



60 anos de telenovela no Brasil: reflexões sobre o produto cultural mais consumido pelos brasileiros¹

Cristina BRANDÃO²

Guilherme Moreira FERNANDES³

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

Presença diária no cotidiano do brasileiro há mais de 60 anos a novela potencializa sobremaneira seu campo de interferência no imaginário nacional. Podemos dizer que as telenovelas constroem a realidade e, ao mesmo tempo, alimentam-se do real. Os autores que hoje lideram a teleficção foram ao longo dos anos incorporando as demandas sociais e simbólicas do seu público, boa parte dele, tendo apenas acesso aos bens culturais através da televisão. A nossa proposta nesse, artigo é apresentar algumas reflexões sobre esse formato que já teve sua melhor fase, nos anos 1970 quando a telenovela *Selva de Pedra* (Rede Globo–1972) chegou a 100 pontos no Ibope. Ainda hoje, 41 milhões de telespectadores estavam ligados em *Fina Estampa* (2011). Reunimos aqui, alguns pressupostos sobre a telenovela advindos de reflexões iniciadas por estudiosos que publicaram artigos e livros dedicados à teledramaturgia.

PALAVRAS-CHAVE: Televisão; Telenovela; Memória.

Introdução

A telenovela pode ser considerada, no contexto brasileiro, o nutriente de maior potência do imaginário nacional e, mais que isso, ela participa ativamente na construção da realidade, num processo permanente em que ficção e realidade se nutrem uma da outra, ambas se modificam, dando origem a novas realidades, que alimentarão outras ficções, que produzirão novas realidades. Para Motter e Mungoli (2007) de uma forma indireta, transfere-se para a ficção, a responsabilidade de mostrar a verdade ou a realidade da vida dos brasileiros. Uma empresa de Comunicação, como a TV Globo, por exemplo, não poderia manter-se ao largo das discussões e temas que agitam a sociedade. Os autores das telenovelas foram ao longo dos anos incorporando as demandas sociais e simbólicas do seu público, e começaram a levar para a TV as imagens e tramas que valorizavam a cor local, o pitoresco e comportavam muitas vezes uma dose de crítica social que permitiam aos brasileiros se reconhecerem na teledramaturgia. O formato telenovela importou do real boa parte das lutas dos

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

² Professora Adjunta da Faculdade de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestre e Doutora em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO). E-mail: cristinabrandao49@yahoo.com.br.

³ Mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UFJF. E-mail: gui_facom@hotmail.com.



brasileiros contra suas mazelas como corrupção, desigualdade social, preconceitos raciais e outros.

A telenovela é orientada no sentido de proporcionar mais que emoção, paixão no sentido Aristotélico para convencer sua plateia, mas proporcionar talvez outra perspectiva de enxergar a sociedade e as instituições brasileiras. Os caminhos trilhados, por Maria de Lourdes Motter (2003), refletem e retratam o cotidiano de uma nação que busca, por meio da ficção, o estabelecimento do diálogo entre as diversas camadas sociais que compõem a heterogênea sociedade brasileira. Esse aspecto de veracidade é o que os telespectadores esperam do gênero para identificarem-se com as personagens em cena. No momento em que a experiência ficcional é tida como genuína, existe o envolvimento ou engajamento emocional. Não é correto afirmar, contudo, que o texto do autor é uma direta e imediata reprodução do “mundo lá fora”. Pensar assim é ignorar o fato de que todo texto é seleção e adaptação: elementos do mundo real somente funcionam como pano de fundo para o processo de criação, portanto, todo texto é um produto cultural elaborado sobre determinadas condições de produção. No entanto “esse mundo lá fora” é cada vez mais uma referência para o autor construir sua narrativa plausível.

Existem novelas que tentam disfarçar uma tendência folhetinesca, apelando para polemizar assuntos da atualidade, mas, – atrás da aparência renovadora, das imagens que buscam outros rumos, dos cenários magníficos em geografias distantes do Brasil, do grande número de gravações externas – existem sempre os clichês do antigo dramalhão. E esses clichês acabam se sobrepondo às ideias revolucionárias dos autores. Nem as chamadas “novelas-comédia” (iniciadas no final dos anos 1970, pela Rede Globo, notadamente no horário das 19h) que ilustram modernidades não fugiram à regra dos clichês encontrados no *romance-folhetim*. Em *Roque Santeiro* (1985), debaixo de toda picardia de um roteiro perfeito de Dias Gomes e Aguinaldo Silva, a certa altura da trama, o personagem que julgava-se morto, reaparece para surpresa geral e para acelerar os conflitos – um truque comum do melodrama (gênero teatral ocorrido entre 1803 e 1830).

