país, fato que poderia ser identificado, naquela época, com o candidato do PRN, Fernando Collor de Melo.

Para alguns estudiosos de telenovela, foram apenas coincidências políticas, mas quando se analisa o texto e as imagens da telenovela com um olhar mais atento, observa-se que as semelhanças vão além das coincidências. O perfil do personagem Jean Pierre e do Conselheiro Bergeron (Daniel Filho) pode perfeitamente ser associado ao candidato do PRN, no aspecto iconográfico e no texto. Oralidade, ritmo, entonação e gestualidade serão, mais tarde, aproveitados pela figura política de Fernando Collor, familiarizando, de maneira simpática, o personagem público com o personagem televisivo. No âmbito estritamente lingüístico, a ênfase dos sintagmas – “novo dia, nova época, sangue novo, caça aos marajás, fim da corrupção” – remetia ao espaço sógnico do discurso político da renovação nacional que visava

construir um ideal de comunicação política amparado e embasado em mediações corporais do seu sujeito político, enquanto “estrela” espetacular da salvação nacional.

O que se pretende apontar é que a projeção política feita no reino fictício de Avilan, o riso de tom historiônico-nostálgico dos desfechos possibilitou o retorno a uma ordem temporal que reinstaurou o caráter trágico do destino social real, revelando ao público que a farsa vivida no reino de Avilan findou de maneira exaltatória num unísono: “Viva o Brasil” e que isso podia se traduzir no real.

A pesquisa pretende estudar a telenovela como um conjunto orgânico de sistemas textuais em que conteúdo e forma discordam ou se reverberam por trabalharem a representação do imaginário de uma cultura mestiça e cabocla. A telenovela, enquanto visualidade brasileira, é a perfeita combinação de enormes e múltiplos cruzamentos de elementos diacrônicos e sincrônicos.

Referências

- BAKHTIN, M. 1981. *Problemas da poética de Dostoievski*. RJ: Forense
- BALOGH, A.M. 2002. *O Discurso Ficcional na TV*. São Paulo: Edusp
- BRECHT, B. 1978. *Estudos sobre Teatro*. SP: Nova Fronteira
- CANCLINI, N.G. 1998. *Culturas híbridas*. SP: EDUSP
- CALZA, R. *O que é telenovela*. SP: Brasiliense
- CASTELS, M. 1999.. *O poder da identidade – a era da informação: economia, sociedade e cultura*. V.2, SP: Paz e Terra
- DELEUZE, G. e GUATARRI, F. 1977. *Kafka – por uma literatura menor*. SP: Imago
- ESCOSTEGUI, A.C. 2002. Estudos Culturais in HOHLFELDT, A; MARTINO, L.C. & FRANÇA, V.V(orgs.). *Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis/RJ
- FERNANDES, I. 1994. *Telenovela brasileira. Memória*. SP: Brasiliense
- FOLGOLARI, E.M. 2002. *O visível e o invisível no ver e no olhar telenovela: recepção, mediação e imagem*. SP: Paulinas
- GONÇALO JR. 2001. *País da TV: a história da televisão brasileira*. SP: Conrad Ed. do Brasil
- GRUZINSKI, S. 2001. *O pensamento mestiço*. SP: Cia das Letras
- HUME, D. 1996. *Investigação sobre o entendimento humano* In: Os Pensadores Vol. XXIII, SP: Abril
- LIMA, J.L. 1984. *A expressão americana*. SP: Brasiliense
- LOTMAN, I.M. 1989. *Semiótica de la cultura*. Cátedra

