



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Campo da telenovela e a construção social do autor¹

Maria Carmem Jacob de Souza²

mcsjacob@uol.com.br

Resumo

As telenovelas brasileiras da TV Globo apresentam fortes traços autorais de seus escritores. Marcas de autoria que supõem tanto processos negociados de expressão do projeto criador de escritores imersos num dos maiores parques industriais de produção da ficção seriada, quanto interesses da emissora que através de seus autores garante reconhecimento, audiência, competitividade e dividendos. Como examinar esse projeto criador? Seguiu-se a trilha marcada pela rede conceitual elaborada por Bourdieu que relaciona a história da prática dos agentes com suas disposições e trajetórias nos campos particulares de suas práticas. As reflexões aqui apresentadas baseiam-se em pesquisa³ sobre as trajetórias de escritores da TV Globo, dos últimos vinte anos, dando destaque a trajetória de Benedito Ruy Barbosa e a telenovela *Renascença* (1993) que o consagrou no horário de maior audiência e rentabilidade.

Palavras-chave:

telenovela, autoria, trajetória

¹ Trabalho apresentado no NP14 – Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.

² Professora da Faculdade de Comunicação da UFBA, Doutora em Ciências Sociais, PUC/SP.

³ A pesquisa conta com o apoio do CNPq, Prodoc/Ufba e Pibic/Ufba.



Passo os olhos por rústica estante, o escritório era de estudantes universitários que viviam em pequena cidade do sul da Bahia, chama a atenção pequenos livros de bolso, o primeiro da pilha exaltava uma loura exuberante emoldurada pelo título da coleção: *Oeste, beijo e bala*.

Quem um dia se dedicou ao estudo das telenovelas ou congêneres, não passa por uma material desse impunemente. Folheados com certa avidez na busca das marcas que falassem da época, da feitura e distribuição dos livretos, dos modos de narrar. Encontrou-se em um deles – “Meu revólver, minha lei”⁴, escrito por Jeff Gun, da série *Rangers* – a seguinte advertência:

Os livros de bolso constituem uma literatura consagrada e apreciada no mundo inteiro. Devido à sua grande aceitação popular, são erroneamente classificados por uma minoria pernóstica, como sendo produtos de subliteratos. Ao contrário disso, são obras que, principalmente pela exigência de serem compactas, e a obrigação de prender e despertar o interesse do leitor desde as primeiras páginas, sem espaço físico para divagações, exigem uma capacidade criativa incomum. E são pouquíssimos, no Brasil, os que realmente se destacam como seus autores nos diversos gêneros em que são produzidos.

Os livros de bolso, editados pela Publimap são selecionados pelo bom enredo, pelo bom uso da língua e se constituem, sem dúvida, em boas obras literárias.

O leitor é advertido que está diante do que muitos chamam de “subliteratura”. Contudo, salientam, não se está diante de histórias mal contadas por autores despreparados e “sem qualidades”. Ao contrário, eles são muito bons nessa arte do divertimento ligeiro, que exige uma habilidade particular possuída por poucos, sem dúvida prezada pelos consumidores do gênero e por aqueles que comercializam essas obras.

Uma assertiva tão enfática como essa confirmava mais uma vez a hipótese já desenhada por vários investigadores: a autoria também é uma dimensão importante nas lutas internas pelo reconhecimento e pela consagração, tanto dos realizadores, quanto das empresas envolvidas na comercialização e difusão dos produtos massivos, assim como daqueles que a elas estão associados (dos jornais ao celular, do CD ao sabonete).

Sarlo (1986) mostrou como os autores das novelas semanais argentinas do século XIX eram vistos como escritores de “literatura de serventes”. Não obstante,

⁴ Publicado no Brasil, em 1991, pela Publimag/RJ. Impresso na Erca Editora/RJ e distribuído por Fernando Chinaglia/RJ.



muitos se empenharam em atividades voltadas para a construção do reconhecimento, destacando-se a elaboração de obras voltadas para o consumo em círculos de prestígio. Os distribuidores das revistas também buscavam a valorização de seus produtos cuidando do sistema de divulgação: ora valorizavam as histórias por serem ‘sucessivas elaborações inéditas de valia’, ora valorizavam os bons escritores que escolhiam. Esperava-se com esses dispositivos eliminar, entre outras coisas, a “vergonha” do consumidor lê-las em público.

Meyer (1996), em seus estudos sobre os folhetins, narrou o papel dos editores dos jornais que puderam transformar o romance-folhetim francês do século XIX em efetiva fonte de renda, mostrando como sabiam manejar o reconhecimento e a qualidade dos escritores que aglutinavam.