Para se conhecer a telenovela brasileira não é preciso assistir a todos os mais de mil títulos que fizeram esses 60 anos de dramas ficcionais. Existe um roteiro, uma receita impecável utilizada pelos autores em qualquer época ou qualquer geografia em que se passa a novela. Basta analisar as recentes *Passione* (2010) de Sílvio de Abreu; *Insensato Coração* (2011), de Gilberto Braga e Ricardo Linhares; ou *Fina Estampa*,



(2011) de Aguinaldo Silva; que vamos encontrar nelas uma grande história de amor ou muitas ao mesmo tempo recheadas de conflitos familiares e “plots” encontráveis na teledramaturgia de Ivani Ribeiro, novelista responsável pelo horário das 19h na extinta TV Excelsior (década de 1960) : falsa identidade; dupla personalidade; mistério do nascimento (às vezes, o público desconhece e até mesmo a maioria dos personagens); enganos intencionais (falsas testemunhas); papéis incriminadores, cartas anônimas; perseguição da inocência; falsas mortes, ressurreições; triângulo amoroso; vingança; polarização entre riqueza e pobreza.(CAPEDELLi1987 p. 27)

O sucesso da novela vai depender do autor saber trabalhar bem as sub-tramas criando o suspense e/ou o impacto como tão bem fazia Janete Clair. O objetivo é claro: atingir o grande público, rapidamente. Já no primeiro capítulo a história tem que emplacar. Aos poucos, as novelas introduzem polêmicas entre os entroschimentos familiares , isto é, realçam projetos sociais e acusam os males provocados pelo poder econômico concentrado nas mãos de poucos e poderosos. Mas nada disso pode ser mostrado se no pano de fundo não houver um enredo folhetinesco, com muitas situações melodramáticas, onde o bom intérprete deve destilar suor e lágrimas, talvez tragicômicas buscando reforço nas emoções primárias da audiência.

Todos os enfoques podem ser encontrados até mesmo numa única telenovela onde os erros do passado influenciam decisivamente no presente. Acompanhamos, com maior ou menor interesse, os sonhos e a ascensão de uns e a decadência e a tristeza de outros. O choque de classes resume-se na sofrível mistura de pobres e ricos. Para Roberto Ramos (1992) a realidade das telenovelas é bem mais bela do que a da rua, da cidade, enfim, do nosso país, pois os “ricos adormecem em suas mordomias e os pobres não são tão miseráveis” (RAMOS, 1992, p. 59). O autor faz uma crítica aos enredos que se movem em torno das elites. A nosso ver o fato pode ser constatado acentuadamente em alguns autores e com menor ênfase em outros. O universo “zona sul carioca” está presente na maioria das tramas denuncia Ramos e os “novos ricos” são os mais requisitados, pois, “desenvolvem a mística de que quem trabalha e se esforça vence na vida. Insinuam a perspectiva de que todos possuem condições iguais de ascensão social” (RAMOS, 1992, p. 6).

As primeiras telenovelas



Renato Ortiz e Sílvia Borelli (1991) estabelecem uma divisão de três períodos para as telenovelas. O primeiro período, de 1951 a 1953, foi marcado pelas telenovelas de José Castellar e J. Silvestre, na TV Tupi de São Paulo⁴, autores oriundos do rádio e com estilo bem melodramático. O bem contra o mal e uma punição trágica. Foi Walter Forster quem escreveu e dirigiu a primeira telenovela *Sua Vida me Pertence*, exibida de dezembro de 1951 a fevereiro de 1952 – além do caráter de primeiro, a trama ficou famosa pelo beijo entre Forster (que também era o galã) e a atriz Vida Alves. A fase seguinte (1954-1959) representa uma mudança no eixo dramático, com o declínio do melodrama. Nessa época José Castellar e J. Silvestre escreveram pouquíssimas telenovelas, sendo a grande maioria oriunda de adaptações de textos estrangeiros⁵: Júlio Verne, Alexandre Dumas, A. J. Cronin, Victor Hugo, Rafael Sabatini, entre outros. Por fim, o período de 1960-1963 condensa a diversidade de gêneros. Nesta época foi levado ao ar o melodrama radiofônico que marcou o início das telenovelas⁶, adaptações de grandes romances internacionais e nacionais e o aparecimento de novos autores como Walter Durst, Túlio de Lemos e Vida Alves. Renato Ortiz (1991, p. 51) contabiliza 164 telenovelas no período de 1951 a 1963, sendo 102 produzidas pelas TV Tupi de São Paulo, 23 pela Record⁷, 25 pela Paulista, 11 pela Excelsior e três pela Cultura. Verificamos que os estudos de Ortiz focalizam, sobretudo, a produção paulista. Na TV Tupi do Rio de Janeiro, as autoras Aparecida Menezes e Ilza Silveira lideravam a produção dramaturgicamente carioca⁸. (KLAGSBRUNN, RESENDE, 1991).

A TV Excelsior revolucionou o modo de fazer televisão ao montar uma programação fixa, obedecendo a horários. Ela também criou um logotipo próprio “Eu também estou no 9”. É a responsável pela primeira telenovela diária – *2-5499 ocupado*⁹ – uma adaptação (realizada por Dulce Santucci) do texto do argentino Alberto Migré, estrelada por Tarcísio Meira e Glória Menezes. A trama tinha como eixo central uma história de amor impossível, tema tão caro aos românticos. Uma ligação telefônica feita

⁴ A TV Paulista também produzia novelas nesse período, contudo eram adaptações de textos de José de Alencar, Machado de Assis e Aluísio de Azevedo.

