



A Fôrmalização da Novela das Nove da TV Globo: Breve Análise das Características

Autorais de Benedito Rui Barbosa, Glória Perez e Manoel Carlos¹

Sebastião Faustino Pereira Filho²

Universidade Federal do Rio G. do Norte, Natal/RN

Resumo

Este artigo aborda as características autorais/individuais de três autores de telenovelas do horário das 21 horas, da TV Globo, que provoca um rodízio constante entre esses profissionais devidamente escalados para escrever os folhetins. O estilo particular de conceber suas obras acabou gerando uma espécie de “fôrmalização” da novela, que funciona como uma receita de bolo que cada um tem a sua e coloca no ar. O texto aborda algumas características históricas que favoreceram o estágio, chamado aqui, de “fôrmalização” do gênero em destaque, fazendo uma breve análise sobre eles e sua importância para a “reformulação” e o estabelecimento da telenovela no cotidiano dos brasileiros. Penetra um pouco mais no aspecto realista das telenovelas e suas formas de se manifestar, na obra de cada autor estudado.

Palavras-chave: Telenovela; Autores de telenovela; TV Globo, “Fôrmalização”.

Telenovela: produto tipo exportação

Neste artigo analisamos as características mais comuns de três escritores de telenovela: Benedito Rui Barbosa, Glória Perez e Manoel Carlos. Os motivos que levaram a escolher os três autores citados foram as suas especialidades, distintas de cada um, na maneira de escrever.

Os novelistas são unânimes em dizer que existe uma ‘fórmula’ para se escrever uma novela. ‘Receita eterna’ que, desde as novelas radiofônicas, tematizam o amor, ódio, ciúmes... A narrativa da telenovela possui um passado onde diversas soluções dramáticas foram tentadas com êxito: suspense, filhos separados dos pais, desencontros amorosos, infidelidades, traições etc. Os escritores sabem ainda que os costumes evoluíram, e depois que se conquistou uma linguagem brasileira na televisão já não é mais possível escrever uma estória como se fazia antigamente... Portanto, presença de uma dupla padronização, uma em nível das exigências técnicas e visuais, outra relativa a narrativa a ser elaborada. Porém, dentro desta ‘receita’

¹ Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação e Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 12 a 14 de junho de 2013.

² Professor Departamento de Comunicação Social – UFRN, doutor em Educação.



de se fazer novelas, é necessário restringir a escolha (ORTIZ, 1989, p.131).

Para que possa entender um pouco a telenovela brasileira é preciso conhecer o estilo dos autores desse gênero. Porque é desse formato particular de trabalho que se desenvolverá toda obra e fornecerá as informações necessárias para compreender melhor o que ao longo dos últimos 40 anos se tornou “um produto lucrativo, de alto retorno financeiro, que se firmou no mercado brasileiro como um dos maiores fenômenos da indústria cultural do nosso tempo” (CALZA, 1996, p. 13).

Com a análise das características dos estilos de cada autor de telenovelas observa-se que essa prática acabou gerando uma “fôrmalização” do gênero no Brasil. Ou seja, cada um deles tem sua própria “fôrma”, estilo pessoal de escrever. O telespectador mais atento não terá dificuldade em identificar a fórmula particular desses escritores e facilmente poderá prever como será a sua próxima novela.

Essa fôrmalização é alimentada por uma metodologia própria adotada pelos autores como um estilo individual que acaba gerando “uma oposição entre ‘tradicionais x novatos’ mescla-se aqui com os desejos de imprimir marcas de autoria e de estilo, mostrando que não é simples, na telenovela brasileira que se projetaram como estrelas no cenário cultural” (ORTIZ, 1989, p.170). Esse antagonismo criado entre os escritores consagrados e os iniciantes acabou criando um campo de resistência por parte dos já conhecidos que não permitia a introdução (ou intromissão) de ideias novas em suas obras por parte dos “novatos”.

As discussões tiveram início na TV Globo sobre um novo formato comercial na maneira de realização da telenovela na emissora. Em 1984, foi implantado a Casa de Criação que “pretendia sedimentar um banco de ideias (arquivos de sinopse), promover cursos para novos autores e desenvolver a análise de textos através de consultores” (ORTIZ, 1989, p. 171). Esse departamento foi desativado três anos depois. Sua função principal era a industrialização do produto telenovelas a partir de um arquivamento de ideias diversas que poderiam se tornar em telenovela, sem necessariamente ter um autor específico.

