

TELENOVELAS BRASILEIRAS
Balances e Perspectivas
(OBS: O TEXTO NÃO ESTARÁ DISPONÍVEL PARA PUBLICAÇÃO NO CD,
SOMENTE O RESUMO)

Silvia Helena Simões Borelli

Profa. Dra. do Departamento de Antropologia e do
Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais (PUC-SP)

Resumo: O objetivo é refletir sobre o papel da telenovela e suas relações com a produção cultural contemporânea e com o campo da reflexão acadêmica. A telenovela apresenta-se como um dos principais produtos da televisão brasileira e esta, por sua vez, como um dos mais significativos meios de comunicação, fundamental na consolidação do projeto de modernização no Brasil. Além de produto da indústria cultural, a telenovela – ficção seriada, território de ficcionalidade – constitui-se em importante elemento de mediação entre produtores e cotidiano dos receptores.

Palavras-Chave: Telenovela, produção televisual, territórios de ficcionalidade.

Telenovela e Campo Acadêmico

Depois de pouco mais de uma década envolvida com pesquisas sobre ficção seriada na TV¹ é possível afirmar que a telenovela conquistou seu espaço no campo cultural e ganhou visibilidade no debate em torno da cultura brasileira. Em 1986, quando iniciamos o projeto de mapeamento da história e produção da telenovela no Brasil (Ortiz; Borelli e Ramos, 1989), não se tinha publicado, ainda, muitas pesquisas acadêmicas sobre o tema²; mas já considerávamos, naquele momento, a importância da ficção televisiva seriada – mais especialmente a telenovela, no caso brasileiro e latino-americano – como um objeto privilegiado para a compreensão da

cultura contemporânea.

Ainda assim, a maior parte dos dados coletados em 1986 constava de fontes primárias – evidenciam-se, entre elas, depoimentos e entrevistas³ com autores, diretores, atores e demais produtores culturais envolvidos no processo de construção da narrativa da telenovela – e de informações compiladas por agências de publicidade e propaganda, institutos de pesquisa de mercado e mídia impressa. Deve-se ressaltar, ainda, que um dos elementos mais significativos na composição do protocolo metodológico desta pesquisa centrou-se na realização de uma *etnografia de produção* no interior das principais redes de televisão voltadas para a produção de telenovelas neste período: Globo e Manchete.

O que se pode constatar, a partir destas considerações preliminares, é que apesar de a televisão já ter comemorado 51 anos de história (1950-2001) e de a telenovela constar de sua grade de programação, desde a origem – a primeira delas, *Sua vida me pertence*, de Walter Foster, foi ao ar na extinta TV Tupi, em 1951 –, e permanecer, até hoje, como uma de suas principais atrações, a academia levou mais de duas décadas para começar a refletir sobre o lugar ocupado pela telenovela no campo cultural brasileiro e na vida cotidiana dos receptores.

Muito se debateu, nestes anos todos, sobre os perigos de manipulação, evasão e alienação que emanariam dos enredos melodramáticos e alcançariam o público alvo – primeiro, só as mulheres, depois a família como um todo –, de forma a transformá-lo num mero reduto de sonhos e lágrimas, vazio de vontades e pleno de ilusões.

Esta tendência, sem dúvida hegemônica no campo da sociologia da cultura e mesmo no da teoria da comunicação, atravessou os anos 70 e parte dos 80 sem que se tivesse alterado, neste período e de forma significativa, um certo *preconceito acadêmico* em relação a telenovela.

Mesmo o aumento gradativo de pesquisas e pesquisadores preocupados com a temática (Fadul, 1993) não conseguiu reverter tal *estado da arte*.

Um dos maiores desafios das pesquisas sobre telenovelas no Brasil diz respeito ao enfrentamento com os critérios que legitimam e consagram os objetos dentro do campo cultural e do debate acadêmico; tais critérios concebiam – e ainda concebem – as narrativas ficcionais televisivas apenas como produtos da industriais, simples entretenimento, exteriores à produção artística e distantes da esfera dos bens culturais. As críticas negativas foram veementes, até que a telenovela se incorporasse ao rol dos objetos de reflexão ou fosse considerada parte constitutiva do campo cultural brasileiro e latino-americano.