⁵ As telenovelas eram exibidas nas TVs Tupi, Record e Paulista.

⁶ Além da TV Tupi, Paulista e Record, haviam telenovelas na Cultura e na Excelsior.

⁷ Há um erro na tabela apresentada por Ortiz no quadro IV em relação à ordem das emissoras. Onde se lê “Excelsior” deveria estar escrito “Record”, onde está escrito “Record” deveria ser “Paulista” e, por fim, onde está “Paulista” o correto seria “Excelsior”. Aferimos esses “erros” confrontando a data da fundação das emissoras com as telenovelas produzidas no decorrer dos anos.

⁸ Em 1953, *Drama de uma consciência*, de J. Silvestre, dirigida por Bob Chist, marca o começo da realização de telenovelas no Rio de Janeiro.

⁹ Inicialmente a telenovela foi exibida em três capítulos por semana, mas passada a fase de experimentação, é transmitida diariamente, de segunda à sexta-feira. (RAMOS e BORELLI, 1991, p. 58).



por Emily (Glória Menezes) – uma detenta que trabalhava como telefonista num presídio – cai por engano no escritório de advocacia de Larry (Tarcísio Meira), que imediatamente se apaixona por aquela voz misteriosa sem saber de sua verdadeira condição. (FERNANDES, 1997, p. 39)

A consolidação do gênero na TV aconteceu com a telenovela *O Direito de Nascer* (TV Tupi de São Paulo– 1964), sucesso na década anterior como radionovela. Foi adaptada para a televisão por Talma de Oliveira e Teixeira Filho. A telenovela narra a história de Maria Helena (Nathália Thimberg), uma mãe solteira na sociedade moralista de Cuba do início do século. Seu filho é ameaçado pelo avô tirano – Dom Rafael (Elísio de Albuquerque) – que não aceita um neto bastardo. A negra Dolores (Isaura Bruno), empregada da família, foge levando a criança. Com outro nome e em outra cidade, ela cria e educa Albertinho (Amilton Fernandes), que se forma em medicina. Os anos e a ironia da vida mostrarão que Dom Rafael estava errado. O neto bastardo o salva da morte e acaba casando com sua neta Isabel Cristina (Guy Loup). (FERNANDES, 1997, p. 50).

As novelas acabaram caindo no gosto popular e atingindo altos índices de audiência. No início elas seguiam roteiros estrangeiros e os principais autores vinham das radionovelas. Raimundo Lopes, Amaral Gurgel, Gilda de Abreu, Ivani Ribeiro, Oduvaldo Vianna, Isa Silveira e Aparecida Menezes eram alguns dos que se destacavam na época. Em 1965 surgia a TV Globo, e com ela veio também a cubana Glória Magadan¹⁰, que teve um papel importante na teledramaturgia brasileira. A autora trouxe superproduções adaptadas de romances consagrados e filmes hollywoodianos. Suas novelas se passavam em cenários exóticos, como o deserto do Saara e a corte russa. Muitas se caracterizavam por reproduções de época, que oneravam demais a emissora.

No período de 1963 a 1969, Ramos e Borelli (1991, p. 62) contabilizaram a produção de 176 telenovelas¹¹, realizadas por diferentes emissoras como: Excelsior (55), Tupi SP (60), Record (15), Paulista (12), Cultura (7), Globo (22) e Bandeirantes

¹⁰ A cubana Glória Magadan chegou ao Brasil em 1964 para produzir telenovelas na TV Tupi de São Paulo, em 1965 foi convidada por Walter Clark para assumir a teledramaturgia da TV Globo, com poderes absolutos neste departamento.

¹¹ Esses dados não são exatos. Os pesquisadores apontam o Idart e o livro de Ismael Fernandes como fontes de pesquisas. As telenovelas produzidas pela TV Rio, TV Tupi do Rio de Janeiro, TV Itacolomi não foram registradas. Em consulta ao “Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries” (2010) contabilizamos 27 telenovelas produzidas pela Rede Globo até o ano de 1969, ou seja, cinco a mais do que os pesquisadores registraram. Acreditamos que o problema é o fato de o livro de Fernandes (até sua terceira edição, em 1994; a consultada pelos autores foi a de 1987) tratar especificamente das telenovelas exibidas em São Paulo.



(5). O ano de 1965 apresentou 48 telenovelas, um verdadeiro fenômeno conquistado graças ao grande sucesso de *O Direito de Nascer*. A telenovela no formato que conhecemos hoje, diária, teve início e consolidação entre 1963 e 1965. Não só no Brasil, mas em toda América Latina. Como atesta Martín-Barbero, a telenovela virou um fenômeno e um produto de exportação.