Vários autores se posicionaram contra esse departamento. Entre eles, o autor Benedito Rui Barbosa que na época disse o seguinte sobre o assunto:

[...] existe agora a Casa de Criação que é uma entidade que até hoje não atingiu seus objetivos. Pode até ser um dado necessário



da empresa, na medida em que ajude a formar novos valores”. Continua, “mas acho que ela não pode ter nenhuma ingerência sobre os antigos. Porque modéstia à parte, eu acho que nós somos os professores [...]”. (ORTIZ, 1989, p. 170).

A modéstia de Benedito Rui Barbosa iria à bancarrota quando escreveria a novela Esperança (TV Globo, 2002) e teve de ser substituído durante a exibição por escritores novatos, segundo especulações, graças aos baixos índices de audiência alcançados pelo folhetim.

A telenovela é considerada pelas emissoras como um produto e como tal, no mercado que é vendido e negociado, não há espaço para caprichos ou falsa modéstia. Se vende bem, ótimo. Caso contrário: muda-se o produto. Ou no caso específico: mudou-se o “produtor”. Segundo Calza (1996, p. 13):

[...] cabe ao autor atingir as marcas satisfatórias do Ibope e manter cativo o maior e mais vasto público, o que lhe garante um sorriso pendurado no rosto de sua emissora contratante e, por conseguinte, prestígio e manutenção do emprego (CALZA, 1996, p. 13).

Mesmo com a substituição do autor da obra, os escritores assistentes preservam na maioria das vezes o núcleo da história (*plot*).

Os conflitos gerados entre esses profissionais nos dá a dimensão da complexidade que os envolvem. Como a novela tornou-se comercial tomando dimensão gigantesca em termos industriais foi necessária a sua fragmentação nos mais diversos setores da sua produção e não teria como diante desse fato, não sofrer interferência na composição autoral. A telenovela, como defende uma corrente, é uma “obra aberta” na qual a narrativa depende de um fator externo, o público.

Com o processo de modernização ela é obrigada a passar por adaptações que permite a otimização dentro de um sistema de produção seriado que garanta maior produtividade, em um menor espaço de tempo. Nisso consiste a “violação” sentida pelos autores no campo da criatividade (liberdade de criação). Quanto a isso, Gilberto Braga diz que “[...] o caminho da novela, para ela ser possível, é industrializável ao máximo. Só que quanto mais você subdividir o trabalho, mais você se aproxima daquela coisa que me parece meio tétrico do seriado americano”[...] e continua “[...] eu acho que a novela ideal, mais calorosa, mais emocionante, seria aquela escrita por uma pessoa só, como as de Janete Clair” (ORTIZ, 1989, p. 171).



Essas opiniões nos mostram a dualidade presente nas questões levantadas: o autor e a emissora. O primeiro que vê sua obra em alguns casos “corrompida” pelos números do Ibope e a empresa pressionada pelos anunciantes e os altos investimentos no produto que precisam de retorno financeiro imediato.

São necessárias as análises citadas para que possamos compreender o que chamo aqui de fôrmalização da novela das nove, da TV Globo. Tendo em vista, a preferência do público e pela sua complexidade. Vimos que a interferência de autores assistentes nas novelas tornou-se obrigatório pelos motivos já mencionados.

Mas o ponto crucial aqui adotado para justificar a fôrmalização dessas novelas é fundamentado na contradição desse trabalho conjunto. Mesmo havendo um núcleo que é “treinado” para “pensar” junto à obra, ela continua com a reprodutibilidade de sempre. Com o núcleo dramático idêntico e repetitivo obedecendo sempre às características individuais de seu autor. Em certos casos até o nome do personagem principal é o mesmo (Helena, de Manoel Carlos, por exemplo).

Isso faz perceber a telenovela das nove da TV Globo, com uma fôrma (um molde) na qual, colocam-se os ingredientes já pré-estabelecidos (os velhos clichês) e aguardar o resultado do Ibope e fazer as alterações, quando necessárias. Um exemplo mais simples é como um bolo que se dá o nome de telenovela para qual o autor (cozinheiro) tem sua receita própria, e durante o seu cozimento a régua do Ibope mede a temperatura adequada e conforme suas consequências interferirão no seu “sabor”. Cabendo ao público “provar” e aprovar seu gosto, e no controle remoto responsabiliza-se pela oscilação do vermelho do mercúrio, garantindo ou não, a aceitação da novela.