Com o passar dos anos, algumas pesquisas se dispuseram a enfrentar o paradoxo que resulta de qualquer que sejam as análises e as interpretações dos variados e complexos produtos da indústria cultural: se, por um lado, deve-se afirmar sua condição de *mercadorias* – mesmo que *impalpáveis*, como diria Morin (1987:14) – por outro, podem ser considerados *formas culturais* (Williams, 1977;1992) ou *territórios* de ficcionalidade (Calvino, 1993:49-56) capazes de estabelecer profundas relações de mediação e empatia com os receptores.

As razões que justificam a afirmação acima referida, sobre a existência de um certo *preconceito acadêmico* diante do fenômeno das telenovelas, residem no fato de que, neste debate, cultura sempre foi considerada sinônimo de culto, erudito. Ainda que se tenha preservado, no contexto acadêmico, um espaço para a análise de manifestações da cultura popular – compreendida como tradições, raízes –, o popular e o erudito ocuparam lugares distintos e excludentes no cenário da cultura brasileira: o culto restou consagrado aos museus, academias, institutos de arte, grupos literários; e o popular reservado às etnias, comunidades, *classes*

subalternas (Gramsci, 1986) ou ao cotidiano vivido pelos trabalhadores.

Os contornos desta reflexão emaranharam-se, e muito, com a consolidação histórica da cultura de massa e a ampliação dos espaços das mídias em todo o mundo. No Brasil, isto ocorre a partir de meados dos anos 60; observa-se, então, uma cisão que segmentou o campo cultural em três fragmentos polarizados e excludentes: o culto, o massivo e o popular. Por questões que hoje parecem óbvias, o massivo foi responsabilizado, ao mesmo tempo, pela vulgarização do erudito e degradação do popular. Para os críticos deste projeto de modernidade, a *cultura de massa* (Morin, 1987) – que para Adorno (1986) não deve ser confundida com a noção de *indústria cultural* – tornou-se a razão mesma do processo de modernização e os meios de comunicação, seus principais instrumentos de realização.

A televisão e as telenovelas, fundamentos de uma nova ordem, aparecem como elementos capazes de ocasionar desordens até então inconcebíveis: invadem lares, alteram cotidianos, desenham novas imagens – é possível uma estética televisual? –, propõem comportamentos e consolidam um padrão de narrativa considerado dissonante, tanto para os modelos clássicos e cultos, quanto para as tradições populares.

Do ponto de vista teórico, o que se pode observar neste debate, hoje em dia, é a presença hegemônica da tradição frankfurtiana de pensar a cultura contemporânea. Os parâmetros da Escola de Frankfurt começaram a ser apropriados, no Brasil, ainda de forma pouco evidente, ao final dos anos 60. Um dos trabalhos pioneiros sobre Adorno, Benjamin e Marcuse é de autoria de Merquior (1969), um “liberal” e “impenitente adversário dos frankfurtianos” (Cohn, 1986:29). No mesmo ano, entretanto, a editora Civilização Brasileira publica, numa tradução pioneira de José Lino Grünnewald, a hoje famosa reflexão de Benjamin (1969) sobre obra de arte e

reprodutibilidade técnica. Em seguida, nos anos 70 e 80, o pensamento frankfurtiano constrói uma trajetória bastante visível e se consolida no interior de um debate marxista, já significativo nas décadas anteriores, mas apropriado e adaptado, agora, para interpretar, criticamente, o modelo de modernização e os processos de industrialização da cultura no Brasil. São vários os intelectuais⁴ que escrevem sobre Benjamin e Adorno ou traduzem seus artigos; passam a desenvolver uma reflexão baseada nos princípios da teoria crítica (Cohn, 1986), abrem brechas para problematizar o lugar da cultura no interior do debate marxista e sedimentam uma tradição de pensar as mídias – precisando melhor o conceito frankfurtiano: pensar a *indústria cultural* – sob a ótica do que se denominou *crítica ideológica dos meios* entendidos, estes últimos, como representantes de uma fase complexa de modernização do *capitalismo administrado*.