Ortiz e Ramos (1989) assinalaram a relação entre o sucesso de audiência e o poder de negociação dos realizadores de telenovelas, sagazes feitores das oportunidades que transformavam os limites das características comerciais do produto em formas de inserir uma novidade. Deixavam uma impressão criativa num formato que tanto resistia quanto necessitava do novo. Sílvio de Abreu, por exemplo, não podia utilizar a trilha sonora que queria em *Guerra dos sexos*, mas soube aproveitar a ocasião e inserir as músicas orquestradas, em função das situações dramáticas das personagens.

O que esses estudiosos e tantos outros mostram é que a questão do reconhecimento e valorização das obras culturais massivas, de seus realizadores, empresas envolvidas etc. fazem parte do seu processo de elaboração, circulação e consumo. Uma das dimensões presentes é a autoria, a identificação social do autor, os processos sociais de reconhecimento e valorização do autor(res) e as implicações nos referidos processos.

Este artigo, objetivando trazer mais elementos para esta reflexão, apresenta um caso exemplar de construção social da autoria de um escritor de telenovela brasileira a partir da análise da trajetória de Benedito Ruy Barbosa (1965 a 1999). Enfatiza-se o aspecto histórico-sociológico da autoria apenas para aprofundar uma das vias de sua constituição, aquela que se reporta às relações entre a cultura e os espaços sociais de formulação, difusão e consumo de obras e autores particulares, neste caso, os escritores de telenovelas brasileiras.



Autores e autoria no campo da telenovela

Não é de hoje que se observa um interesse em compreender e desvendar o lugar dos escritores na formulação de um dos produtos massivos de maior rentabilidade e audiência na sociedade brasileira – as telenovelas⁵. Os telespectadores, até mesmo os mais desatentos, são capazes de identificar diferenças e semelhanças entre os modos de representar e contar histórias. Indicadores que permitem aos assíduos consumidores comporem um sistema de classificação de estilos dos escritores, imprimindo até mesmo os critérios de preferências e de expectativas diante das obras de tal ou qual autor que “com certeza” voltará à telinha em algum outro momento. Indicadores fartamente oferecidos pelas emissoras através das chamadas publicitárias de estréia e das estratégias de memorização e reconstrução dos vínculos com os telespectadores que terão à disposição um conjunto expressivo de entrevistas e reportagens sobre os escritores veiculados nos jornais, revistas, programas de televisão.

As telenovelas são fruto de uma equipe realizadora que envolve hoje, na maior emissora produtora do gênero no Brasil, mais de trinta realizadores exercendo funções diversas e especializadas. Equipe coordenada pela direção geral em parceria com a direção da produção. Ambos sendo enfáticos na primazia do escritor e sua equipe nos modos de marcar o que se pode chamar de autoria: um jeito próprio de narrar a história, de ordenar as peripécias, de enovelar as tramas, de construir os personagens e tantos outros indicadores. O lugar dos diretores gerais e sua equipe têm cada vez mais se destacado nesse processo, levando os escritores a escolherem com cuidado suas parcerias, comportamento que indica um dos dispositivos de impressão das marcas de autoria em trabalhos coletivos que refletem uma certa maneira de ordenação da equipe (atores, figurinistas, diretores musicais...) movendo a história⁶.

Supondo a existência dos estilos dos escritores, ou melhor, das diferenças que permitem agentes e instituições envolvidos na produção e consumo das telenovelas

⁵ Trabalhos como os de Campedelli sobre Janete Clair (1985) e Dias Gomes (1982) deixam as primeiras marcas numa estrada que segue com as pesquisas de Ortiz, Ramos, Borelli (1989), do casal Mattelart (1989), de Klagsbrunn e Resende (1991), Ismael Fernandes (1987), Nogueira (1995) e tantos outros. Não se pode esquecer ainda as biografias lançadas pelos próprios – como Aguinaldo Silva e Dias Gomes, ou por jornalistas, como é o caso da engenhosa história de Janete Clair elaborada por Xexéo (1996).

⁶ Chama a atenção, por exemplo, a homenagem que os diretores receberam nos créditos finais do programa comemorativo dos 50 anos da teledramaturgia (novembro 2000) produzido pela TV Globo.



elaborarem, reconhecerem e valorizarem marcas de autoria, como analisar os seus aspectos histórico-sociológicos? Decidiu-se pelos horizontes abertos pela sociologia dos produtores desenvolvida por Bourdieu porque permitia relacionar uma determinada obra cultural com as particularidades do seu processo de produção que envolve uma equipe de realizadores imbuídos de um *modus operandi* e de um “senso prático” próprio, circunscritos a uma história de elaboração das telenovelas no Brasil. Escolha que conduziu ao seguinte pressuposto: as marcas de autoria nas telenovelas expressam escolhas de realizadores relacionadas às suas trajetórias no campo das telenovelas.