O realismo na telenovela brasileira

Outro fator que corrobora com a fôrmalização é o realismo como modelo narrativo na telenovela brasileira. Este surge no final da década de 1960 para o início da década de 1970. Nasce através do desejo do governo militar de buscar uma produção cultural arraigada numa “cultura nacional”, em oposição aos produtos importados na época, que favorecia ao colonialismo cultural. Vontade, que vai se concretizar em 1975, com a implantação da política nacional de cultura, que procura restabelecer um determinado padrão de qualidade na programação dos meios de comunicação de massa.

Segundo Ramos e Borelli (1989, p. 95), três fatores foram importantes para o surgimento desse novo estilo de narrativa da telenovela. Primeiro, a modernização da



sociedade brasileira, que implicava na reformulação do gênero, e era a oportunidade de alcançar outro tipo de público, não atingido pelo melodrama. O segundo foi a incorporação de escritores com ideologia nacionalista e com estética realista literária e teatral. E por último, as sugestões do Estado com temas que refletisse a realidade nacional.

Diante dessa “preocupação” do Estado, a TV Globo absorve as diretrizes e procura seguir as orientações, produzindo telenovelas, “embora que nos horários menos importantes (18h e 19h), dentro das exigências do Estado, com enfoque nacionalista, temas educativos, e a busca da melhoria do nível” (RAMOS e BORELLI, 1989, p. 84-5).

A realidade brasileira tinha a partir daí, presença marcada nas telenovelas e ela “funde-se desta com uma proposta simplista que concede a ficção televisiva como serviço de utilidade pública” (RAMOS E BORELLI, 1989, p. 88). Na mesma obra, os autores citam a portaria do ministério da Justiça que define a telenovela como sendo “de um lado valioso instrumento de educação, e de outro, meio eficaz de deturpação de valores éticos da sociedade” (RAMOS E BORELLI, 1989, p. 89). Após a publicação do referido documento teve início a censura prévia nas telenovelas, cessando determinados assuntos como o uso de drogas e o sexo. Bem como o respeito às tradições e valores da sociedade.

A vigilância imposta durante o regime militar era responsabilidade do Estado, com o fim da ditadura, em 1985, recaiu sobre a sociedade e as emissoras. A primeira, que tem, segundo o argumento de alguns, o controle remoto para mudar de canal, caso o “conteúdo” apresentado não o agrade. E a segunda, que obedece ao seu controle de qualidade e da racionalização da produção, monitorados pelos índices do Ibope.

Características individuais dos autores

Benedito Rui Barbosa

O autor utiliza como predominância a ambientação urbano/rural, para suas novelas, protagonizadas por grandes fazendeiros, e há um núcleo de cunho político, representado por um personagem idealista que luta pela justiça social e o direito à igualdade. Aborda momentos e fatos históricos do país como plano de fundo. Outro elemento gerador de conflitos, presente em suas novelas é o amor impossível entre dois



jovens de famílias inimigas, inspiradas nos moldes shakespeariano de Romeu e Julieta, ou que tem seu romance proibido por algum outro impedimento, como religião, classe social etc. O triângulo amoroso é outro clichê da novela que o autor se utiliza para movimentar o drama gerado pelo amor proibido do casal principal. Os mocinhos são quase sempre pobres que ascendem social e economicamente através da sua amada, porém, movido por orgulho que resistirá a usar o dinheiro dela.

O papel da mulher, em sua maioria, é de submissão ao marido, salvo os casos em que as esposas se rebelam e o traem com algum empregado ou alguém próximo. A infidelidade na trama é justificada na narrativa pela falta de afeto do homem (quase sempre rude e desatencioso) com a mulher.