- LOTMAN, I.M. 1996. *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Vols. I, II e III. Madrid: Frónesis Cátedra/Universitat de València
- MACHADO, A. 1988. *A arte do vídeo*. SP: Perspectiva
- MACHADO, A. 2000. *A Televisão levada a sério*. SP: SENAC
- MARTIN-BARBERO. J. 1997. *Dos meios à mediação: comunicação, cultura e hegemonia*. RJ: UFRJ
- MARTIN-BARBERO. J. 2002. *Ofício do cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Chile: Fondo de Cultura Econômica
- MEYER, M. 1996. *Folhetim*. SP: Cia das Letras
- ORTIZ, R. 1998. *Mundialização e cultura*. SP: Brasiliense
- ORTIZ, R.; BORELLI, S.H. e RAMOS, J.M. 1988. *Telenovela. História e produção*. SP: Brasiliense
- PALLOTTINI, R. 1998. *Dramaturgia de televisão*. SP: Moderna
- PINHEIRO, A. 1994. *Aquém da Identidade e da Oposição - As Formas na Cultura Mestiça*. Piracicaba, UNIMEP
- SARDUY, S. *Barroco*.
- TÁVOLA, A. 1996. *A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo*. SP: Globo
- WOODWARD, K. 2000. Identidade e diferença *In: TOMAZ, T.S. Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis/RJ: Vozes

Artigos de periódicos:

- PAULA-COUTO, C. 1975. Mamíferos fósseis do Quaternário do Sudeste Brasileiro. *Boletim Paranaense de Geociências*, 33:89-132.
- LEONARDI, G. e OLIVEIRA, E F.H. 1990. A revision of the triassic and jurassic tetrapod footprints of Argentina and a new approach on the age and meaning of the Botucatu Formation footprints (Brazil). *Revista Brasileira de Geociências*, 20:216-229.
- ZERFASS, H.; LAVINA, E.L.; SCHULTZ, C.L.; e CEMALE JR., E.F. 2003. Sequence stratigraphy of continental Triassic strata of Southernmost Brazil: a contribution to Southwestern Gondwana paleogeography and paleoclimate. *Sedimentary Geology*, 161:85-105.

Artigos de publicações seriadas:

- BARBOSA, O.; BRAUN O.P.G.; DYER R.C. e CUNHA, C.A.B.R. 1970. Geologia da região do Triângulo Mineiro, Rio de Janeiro, DNPM/PFPM. *Boletim* 136, 140 p.

VICALVI, M.A.; KOTZIAN, S.C.B. e FORTI-ESTEVEZ, I.R. 1977. A ocorrência da microfauna estuarina na plataforma continental de São Paulo. In: *Evolução sedimentar Holocênica*, Rio de Janeiro, CENPES/DINTEP, Petrobrás. Série Projeto REMAC 2, 77-97.

Livro e Capítulo de Livro:

SIMÕES, M.G. 2000. Assembléias de invertebrados marinhos do Neo-Paleozóico da Bacia do Paraná, no Estado do Rio Grande do Sul. In: HOLZ, M. e DE ROS, L.F. (eds.), *Paleontologia do Rio Grande do Sul*, UFRGS/CIGO, Porto Alegre, p. 107-125.

SCOTESE, C.R. 2001. Atlas of Earth History. PALEOMAP Project, Arlington, Texas, 52 p.

Publicações completas em Congresso:

ROHN, R. e RÖSLER, O. 1985. Conchostráceos da Formação Rio do Rasto no sul do Estado do Paraná. In: VIII Congresso Brasileiro de Paleontologia, Coletânea de Trabalhos Paleontológicos, DNPM, Série Geologia, Brasília, 27(2):481-490.

BIONDI, J.C. 1982. Kimberlitos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE GEOLOGIA, 32, Salvador, Anais, 2:452-464.

Publicações em websites:

DADOS METEOROLÓGICOS, HIDROLÓGICOS E AMBIENTAIS. 2005. Plataforma de coleta de dados, INPE-CPTEC, Ministério de Ciências e Tecnologia, atualizada em 29 de maio de 2005, <<http://tempo.cptec.inpe.br:9080/PCD/>>. [Consultada em 30/05/2005]

FEJFAR, O. e KAISER, T.M. 2005. Insect Bone-Modification and Paleocology of Oligocene Mammal-Bearing Sites in the Doupov Mountains, Northwestern Bohemia. *Palaeontologia Electronica*, 8(1): <http://palaeo-electronica.org/2005_1/fejfar8/issue1_05.htm>