Esta abordagem atravessou as últimas décadas, mantendo-se ativa e dominante, até hoje. Todavia, o que se pode observar nos últimos anos é a presença de um certo deslocamento do eixo desta hegemonia frankfurtiana, em direção a uma reflexão que retoma, de um lado, o diálogo com a tradição inglesa dos *cultural studies* – Hoggart (1973), Thompson (1963) e, principalmente, Williams (1958;1961;1977) e Hall (????) – e, de outro, recoloca no cenário das tendências o pensamento de Gramsci (????) sobre *hegemonia e cultura popular*, também presente entre os marxistas brasileiros, desde o final dos 60. Os conceitos gramscianos, entretanto, e principalmente o de hegemonia, são agora apropriados não como prioridade exclusiva da reflexão no campo da ciência política, mas também como instrumentos privilegiados na análise do campo cultural e dos conflitos resultantes dos embates e simbioses processados entre as esferas culturais populares, massivas e eruditas.

O ponto central, capaz de esclarecer este deslocamento, situa-se na possibilidade de

incorporar, para além da análise dos meios – produção, ideologia e materialidades econômicas –, outros elementos aptos a dar conta, no caso da telenovela por exemplo, das especificidades do produto – linguagens, formas narrativas, territórios de ficcionalidade, dimensões da videotécnica – e dos receptores, compreendidos como sujeitos que se apropriam de enredos e tramas e os transformam em novas histórias, mediadas por suas experiências cotidianas, lógicas dos usos e formas de subjetivação.

A tendência acima mencionada tem sido assumida e veiculada por vários pesquisadores em todo mundo⁵ e, em particular, por alguns latino-americanos, entre eles, Jesús Martín-Barbero (1987;1999) e Nestor Garcia Canclini (1982;1990). Conectados ao debate mais geral sobre cultura contemporânea dentro do campo marxista, estes pesquisadores situam a cultura dentro de um contexto latino-americano de *modernidade tardia* e problematizam, de forma articulada, as relações entre cultura popular e cultura de massa. Canclini defende, neste sentido, que a cultura deve ser concebida dentro de contextos históricos *híbridos*; Martín-Barbero caminha em direção semelhante propondo que, por meio do conceito de *cultura popular de massa*, se possa construir uma totalidade cultural conflitiva e complexa, a partir da qual popular e massivo se entrelaçam, configurando novas formas culturais resultantes do entrelaçamento entre diferentes matrizes culturais: não apenas massivo, nem só popular, mas espaço de entrecruzamento conflituoso de elementos da tradição, com outros, que resultam de invenções, variações e rupturas inerentes ao processo de modernização.

História, Produção, Territórios de Ficcionalidade, Recepção

É a partir deste cenário, em que conhecimentos e saberes batalham por sua legitimidade e

consolidação, que se pode propor algum tipo de alternativa para os estudos de ficção seriada ou, mais especificamente, para se pensar a importância da telenovela como objeto privilegiado neste contexto. É fundamental esclarecer que as abordagens e perspectivas teóricas até aqui referidas não se colocam de maneira excludente mas, pelo contrário, permitem a composição de uma rica teia de conhecimentos que complexamente se entrelaçam permitindo os contornos de uma reflexão que do ponto de vista teórico e metodológico procura absorver aquilo que tem de melhor. O que aqui se esboça é uma reflexão capaz de dialogar com estes autores e perspectivas e propor um roteiro para pensar a telenovela a partir de quatro momentos articulados e não dissociados: história, produção, territórios de ficcionalidade, recepção.

história: A telenovela emerge como um entre outros objetos da cultura de massa que dialogam com as referidas matrizes da cultura popular. Originária das tradições do folhetim francês, da radionovela latino-americana e da *soap opera* norte-americana a telenovela preenche, entre outros, três requisitos privilegiados, para o contexto das manifestações culturais emergentes, no Brasil, a partir de final dos anos 60, quando se dá a efetiva expansão e consolidação de um mercado de bens simbólicos.