A figura masculina conflituosa nesse núcleo é representada por um empresário, banqueiro ou um coronel. Quando esse personagem é viúvo há um suspense sobre a fidelidade da esposa e/ou a discórdia do pai com um dos filhos, relacionado com tal mistério. Na trama, ela se aproxime de alguém com encantos distintos e consome o fato, que vai ser gerado com pessoa ambiciosa e com interesses escusos. Por muitas vezes, descobre que foi enganada. Quando isso ocorre, a decepção da mulher infiel surge como castigo pelo ato da traição. Por um lado, o homem é traído porque não dá atenção à esposa ou lhe trata com desprezo. Já a mulher é “castigada” por ter cometido a infidelidade. Reflexo da cultura machista presente no meio rural.

Parte significativa da novela de Benedito Rui Barbosa é gravada durante as refeições e com pouca luminosidade, em cenário rústico. A temática central desse autor, como já foi dito, é o meio rural e a preocupação com as problemáticas sociais. Como podemos observar em seu depoimento sobre a novela *Meu pedacinho de chão* (TV Globo, 1971/72) que inaugura a fase de novela “educativa” e com destaque aos temas nacionalistas:

a proposta de ‘Pedacinho’ foi mostrar o problema do homem do campo... E ao mesmo tempo mostrar o interesse das classes patronais (fazendeiros e autoridades) pelo camponês analfabeto, sem questionar nunca sua miséria e seus problemas... Como este foi o período de desenvolvimento do Mobra³ eu tentei com ‘Pedacinho’ “ajudar este projeto de ensino em que na época eu acreditava” (ORTIZ, 1989, p. 88).

³ Movimento Brasileiro de Alfabetização criado nos anos 1967 pelo governo militar que durou até a década seguinte. Objetivava alfabetizar jovens e adultos.



Pelo que se pode observar, ele não abandonou sua linha mestra do ato de escrever. Com o passar do tempo a “receita” de Benedito Rui Barbosa continua idêntica. Mesmo sem sofrer as cobranças do governo dentro do contexto nacionalista, nem dos grupos internacionais quanto aos fatores exigidos na época, mas que preserva até hoje.

Assim, como os outros autores que têm um *plot* definitivo/predominante para o desenvolvimento da trama, usam-se os clichês já conhecidos pelo público e estabelece as relações no diálogo dos personagens e desenrola-se a novela.

Glória Perez

As novelas dessa autora são ambientadas em área urbana com predominância de cenas internas, em estúdio. O núcleo das estórias de Glória Perez circunda sobre um assunto médico/científico atual, como plano de fundo, do qual, serão gerados os conflitos centrais e marginais, dos quais emergem questionamentos no campo ético no universo dos personagens e que se estenderá a toda sociedade. Assim, ela procedeu em Barriga de aluguel (TV Globo, 1990) quando o assunto ocupava as páginas da imprensa especializada, às discussões calorosas dos profissionais da área, cientistas, entidades religiosas e vários segmentos da sociedade, no tocante à polêmica inseminação artificial com o nascimento do primeiro bebê utilizando o novo método de concepção.

Essa mesma fórmula, ela adota em Explode Coração (TV Globo, 1996) no momento em que o país estava preste a votar a lei que regulamentava a doação de órgãos. Na novela, a personagem principal, representada pela atriz Cristiane Oliveira sofria de uma doença cardíaca e necessitava de um transplante de coração para sobreviver, fato que se concretizou no final da trama.

Coincidência ou não, a novela abordava a doação de órgãos no período da discussão sobre a legalização do tema é ponto fundamental no cotidiano das pessoas, de acordo com a Lei nº 9.434 de 1997 alguns documentos pessoais deveriam ser gravada a expressão sobre a condição de doador de órgãos e tecidos ou não. A novela se apresenta como elemento de mediação nas discussões que reflete na sociedade e consequentemente na opção quanto a sua escolha. Como também, por força da opinião pública, ressoará no Congresso Nacional.

Em O clone (TV Globo, 2001) Glória Perez segue a mesma receita polêmica, que faz ressurgir em torno do assunto tratado na novela: a clonagem humana.



Mais uma vez, a autora penetra no campo das ciências médicas e das questões éticas que as envolvem e de novo renascem nos mesmos grupos da sociedade as velhas discussões como nas novelas anteriores.