Como nos velhos tempos de folhetim, agora, em sua mais nova versão e mais latino-americana – tanto que, junto com os grandes textos do realismo mágico, a *telenovela* é o outro produto cultural que a América Latina conseguiu exportar para a Europa e os Estados Unidos –, o melodrama se acha mais próximo da *narração*, no sentido que lhe deu Benjamin, que do romance, ou seja, do livro, e mais próximo da literatura *dialógica* tal como Bakhtin e entende, que da monológica. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 308, *grifo do autor*)

O final da década de 1960 é de suma importância para a história da teledramaturgia brasileira. Em 1968, a TV Tupi de São Paulo lançou a telenovela *Beto Rockfeller*, escrita por Bráulio Pedroso com base em argumento de Cassiano Gabus Mendes. A trama revolucionou a narrativa teledramatúrgica ao colocar como protagonista um anti-herói, interpretado por Luís Gustavo. O personagem era de classe média e queria subir na vida sem muito esforço. O autor Bráulio Pedroso introduziu gírias e expressões populares nos diálogos encenados, reproduziu fatos e fofocas retiradas de notícias de revistas e jornais da época e buscou nos atores a interpretação mais natural possível, para mostrar ao máximo a realidade e o cotidiano dos brasileiros e distanciar-se do melodrama.

Já em 1969, a Rede Globo produziu *Véu de Noiva* de Janete Clair, telenovela que inaugura o período conhecido como “novela verdade”. A partir dessa época, as histórias globais começaram a incorporar a realidade. Nesta trama de Clair, o automobilismo era utilizado como pano de fundo com o personagem de Cláudio Marzo – ao lado de Regina Duarte, Myrian Pérsia, Geraldo Del Rey, Glauce Rocha e outros – ligado à figura de Emerson Fittipaldi, então principal piloto brasileiro.

Véu de Noiva foi baseada na radionovela *Vende-se um Véu de Noiva*¹² e conta a história de Andréa (Regina Duarte) que desiste do casamento ao descobrir que o noivo, Luciano (Geraldo Del Rey), é apaixonado por sua irmã, Flor (Myrian Pérsia). Flor tem um filho de Luciano e o entrega a Andréa. Quando descobre que não pode mais ter filhos, Flor pede à irmã que devolva o menino. A disputa pela guarda da criança mobilizou o público e, a pedido da emissora, foi realizado um julgamento verídico, com

¹² Em 2008 o SBT adquiriu os direitos autorais de 30 radionovelas de Janete Clair. Até o momento, a única produção foi *Vende-se um véu de noiva*, em 2009, de autoria de Íris Abravanel.



a participação de um júri real, para decidir com quem o menino devia ficar. Andréa ficou com a criança e iniciou um romance com o piloto Marcelo (Cláudio Marzo). Pela primeira vez se lançou um disco com a trilha sonora original de uma novela na Rede Globo. Fizeram sucesso as músicas Irene, de Caetano Veloso, gravada por Elis Regina, e Tele Tema com Regininha. (MEMÓRIA GLOBO, 2010, p. 47).

Os “ganchos” das Mil e Uma Noites, tão bem compreendidos por Janete Clair (romancista dos anos 1970), garantem a manipulação do suspense necessário para que a trama se desenrole. Janete Clair sabia moldar sua narrativa de modo que em um mesmo capítulo existissem momentos de grande interesse que precediam a entrada de um comercial. Era um pequeno ou grande clímax arranjado de modo tal que não permitia ao telespectador abandonar a história e, em *Selva de Pedra* (1972/73), no capítulo 152, quando aconteceu o desmascaramento da personagem Simone Marques (Regina Duarte) – que, após fingir-se de morta, assume a identidade de Rosana Reis, uma artista plástica – a telenovela chegou a registrar 100 pontos de audiência (dia 4 de outubro de 1972). Dina Sfat que viveu a antagonista da trama chegou a dizer em declarações à imprensa que “Fernanda” exigiu dela até seus limites, em termos de tensão e desgaste físico. A atriz chegou a ser agredida nas ruas em função dos capítulos em que, no ápice da história, a personagem Fernanda aprisiona Simone¹³.

Quando faleceu, em 1983, Janete Clair teve sua vida e obra enaltecidas na capa da revista “Isto É” que a consagrava no título: “Nossa senhora das oito”. Na reportagem, assinada por Arthur Xexéu e outros jornalistas, há uma retranscrição sobre as “artes e truques de Janete” onde lemos o seguinte trecho:

Cada episódio das novelas de Janete Clair nunca tinha apenas um “gancho” (suspensão da ação dramática no final do capítulo para garantir a audiência do dia seguinte). Ela fazia ganchos antes de cada entrada comercial no mesmo capítulo. Assim, não aguçava a curiosidade do espectador apenas no final do episódio. Ela garantia boa audiência para o início de cada seguimento. Janete era mestre também na arte de escrever primeiros capítulos. Logo no início da novela ela delineava suas personagens com tintas fortes, determinando logo o vilão, a ingênuas, o herói angustiado, a mulher leviana, mas de bom coração. Com isso provocava o impacto que garantia de imediato a adesão ou rejeição de seus espectadores (XEXÉU, 1983, p.56).