- 1) baixo custo de produção: é, sem dúvida, o produto mais rentável da história da TV
- 2) altíssimo grau de apelo popular
- 3) fidelidade de audiência indiscutível, durante as últimas cinco décadas

produção: organização gerencial/empresarial, tecnologia, divisão do trabalho (descrever) e processo particular de produção da telenovela: formação de autores, sinopse, script, seleção de atores, direção, cenários, iluminação, música etc. (síntese do processo de produção, resultado de uma etnografia de produção)

territórios de ficcionalidade: como elementos de mediação, elo de ligação na relação que se estabelece entre produtores e receptores. Para além dos modelos literários os gêneros constituem-se em matrizes, fatos culturais; são fluidos, dinâmicos, em permanente processo de redefinição; são também responsáveis por um padrão narrativo que conversa com o leitor. Na telenovela *A próxima vítima*, por exemplo, quais são as matrizes ficcionais ali contidas? Da tradicional narrativa policial que possui uma estrutura enfronhada no imaginário coletivo. No modelo *western, bang-bang* os sinais de reconhecimento são o mocinho, o bandido, uma loira sedutora dentro de um *sallon*, uma porta zig-zag que dá para uma empoeirada rua principal de uma vila qualquer perdida no oeste americano. O modelo da narrativa policial todos nós conhecemos: um detetive, padrão Sherlock, Dupin, Poirot ou Ripley; um assessor padrão Watson; um ou vários assassinatos em série; um culpado. Pelo gênero, unem-se os elos de uma cadeia que articula, num mesmo referencial imaginário, produtores e receptores.

As telenovelas, devem aparecer organizadas por categorias de gêneros ficcionais; levar em conta a perspectiva dos gêneros como elementos híbridos; numa mesma narrativa podem estar contidos elementos de variadas matrizes genéricas.

recepção: etapa fundamental, ainda não muito realizada, mas em processo de consolidação. Algumas pesquisas têm se preocupado, ultimamente, em desenvolver uma metodologia de recepção que possa alcançar as expectativas, anseios, desejos, participação de leitores, ouvintes, telespectadores a partir de abordagens multimetodológicas da análise de recepção.

4) para resumir o esquema teórico-metodológico, numa perspectiva mais global: história (telenovela inserida no contexto mais geral da cultural brasileira) + produção + gêneros ficcionais + recepção.

NOTAS

- ¹ O resultado deste percurso – que envolve várias pessoas, em diferentes momentos – pode ser acompanhado pelas publicações em que participo como autora e que constam das “Referências Bibliográficas”, ao final deste artigo.
- ² Destacam-se, neste período, alguns trabalhos pioneiros como os de Sônia Miceli (1973), Maria Rita Khel (1980;1987), Samira Y. Campadelli (1980;1985), Ondina Fachel Leal (1985) e Ciro Marcondes Filho (1986).
- ³ Tanto aqueles que fazem parte do acervo do Idart, quanto as inúmeras entrevistas que realizamos durante o trabalho de campo.
- ⁴ Ver o levantamento das publicações e traduções dos frankfurtianos no Brasil em: Kothe (1985), Cohn (1986) e Freitag (1986).
- ⁵ Ver, neste sentido e como exemplo, as pesquisas desenvolvidas na Austrália (Frow e Morris, 1993), França (Forbes e Kelly, 1995) e Itália (Forgacs e Lumley, 1996), para além, é óbvio, do que já vinha sendo produzido na Inglaterra e nos EUA, em anos anteriores (Grossberg, Nelson, Treichler, 1992).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. “A indústria cultural” In: COHN, Gabriel (org). *Theodor W. Adorno*. São Paulo, Ática, 1986, p. 92-99.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo, Educ/Estação Liberdade/Fapesp, 1996.
- _____ e MIRA, Maria Celeste. “Localidades, universalidades: radionovelas e telenovelas no Brasil”. *Dinâmicas multiculturais, novas faces, outros olhares*. Lisboa, Edições do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, vol. II, nº 7, nov/1996, p. 755-778.
- _____ “Los géneros ficcionales en las telenovelas brasileñas”. In: VERÓN, Eliseo e CHAUVEL, Lucrecia Escudero (org). *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona, Gedisa, 1997, p.169-178.