Outra característica muito evidente na obra de Glória Perez é a inclusão de culturas exóticas presentes no Brasil, mas ainda desconhecida ou ignorada pela maioria do público. Em *Explode Coração*, a cultura cigana é mostrada com suas particularidades, servindo como plano paralelo no desenvolvimento da estória. Isso vai se repetir em *O Clone*, com a cultura muçulmana que será o núcleo dos conflitos principais da trama, que se estenderá às conversas entre os telespectadores nos seus mais amplos segmentos e lugares.

Mais uma vez a abordagem de um assunto polêmico que é alvo de discussões no mundo inteiro, principalmente após o episódio de 11 de setembro de 2001, em Nova Iorque, com a queda das torres gêmeas, poucos dias após a novela entrar no ar. Após o fato ocorrido nos EUA, o povo muçulmano começou a ser visto com terrorista, a partir do escopo dado pelos americanos como os possíveis culpados. Mais um motivo para garantir a audiência e ao mesmo tempo, a polêmica, tão presente na obra de Perez.

Outras duas novelas também seguiram esse caminho em *América* (2005) é mostrado como brasileiros e outros latinos fazem para entrar nos Estados Unidos e como vivem por lá. Mostra ainda, a cultura dos rodeios e a polêmica sobre a homossexualidade masculina. Cujas principais discussões foram o beijo entre os dois personagens e não a ênfase nos dramas vividos no cotidiano pelas pessoas que assumiram tal opção sexual.

Já em *Caminho das Índias* (TV Globo, 2009) a cultura daquele país ganha à tela, as ruas e lojas brasileiras. No núcleo amoroso repete-se a receita de *O clone* (TV Globo, 2001) sobre um amor proibido, mulher abandonada pelo amado em meios a desencontros, bordões ditos por personagens etc.

Outro fator importante nas novelas dessa autora é a dicotomia entre realidade ficcional e realidade real, que garante a audiência necessária e as observações da crítica, seja em que aspecto se manifeste. Em *Explode Coração* foram ao ar mulheres integrantes do movimento de mães Meninos da Sé, de São Paulo, com cartazes exibindo fotos dos filhos desaparecidos. Inclusive, havia um personagem vivido pela atriz Isadora Ribeiro, que “sofria” o drama de ter um filho nas mesmas condições. Eram mostrados, dentro de uma obra ficcional, depoimentos reais de pessoas que viviam o drama. Já em



O clone, o tema abordado era as drogas, e o mesmo recurso se repete: testemunhos verídicos dados por pessoas que viveram o que relatavam.

Essa inter-relação de ficção e realidade, também é encontrada na obra de Benedito Rui Barbosa, só que de forma diferente. O autor faz uma correlação com o tempo e o espaço. A partir desse ponto, trama o enredo conforme a realidade histórica. Um exemplo foi à crise do café, a emigração italiana e a “Revolução” de 1930, apresentados em *Terra Nostra* (TV Globo, 2000) e *Esperança* (2002). Apesar de tratar da realidade, percebe-se uma diferença entre elas no campo da abordagem, em Perez e Barbosa. Nesse caso, a distinção básica entre ambos é: na trama de Barbosa a realidade se manifesta de forma “passiva”, dentro do contexto narrativo, na dualidade ficção/realidade. Em Perez, essa dualidade acontece paralela e/ou uma inserida na outra, sem interferência no discurso (fala) dos atores dentro da narrativa, que será definido na fase de edição do capítulo. Podemos chamar esse fenômeno de realismo “ativo”.

Manoel Carlos

O Rio de Janeiro é o “cenário” das novelas de Manoel Carlos, mais precisamente o Leblon, bairro onde o autor reside. Os pontos turísticos cariocas e os hábitos da sua população é presença certa nas suas histórias. Outra característica que sabe usar e articula muito bem a seu favor é a técnica e artifícios (a linguagem da televisão). A luminosidade nas cenas é um desses recursos. O número de tomadas externas com luz natural e artificial predomina. Esse argumento técnico diminui a carga de densidade causada pela redução da luz, a opacidade em excesso pode despertar sensação de angústia no telespectador e desagradá-lo.

Os cenários e os figurinos são quantitativamente maiores e mais bem detalhados. Número elevado de atores possibilita maior flexibilidade na trama, evitando o desgaste dos personagens principais e o desprezo da trama pelo público. A religião Católica aparece com predominância e santa Rita de Cássia é a santa de devoção dos personagens, como também, do próprio autor na vida real.