Até chegar à fase de liderança na teleficção protagonizada pela Rede Globo e por Janete Clair, a telenovela atravessou décadas de experimentações, com erros e acertos impondo-se como produto de maior audiência da nossa televisão.

¹³ MEMÓRIA GLOBO, 2010, p. 56.



A década de 1970, especialmente graças à TV Globo, é apontada como o período áureo da telenovela brasileira, como já dissemos sendo” no horário das 20h que o telespectador vai encontrar a maior identificação. Lá estavam seus problemas debatidos e comentados junto aos enlances e desenlaces dos heróis da noite. Os maiores sucessos estão nessa faixa, o chamado horário nobre” (FERNANDES, 1997, p. 132).

Ampliação da grade de horários para telenovelas

A emissora carioca destinava ainda quatro faixas de horário para a exibição de telenovelas: às 18h¹⁴ (com as adaptações literárias e telenovelas rurais), às 19h (romances leves e posteriormente novela-comédia); às 20h (melodramas modernizados) e às 22h (novelas com grandes inovações estéticas e com autores mais eruditos).

O horário das 18h ficou reservado para as adaptações de célebres romances da literatura brasileira. Desta forma, clássicos como *Senhora*, *A Moreninha* e *Escrava Isaura* voltam a se encontrar com o povo brasileiro. Em 1982, com *Paraíso* de Benedito Ruy Barbosa, a hegemonia das adaptações literárias termina. Contudo, vez ou outra, ainda aparece até os dias atuais. A adaptação de romance mais recente foi *Ciranda de Pedra*, exibida em 2008, baseada no livro de Lygia Fagundes Telles, na perspectiva autoral de Alcides Nogueira. *Ciranda de Pedra* já havia sido adaptada para a televisão em 1981, por Teixeira Filho. Porém, não se trata de remake, pois Nogueira não utilizou a obra de Teixeira Filho como referência. A versão de *Ciranda de Pedra* é, portanto, uma nova adaptação literária. Além de novelas adaptadas e de telenovelas rurais de Benedito Ruy Barbosa, no horário das 18h são exibidos alguns remakes¹⁵ e telenovelas de caráter histórico e/ou narradas no tempo passado¹⁶.

Fernandes (1997, p. 132) define as telenovelas das 19h como aquelas em que há “descoberta do amor, charme e beleza, pitadas de humor”. A temática do amor romântico dominava com obras de Vicente Sesso, como *Minha doce namorada* (1971) e

¹⁴ As primeiras produções do horário foram *Meu Pedacinho de Chão* (1971, Benedito Ruy Barbosa e Teixeira Filho), *Bicho do Mato* (1972, Chico de Assis e Renato Correia de Castro) e *A Patota* (1972, Maria Clara Machado). Após um hiato de dois anos, o horário se estabelece na grade da emissora.

¹⁵ Temos como exemplo: *Paraíso* (2009); *Sinhá Moça* (2006) e *Cabocla* (2004) de Benedito Ruy Barbosa com a adaptação de Edmara e Edilene Barbosa; *O Profeta* (2006) de Ivani Ribeiro adaptada por Duca Rachid e Thelma Guedes; entre outras.

¹⁶ As telenovelas em tempo passado são narradas em décadas passadas (geralmente entre as décadas de 20 a 60), porém não têm compromisso com as pessoas que viveram naquele período e nem com o regime político daquela época. Mesmo que existam referências nesse caso elas não são consideradas históricas. Como recentes exemplos, na TV Globo, têm-se: *Cordel Encantado* (2011) de Duca Rachid e Thelma Guedes; *Desejo Proibido* (2007) de Walther Negrão; *Eterna Magia* (2007) de Elizabeth Jhin; *Alma Gêmea* (2005) de Walcy Carrasco; entre muitas outras.



Uma rosa com amor (1972) e Mário Prata com *Estúpido Cupido* (1976). As comédias românticas foram a tônica de *Carinhoso* (1973) e *Corrida do Ouro* (1974), de Lauro César Muniz e *Supermanoela* (1974), de Walther Negrão. O folhetim-melodramático aparece em *Anjo Mau* (1976) e *Locomotivas*, de Cassiano Gabus Mendes (1977). Bráulio Pedroso também deixou sua marca nesse horário com a trama *Feijão Maravilha* (1979), responsável por unir o cinema nacional das chanchadas a um estilo de comédia peculiar, o que permitiu que Cassiano Gabus Mendes escrevesse *Marron Glacé* (1979) e que Sílvio de Abreu abusasse do pastelão em *Guerra do Sexos* (1983) e em *Vereda Tropical* (1984), esta desenvolvida com Carlos Lombardi. Atualmente, o horário da 19h é dedicado, sobretudo, ao humor. Os principais autores em atividade neste horário são Carlos Lombardi, Walcyr Carrasco, Antônio Calmon e Miguel Falabella.