_____ “Telenovelas brésiliennes, matrices populaires et langages audiovisuels”. In: MIGOZZI, Jacques (org). *De l’écrit à l’écran*. Limoges, Presse Universitaire de Limoges (Pulim), France, 2000, p. 817-830.

_____ “Jovens em São Paulo: lazer, consumo cultural e hábitos de ver TV”. *Revista Nómadas. La singularidad de lo juvenil*. Bogotá, Departamento de Investigaciones Universidad Central (Diuc), nº 13, outubro/2000, p. 92-99.

_____ e PRIOLLI, Gabriel (org). *A deusa ferida. Por que a rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência*. São Paulo, Summus, 2000.

_____ “Telenovelas brasileiras: territórios de ficcionalidade, universalidades, segmentação”. In: DOWBOR, Ladislau; IANNI, Octavio; RESENDE, Paulo e SILVA, Hélio (org). *Desafios da comunicação*. Petrópolis, Vozes, 2001, p. 127-141.

_____ “Ficção televisiva e multiculturalidade”. Texto apresentado XXIIIº Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), Manaus, setembro/2000 (no prelo).

CALVINO, Italo. *La machine littérature*. Paris, Seuil, 1984.

CAMPADELLI, Samira Y. *A telenovela, instrumento de educação permanente*. Petrópolis, Vozes, 1980.

_____ *A telenovela*. São Paulo, Ática, 1985.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Las culturas populares en el capitalismo*. México, Nueva Imagem, 1982.

_____ *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990

COHN, Gabriel. “Adorno e a teoria crítica da sociedade”. In: COHN, Gabriel (org). *Theodor W. Adorno*. São Paulo, Ática, 1986, p. 7-30.

FADUL, Anamaria. *Ficção seriada na TV: as telenovelas latinoamericanas (Bibliografia anotada da telenovela brasileira)*. São Paulo, ECA-USP, 1993.

FORBES, Jill e KELLY, Michael. *French cultural studies: an introduction*. New York, Oxford University Press, 1995.

FORGACS, David e LUMLEY, Robert. *Italian cultural studies: na introduction*. New York, Oxford University Press, 1996.

FREITAG, Barbara. *A teoria crítica ontem e hoje*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

FROW, John e MEAGHAN, Morris (org). *Australian cultural studies: a reader*. Chicago, University of Illinois Press, 1993.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986.

HOGGART, Richard. *As utilizações da cultura: aspectos da vida cultural da classe trabalhadora*. Lisboa, Presença, 1973.

KHEL, Maria Rita. “As novelas, novelinhas, novelões”. In: CARVALHO, Elizabeth; KHEL, Maria Rita; RIBEIRO, Santuza Naves. *Anos 70: televisão*. Rio de Janeiro, Europa, 1980, p. 49-73.

KOTHE, Flavio (org). *Walter Benjamin*. São Paulo, Ática, 1985.

_____. “Três ensaios sobre a telenovela”. In: COSTA, Alcir H.; SIMÕES, Inimá F; KHEL, Maria Rita. *Um país no ar: história da televisão brasileira em três canais*. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 277-323.

LEAL, Ondina Fachel. *A novela das oito*. Petrópolis, Vozes, 1985.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo; BORELLI, Silvia Helena Simões e RESENDE, Vera da Rocha (org). *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo, 2001 (livro no prelo).

MARCONDES FILHO, Ciro. “Telenovela e a lógica do capital” In: *Quem manipula quem?* Petrópolis, Vozes, 1986.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *De los medios a las mediaciones*. Mexico, Gustavo Gili, 1987.

_____. e REY, Germán. *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona, Gedisa, 1999.

MICELI, Sônia. *Imitação da vida: pesquisa exploratória sobre a telenovela no Brasil*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Usp, 1973.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.

MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: neurose*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987.

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

THOMPSON, E. P. *The making of the english working class*. London, Gollanz, 1963.

WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society*. London, Chatto and Windus, 1958.

_____ *The long revolution*. London, Chatto and Windus, 1961.

_____ *Marxism and literature*. London, Oxford University Press, 1977.

_____ *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.