Os conflitos familiares servem de subsídio à trama e as diferenças sociais e econômicas dos personagens não se distanciam tanto quanto nas outras novelas. Em depoimento a Folha de São Paulo o autor afirma: “escrevo apenas sobre o que conheço. Muitos personagens, inclusive, nasceram das minhas observações e lembranças da vida real”, justifica ele (TV Folha, 17 novembro 2002, p. 6). Manoel Carlos leva às suas



novelas, o que pode considerar no ponto de vista econômico, o mundo perfeito, sem desemprego, sem dívidas, e quando isso acontece é resolvido em poucas cenas.

Seus protagonistas são bastante típicos. O feminino chama-se Helena, mulher de meia idade que possui uma relação muito forte com a família, segundo afirma o autor “a mulher de 40 está no limiar de decisões importantes é uma idade extremamente vigorosa” (TV Folha, 17 novembro 2002, p. 6). Já os protagonistas masculinos, quase sempre dois, reforçando o triângulo amoroso, é um homem romântico e culto e o outro é um homem com aparência e/ou traços rudes com “personalidade” forte que permeia ora pela estupidez, ora pela sensibilidade. Talvez sejam esses perfis “psicológicos” dos personagens que justifiquem os argumentos que conduzem ao amor entre os três dentro do universo psicológico da protagonista feminina, que acaba conduzindo a outra característica folhetinesca e também presente nas novelas de Manoel Carlos: a infidelidade. Como nos demais autores, a traição é justificada na narrativa. Aliás, são raros os casos que não há uma explicação para tal ato.

A sexualidade também é bastante evidente, além do número de cenas de sexo, mais presente que nas novelas de outros autores do horário. Este tema na obra de Manoel Carlos ganha extensão para se aprofundar em casos específicos e polêmicos (homossexualismo, prostituição, comportamentos nesse campo etc.). Ele articula essas personagens dentro de situações que os concretizam no interior do enredo, estrategicamente buscando uma empatia com o público para legitimar sua “existência” e permanência na trama.

Manoel Carlos é um autor realista que se preocupa demasiadamente com os detalhes. O seu “realismo” é diferente do praticado por Benedito Rui Barbosa e Glória Perez. Nas histórias de Perez chamamos tal característica de realismo “ativo”, por inserir na narrativa, pessoas e não personagens, sem textos pré-determinados. Sem interferência autoral. Além do mais, o que foi narrado é um fragmento (testemunho) do que a pessoa vivenciou. Enquanto nas histórias de Manoel Carlos a realidade diária é introduzida no diálogo e no universo dos personagens. O controle, neste caso, fica restrito diretamente nas suas falas. Denominamos de realismo “passivo intermediário”. Por ser elemento perpassante entre o realismo verídico e o realismo ficcional. Outro ponto importante nas novelas de Manoel Carlos é o domínio e o bom uso dos recursos técnicos (figurino, cenários, iluminação, som etc.). Essas possibilidades permitem maior acessibilidade ao realismo nas cenas com os objetos mostrados e maior identificação do público com eles e seus significados.



Telenovela: a invasão do cotidiano e das relações pessoais dos indivíduos

No contexto exposto é claro que não se podem fazer juízo de valor apenas aos autores por essa redundância nos seus textos. A empresa de televisão também colabora para isso. Ela procura investir em algo que já está comprovado pelo retorno financeiro e “aprovado” pelo telespectador.

Independente do caráter “criativo” de cada autor, discutido aqui, é válido salientar o espaço que o referido gênero televisivo ocupa perante a sociedade brasileira a ponto até de mudar seus hábitos diários como, por exemplo, o horário do jantar no começo dos anos 60, às 17 horas (RAMOS e BORELLI, 1989, p. 62), e o local da refeição, atualmente diante da televisão. Por conveniência interfere não apenas dentro de casa, mas dentro das pessoas, por conseguinte vão às ruas e são incorporados no seu cotidiano, como um adereço nas relações pessoais evidenciam um ponto de referência e identificação com o folhetim que está no ar, seja um modelo de roupa, um bordão etc.