A telenovela das 20h, a partir da década de 1970, é concebida, por Maria Rita Kehl (1986) como:

Cotidiana e doméstica, transformou-se nesse período na principal forma de produção da imagem ideal do homem brasileiro. Mais especificamente, as novelas das 20h da Globo, as mais abrangentes e mais assistidas da televisão brasileira, cumpriram nos anos 70 – quando começaram a se modernizar e a se afirmar com uma estética realista – o papel de oferecer ao brasileiro desenraizado que perdeu sua identidade cultural um espelho glamurizado, mais próximo da realidade de seu desejo do que da realidade de sua vida, e que por isso mesmo funcionou como elemento conformador de uma nova identidade, identidade brasileira, identidade-de-brasileiros, talvez o mais parecido com uma identidade nacional que este país já teve. (KEHL, 1986, p. 289).

Essa estética realista e as emoções através de elementos da identidade nacional foram inseridas na teledramaturgia (e ainda estão sendo mantidos até hoje) por autores como Lauro César Muniz, Gilberto Braga, Manoel Carlos, Aguinaldo Silva, Glória Perez, Benedito Ruy Barbosa e, mais recentemente, João Emanuel Carneiro – que escreveram importantes histórias nessa faixa de horário. Desde o lançamento de *Insensato Coração* (2011) a Rede Globo, em sua chamada, anuncia o horário como telenovela das 21h, prática que ocorre desde a década de 1990, mas, somente em 2011 a emissora optou por abandonar o slogan de “novela das oito”.

“Já no horário das 22h, o cotidiano dá lugar às críticas, reflexões sociais, abrindo um espaço para a experimentação” (FERNANDES, 1997, p. 132). O horário apresentou grandes textos de Bráulio Pedroso, Dias Gomes, Jorge Andrade e Walter George Durst. Pedroso ironizou a alta sociedade em *O Cafona* (1971), Dias Gomes trouxe o mundo do jogo do bicho em *Bandeira 2* (1971), discutiu o celibato em *Assim na Terra como no Céu* (1970), a especulação financeira em *O Espigão* (1974) e apresentou tipos bizarros



do chamado “realismo fantástico” nas inovadoras *O Bem-Amado* (1973), a primeira telenovela transmitida em cores, e *Saramandaia* (1976). Andrade mostrou a decadência social e a dificuldade de viver em São Paulo em *Os ossos do Barão* (1973) e em *O Grito* (1975). Já Durst mostrou a sensual *Gabriela* (1975), de Jorge Amado, em uma superprodução. *Sinal de Alerta* (1978) de Dias Gomes e Durst foi a última telenovela nessa faixa de horário¹⁷. Em 2011, em comemoração aos 60 anos da telenovela brasileira, a Rede Globo lançou o remake de *O Astro*, às 23h, adaptado por Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro, voltando com o caráter de inovação estética e cenas mais ousadas e sensuais. Para 2012, outra telenovela irá ocupar esta faixa: *Gabriela*, de Walcyr Carrasco.

A supremacia da Rede Globo nas décadas de 1970 e 1980 coincide com a queda de suas principais concorrentes: TV Excelsior; Rede Tupi (São Paulo e do Rio de Janeiro) e TV Rio. Outras emissoras como a Rede Manchete e o SBT chegaram, em poucos momentos, a abalar a estrutura global com produções teledramatúrgicas. A Bandeirantes apresentou poucas e esparsas produções. Nos últimos anos, a Rede Record tem apostado e investido no núcleo de teledramaturgia. A Rede Globo já produziu 263 telenovelas e é uma das principais produtoras de dramaturgia do mundo.

Sociedade da telenovela

Esther Hamburger (2005) faz observações sobre a “sociedade da telenovela”. Para a pesquisadora, os anos de 1970 e 1980, além de representarem a modernização da telenovela foram responsáveis por apresentar o Brasil aos brasileiros. Eram momentos propícios para os mecanismos de projeção e identificação, pois, naqueles anos, a realidade brasileira passava a ser narrada e exposta, através da TV, para milhares de pessoas. Essa característica é estudada por Lopes (2009), sendo percebida como “a narrativa da nação”. Coordenadora do Centro de Estudos da Telenovela (ECA-USP) e do Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva, nacional e internacional, Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009) chama-nos atenção para o fato de

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.

¹⁷ Em 1990, para concorrer com *Pantanal* da Rede Manchete, a Rede Globo colocou ao ar, às 21h30, a trama *Araponga*, de Dias Gomes escrita com Lauro César Muniz e Ferreira Gullar. Era a segunda vez que a emissora reabilitava o horário (a primeira tentativa foi *Eu Prometo*, em 1983). Contudo, o horário se firmaria com outros formatos teledramatúrgicos (séries, seriados e minisséries).