A novela nos últimos 50 anos tem ocupado não somente um espaço no tempo das pessoas, mas tem assumido um modelo a ser seguido. Pelo que parece, vem substituindo figuras predominantes no controle social. Como observa Guareschi “[...] o crescimento e a abrangência dos meios de comunicação e a informação estão claramente, desbancando e relativizando o controle exercido por outras instituições, como a escola, as igrejas, a família etc.” (1991, p. 19). O argumento do controle remoto pelo que se percebe tem sido muito “remoto” mesmo, em relação às escolhas do “conteúdo” e meio ineficaz sobre a seleção da programação. O que parece ser reflexo da discutível qualidade da televisão comercial nacional. O que já é outro problema que não será abordado aqui. A telenovela não é mais simplesmente uma diversão inocente, se bem que nunca foi, basta observar os interesses subliminares nas *soap opera*.

Pode até parecer estranho ter comparado aqui a telenovela, mais precisamente como meio de comunicação, e não a televisão diretamente. A postura assumida por este gênero tem adotado todas as características comuns aos meios de comunicação, é uma espécie de *endocomunicação* (comunicação interna) que necessita de um veículo para se propagar, mas possui linguagem própria, utilizando-se dos recursos do veículo que é exibido.

Por ter alcançado tamanha importância no cotidiano dos brasileiros, acreditamos que recai sobre a telenovela a responsabilidade social e conseqüentemente



o compromisso com princípios éticos que regem qualquer atividade desse tipo. É muito improvável que o público se interesse apenas por personagens neuróticos e maus. Sabe-se que não se pode negar a proximidade com a realidade, é claro, desconsiderar tal obviedade é cometer descuido intelectual.

O problema que assenta sobre a relação ficção/realidade é que os autores e as empresas de comunicação não admitem a interferência da crítica quanto à ênfase de certos parâmetros da realidade.

Um fato bastante pertinente nas telenovelas é a forma de abordagem de algumas qualidades humanas. A honestidade, por exemplo, tratada em *Pecado Capital* (TV Globo, 1975-76), é mostrada pelo avesso, ou melhor, comete-se o crime, e como castigo, a quem não obedece ao princípio moral, impõem-se a punição mais antiga da humanidade: a morte, para explicar que o “crime não compensa”. Assim, como em outras telenovelas, a perda da vida de forma violenta, continua sendo a mais comum. Para entender isso, é preciso considerar também, a “vontade” do telespectador que acompanha a estória, que reporta ao sentimento de vingança contra o personagem vilão, como forma de cumprimento de pena pela condenação das “maldades” cometidas às outras personagens. Penalidade essa, que é reflexo dos anseios do mundo real dos telespectadores, que transferem para a tela, o seu mundo e para os personagens, as suas realizações castradas de acordo com as impossibilidades (os sonhos não realizados, as injustiças, o desemprego, a violência etc.) no universo que estar inserido.

Sobre a fôrmalização podemos recorrer a Guareschi, que afirma “[...] a comunicação e a informação passam a ser alavancas poderosas para expressar e universalizar a própria vontade e os próprios interesses dos que detém os meios de comunicação [...]” (1991, p. 19). No caso específico da telenovela, os autores e as emissoras. Ou seja, o telespectador fica a mercê da fôrmalização dos autores e dos compromissos da empresa de televisão com os anunciantes. É evidente, que a telenovela é um produto como os outros, que são comercializados dentro dela e nos seus intervalos.

Quanto à questão específica do autor, é estranha a sua estaticidade no tempo. Na história das artes é comum observar nos escritores, artistas, escultores e outros passarem por fases de criação durante sua vida. Mas os autores de novela em atuação continuam abordando os mesmos assuntos há quase 50 anos, fazendo apenas as “reordenações” da contemporaneidade. Mudanças que muitas vezes se reduzem apenas à adequação às novas técnicas e tecnologias a serviço da televisão.



A sede das emissoras concentradas no eixo Rio-São Paulo, contribuiu para a formação de uma identidade nacional tendo como referencial as duas cidades citadas. As novelas, em sua maioria “sediada” em ambas, mostram os dois locais como sendo o centro de tudo, no país, e como se todos brasileiros vivessem e tivessem o compromisso de se identificar com eles. Tal revezamento, já se encontra estagnado. Das vezes, que a emissora tentou “transferir” para o nordeste, algumas locações, na década de 1990, o que se viu na verdade foram caricaturas de figuras grotescamente com muito riso e pouca graça, com sotaque postiço adaptado à linguagem televisiva deformada de uma “cultura” nordestina desconhecida pelo próprio povo nordestino.