Essa capacidade *sui generis* de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino, está inscrita na narrativa das novelas que combina convenções formais do documentário e do melodrama televisivo. É isso o que, a meu ver, tipifica a telenovela brasileira e que cria o quase paradoxo de se “ver” o Brasil mais nessa narrativa ficcional do que no telejornal (LOPES, 2009 p. 26).

A modernização e a inovação nos enredos são constatadas a cada trabalho, em cada estilo de seus autores que sabem inovar sem, contudo, negar as origens da telenovela. São formas diferentes para contar a tragédia humana. Os sonhos e a ascensão de uns e a decadência de outros, num choque constante de classes sociais. Dias Gomes defendia a possibilidade de “subverter a fórmula folhetinesca” e, em suas novelas muitas vezes foi possível desenvolver o discurso sem maniqueísmos, sem os chavões tradicionais, com observância da realidade e com uma visão do mundo sem tanta fantasia, dando maior ênfase aos subtemas.

Os anos de 1990 em diante, para Hamburger, são marcados pelas novelas de intervenção, que radicalizaram a proposta do merchandising social e realizaram grandes campanhas no seio da telenovela. Nesse âmbito se destacam os autores Manoel Carlos e Glória Perez. Telenovelas como *Explode Coração* (1995), *O Clone* (2001) e *Mulheres Apaixonadas* (2003) são grandes exemplos da força que uma telenovela tem para mobilizar o país.

O que se observa nos dias de hoje é a “qualidade na ficção brasileira” e a participação transmidiática da audiência. Na visão de Lopes et al. (2011) a qualidade da ficção televisiva começou a se evidenciar já na década de 1970, com as produções da Rede Globo e seu “padrão Globo de qualidade”:

nesses últimos 40 anos, principalmente, a telenovela assumiu o lugar de narrativa nacional de caráter peculiar e único, abrangendo o cotidiano da sociedade, alimentando um repertório comum, por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras (LOPES et al., 2011, p. 178).

Concluindo

Se muitas histórias criadas por nossos autores misturam ficção com realidade, o mesmo pode-se dizer da Rede Globo na impressionante alquimia de fundir o departamento comercial com o artístico com uma organização perfeita para criar um produto genuinamente brasileiro como a telenovela. O resultado surpreende a todos que se dedicam a estudar a lógica dessa questão, inclusive, no poder de sedução do gênero em relação às séries estrangeiras. Para Távola,



As séries norte-americanas tiveram e têm presença na televisão brasileira, nesta contudo, não ocorreu o mesmo que na maioria dos países que as compram. Elas não desbancaram o produto nacional e todas as tentativas de opor em horário nobre, séries famosas a telenovelas fracassaram. O produto brasileiro desenvolveu-se de tal modo que de exportação a exportação alcançou na década de noventa mais de 130 países (TÁVOLA, 1996, p. 95).

Em sua autobiografia, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (2011), conhecido como Boni, responsável pela estrutura artística e comercial da TV Globo em seus “anos dourados” ou seja, entre os anos 1970 a 1990, escreveu que a novela brasileira como é conhecida hoje nasceu e foi se aprimorando na TV Globo. “A abundância de cenas externas, a dinâmica, a interpretação naturalista, as histórias paralelas, o ritmo de edição, as trilhas sonoras modernas e as aberturas criativas modificaram totalmente o produto novela concedendo lhe nobreza e espetaculosidade” (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p.338).

A telenovela não teria atingido o estágio em que se apresenta hoje se não existisse um patrocinador confesso. Assim como o interesse comercial não se esconde ao usar a novela para projetar com inconfundível rapidez e eficiência suas grifes e produtos quando, naturalmente, existem perdas artísticas. Por outro lado, a autoria das novelas sempre dá um jeito de subliminarmente ou até explicitamente ir jogando suas ideias e seu pensamento numa crítica não tanto radical, mas atenta, dos costumes, da política e do poder das classes dominantes.

Em matéria da revista *Veja* (novembro/2011 pgs 146-153) o jornalista Bruno Meier verifica como os folhetins da faixa das 21 horas, espelham a evolução da sociedade brasileira e seus anseios. A novela objeto de reportagem é *Fina Estampa* onde sua heroína, a cinquentona Griselda, ou Pereirão, foi inspirada na vida real, ou seja, seu autor criou a personagem a partir da observação de uma portuguesa moradora do bairro em Santa Tereza, no Rio - uma mulher que trabalhava com encanamentos e fiação de gás.

Interpretada por Lília Cabral, Griselda é uma chefe de família e uma espécie de “faz tudo” dominando um ofício até então atribuído aos homens. Sem marido, como ocorrem em 36% dos lares brasileiros, segundo o IBGE, ela criou os três filhos. Com sua família e a de seus vizinhos e amigos, representa uma parcela da população que se convencionou chamar de “nova classe média brasileira”, ou seja, um agrupamento da população que desde 2003, graças à estabilidade econômica e aos bem-sucedidos planos



sociais, incorporou 39 milhões de pessoas e, em 2011 compunha mais da metade da população do país, segundo dados da reportagem. E o sucesso da novela, para a revista, pode ser creditado ao caráter dessa “mulher batalhadora” no jargão popular: “A telenovela se ancora na popularidade de Griselda, cuja retidão e ética inabaláveis dão voz aos brasileiros que, na falta de exemplos de padrão de conduta na vida real, em especial na esfera pública, foram buscar um modelo na ficção” (MEIER, 2011, p. 12). Para o jornalista, a personagem espelha milhões de brasileiros que como ela, trabalham, estudam, progridem e querem um norte moral.