Considerações finais

Talvez a telenovela tenha para o povo brasileiro o mesmo significado que o cinema de *Hollywood* tem para os americanos. É pertinente imaginar como seria o comportamento dos telespectadores desse gênero, caso ele fosse tirado do ar repentinamente. Qual a programação que supririam a “lacuna” deixada pelo gênero, no horário de sua exibição? Teria o telespectador de telenovela que se readequar a outra programação televisiva, o uso de outras mídias? Seria então a corrida definitiva para a internet e o retorno às calçadas do interior ou das ruas pacatas das cidades mais populosas, se é que elas existem? Afinal, o que substituiria a o tempo do público, ocupado assistindo a telenovela? E a indústria midiática que define hábitos de consumo, práticas sociais, estilos de vida, moda, música, padrão de beleza, iria investir aonde?

Outras dúvidas pertinentes quanto à recepção do gênero pelo público, é que a telenovela das nove da TV Globo é um *revezamento* dos autores e de suas histórias. Partindo desse pressuposto perguntamos: por que mesmo acontecendo essa repetição e ficando evidente tal fenômeno para a massa “telenovelística”, ela continua assistindo e consequentemente assegurando o sucesso do gênero? Seria a legitimação de que o próprio meio difusor, a televisão, é um veículo de processamento com absorção e dispersão rápido, que permitiria o relançamento constante das mesmas histórias sofrendo apenas pequenas alterações situacionais? Arriscamos uma hipótese. A dualidade entre o bem e o mal, o modelo de sociedade postos pela telenovela, a maneira como o enredo se processa, as “novidades” apresentadas pelos folhetins e toda a rede midiática circundante a telenovela, especialmente entorno dos atores/personagens fazem com que a audiência se concentre e acompanhe as tramas telenovelísticas. Associado a tudo isso,



assim como todo gênero originado da literatura, a forma de contar uma história, desperta em muitas pessoas a curiosidade de acompanhar a estória e saber como os personagens resolverão seus conflitos.

Outro aspecto que merece uma observação, diz respeito às alterações que a telenovela vem sofrendo nos últimos anos nos seguimentos comerciais provocados principalmente pelas novas relações de mercado, é nitidamente visível na estrutura da própria edição do capítulo diário. Até o início da década de 1990, eles eram divididos em três partes. Posteriormente, o capítulo da novela das nove, por exemplo, sofreu acréscimo de dois ou mais intervalos comerciais. Essa flexibilidade permitiu maior injeção de publicidade e acréscimo no faturamento no horário. Acrescenta-se ainda o volumoso crescimento do *merchandising*, cujo valor é excessivamente maior que a publicidade do intervalo. Esta estratégia surgiu exatamente como opção a “liberdade do controle remoto”⁴.

Talvez, a resposta para o sucesso dos folhetins, seria considerar que o telespectador parece transferir aos personagens os sentimentos amputados do seu dia-dia, os sonhos não realizados, as injustiças que os perseguem, a vida merecidamente para todos, mas é privilégios de poucos. Por intermédio dos mocinhos comete-se a “vingança” contra os seus inimigos reais, proporcionando um pseudo-alívio e uma falsa sensação de vitória.

A telenovela parece ser uma válvula de escape para o seu público, maioria de baixa renda, que tem na televisão uma das únicas opções de entretenimento, e a telenovela, sua principal diversão, que funciona como um confessionário coletivo e inconsciente dos telespectadores. Dessa maneira - através do simulacro - ela demonstra no mundo imaginário ser o protótipo de vida ideal para quem a assiste. É fugir do tédio para cair na fôrma.

Bibliografia e fontes bibliográficas

CALZA, Rose. **O que é telenovela**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

GUARESCHI, Pedrinho (org.). **Comunicação e controle social**. Petrópolis: Vozes, 1991.

ORTIZ, Renato (org.); BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José M. Ortiz. **Telenovela, história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

⁴ O próprio termo merece uma reflexão. Como exercer a liberdade com um controle, além do mais, remoto? Na verdade o telespectador não é livre. O controle é de fato, sutilmente efetivo.



TV Folha. Folha de São Paulo. 17 novembro 2002, p.6.