São iniciativas esparsas enquanto o sistema produtor precisa de público e este ainda prefere o drama romântico-realista e conservador como são quase todas as telenovelas. Silvia Borelli e Gabriel Priolli (2000) detectaram no final dos anos 1990 uma queda nas audiências das telenovelas produzidas pela Rede Globo. Os índices que se mantiveram em média nos 60 pontos, começam a cair em 1991, para 43 pontos. O público reagia em *O dono do Mundo* (1991) e outras novelas da década, contra excesso de violência, muito realismo, falta de moralidade, exploração de conflitos familiares, competições profissionais selvagens, cenas de sexo picantes e às vezes antiéticas, pouco instrutiva e mentirosa. O fato é que a novela das 21h, mesmo com raras exceções,

Tem deixado de ser uma obrigação padrão compartilhada por diversas faixas etárias, gêneros e classes sociais. Não tem acertado um possível gosto geral nem atingido demandas específicas, seja em termos de trama, seja na linguagem ou na abordagem temática. Nem muito reais, nem muito fantasiadas. Nem muito cruas, nem muito floreadas. Nem muito repetitivas, para não entediar, nem muito rápidas e fragmentadas, para não confundir. Nem muito tradicionais a ponto de soarem ultrapassadas, nem muito modernas a ponto de parecerem imorais (...) parecem reivindicar, por vezes, um balizamento moral, como se o que por vezes estivesse em jogo fosse sim, o retorno de padrões universais de princípios inabaláveis de comportamento (BORELLI, PRIOLLI, 2000, p.39).

Acreditamos que os “hereges”, puderam promover e controlar o entretenimento de massa, mesmo sob a censura desdenhosa das elites e, ao nosso ver, a telenovela continuará sua evolução técnica e temática por muitos e muitos anos pois está na base da atratividade dos programas populares.

Referências

BALOGH, Anna Maria e MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Adaptações e remakes: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo (org.). **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009. p. 313-351.



BORELLI, Sílvia e PRIOLI, Gabriel. **A Deusa Ferida**: por que a rede Globo não é mais campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus, 2000.

_____ e RAMOS, José Mario Ortiz. A telenovela diária. In: ORTIZ, Renato et al. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 55-110.

CAMPEDELLI, Samira. **A Telenovela**. São Paulo: Ática, 2001.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FILHO, Daniel. **Antes que me esqueçam**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

HAMBURGUER, Esther. **O Brasil Antenado**. Rio de Janeiro, 2005.

KEHL, Maria Rita. Eu vi um Brasil na TV. In: COSTA, Alcir H et al. **Um país no ar**: história da TV brasileira em 3 canais. São Paulo: Brasiliense/FUNARTE, 1986. p. 167-323.

KLAGSBRUNN, Maria e RESENDE, Beatriz (orgs.). **A Telenovela no Rio de Janeiro 1950-1963**. Rio de Janeiro: ECO-UFRJ, 1991.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. In: **MATRIZES**: revista semestral do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, São Paulo: ECA/USP/Paulus, ano 3, nº 1. p. 21-47, 2009.

_____ et al. Brasil: Caminhos da ficção entre velhos e novos meios. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo. **Qualidade na ficção televisiva e participação transmidiática das audiências – OBITEL 2011**. Rio de Janeiro: Globo, 2011. p. 135-185.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

MÉIER, Bruno. A heroína dos novos tempos. **Revista Veja**, São Paulo, 16 de novembro de 2011.

MEMÓRIA GLOBO. **Guia Ilustrado TV Globo**: novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MOTTER, Maria de Lourdes. **Ficção e realidade**: a construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa Cultural; Comunicação & Cultura, 2003.

_____ e MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Gênero teledramatúrgico: entre as imposições e a criatividade: um breve retrospecto. In: I COLÓQUIO BRASIL CHILE DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. **Anais...** Santiago: PUC/Intercom, 2007.

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



ORTIZ, Renato. Evolução histórica da telenovela. In: ORTIZ, Renato et al. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 11-54.

RAMOS, Roberto. **Grã finos na Globo: cultura e merchandising nas novelas**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1992.

TÁVOLA, Artur. **A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo**. São Paulo: Globo, 1996.

TELEDRAMATURGIA. Site idealizado e mantido por Nilson Xavier. <www.teledramaturgia.com.br>. Acesso em março de 2012.

XÉXEU, Arthur. **Janete Clair: a usineira de sonhos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

_____. Artes e Truques de Janete. **Revista Isto É**, São Paulo, 23 de novembro de 1983.