Um dos primeiros trabalhos sobre telenovela que a analisou a partir da noção de campo foi o de José Mário Ramos e Renato Ortiz (1989) – “Produção industrial e cultural da telenovela”. Ele foi um importante ponto de partida, pois já examinava o lugar desses produtores culturais, em especial dos escritores e diretores, na elaboração das artimanhas que transformavam oportunidades e negociações em possibilidades criativas de caligrafar as marcas dos realizadores. Superavam as análises que os concebiam mecanicamente articulados aos interesses das emissoras, às pressões econômicas, políticas e partidárias que os transformavam em canais transmissores de posturas ideológicas.

Ortiz e Ramos apontaram alguns impedimentos quanto ao uso mais abrangente da noção de campo. A ancoragem desta noção no campo conceitual de Bourdieu não contemplaria as obras culturais da esfera industrial e comercial, reportando-se apenas à “esfera dos bens restritos”, ou seja, às obras de arte. Isso significaria um limite, já que a telenovela se refere a um campo regido pelo mercado, o qual não contemplaria a “autonomia de criação que faz com que a lógica do campo seja construída pelos seus pares” (*Op. cit.*:158). Tal postura não os levou a explorar em profundidade a noção de campo, levando-os apenas a selecionar alguns elementos a ela articulados e a cunharem o termo “campo da telenovela”.

Releituras das proposições formuladas por Bourdieu reafirmam uma discordância quanto aos limites do uso da noção de campo para o estudo das telenovelas, em especial pra analisar as relações entre o processo de criação, a lógica do campo e as práticas de reconhecimento e consagração entre seus pares. O autor mostrou, ao analisar o campo literário francês, que a oposição entre a dimensão desinteressada e



pura do fazer artístico e a dimensão comercial estruturariam o campo da produção cultural e artística como um todo. O campo artístico seria pensado através da idéia de subcampos correspondentes a cada uma dessas dimensões, criados em função das particularidades das obras, dos objetos de disputa, dos públicos e dos sistemas de consagração. Os subcampos manteriam entre si o que Bourdieu denominou de “oposições ortogonais” que demarcariam aspectos estruturadores comuns. Uma das principais “oposições” do campo artístico, que também perpassaria o subcampo da telenovela, seria as posições diante da produção restrita e da produção comercial (Cf. Bourdieu, 1996:65). Um outro aspecto representativo dessas “oposições ortogonais”, associada a anterior e pertinente ao objeto de interesse deste artigo, refere-se às relações entre o “projeto criador” dos realizadores e os sistemas de consagração e reconhecimento do campo.

A noção de projeto criador permite observar as relações que o realizador estabelece com suas obras. Seria o lugar onde se mesclaria e às vezes entraria em contradição a expectativa do realizador de atender tanto a “necessidade intrínseca da obra” que precisa prosseguir, melhorar, terminar, quanto às restrições, advindas de fora dela, que a orientariam. Compreender o projeto criador requer a análise das práticas e obras dos realizadores a partir do sistema de relações sociais que manteriam com o conjunto de agentes que constituem o campo num momento dado. Em especial, as relações com outros criadores, os críticos e aqueles que intermediam as relações com o público (Cf. Bourdieu, 1969).

O universo de práticas que envolvem as telenovelas, com certeza, não diz respeito ao palco das posturas que definem estas obras a partir da recusa do econômico. Entretanto, observa-se no campo da telenovela uma forte preocupação dos agentes em definir e buscar a qualidade artística em função de um “projeto criador” que os anima, apesar de saberem da força limitadora do econômico na sua constituição. Os modos de expressão do “projeto criador” dos realizadores estariam relacionados à autonomia relativa do campo e às suas instâncias particulares de consagração. Sabe-se que as características comerciais contingenciam a dimensão criativa e artística dos realizadores de telenovelas sem, no entanto, eliminar a luta pela maior ‘autonomia de criação’ e pela construção de critérios de consagração de obras e realizadores. Flagrar esses aspectos



pressupõe o exame das posições, *habitus* e escolhas sucessivas dos realizadores ao longo da história do campo da telenovela.

Trajetórias, posições, escolhas que estão relacionadas aos sistemas de reconhecimento e consagração próprias do campo, sistemas que permitem aos realizadores se pensarem enquanto criadores, que envolvem a relação com seus pares e as lutas classificatórias sobre telenovela, atuação dos profissionais etc., que sofrem efeitos de outros campos (político, religioso, jornalístico) e que pressupõem relações com as instâncias reguladoras básicas do campo – telespectadores, mercado publicitário e outros realizadores internos, externos e que atravessam o campo (Cf. Romano, 1999).

Por fim, compreender a trajetória dos criadores de uma telenovela supõe que os estados sucessivos do campo expressem um conjunto de relações objetivas que vinculam os agentes investigados ao conjunto dos outros agentes e ao “espaço de possíveis” das escolhas por eles efetuadas (Bourdieu, 1996:81). A noção “espaço de possíveis” estabelece as relações entre um conjunto de influências estéticas, narrativas, políticas, ideológicas e as escolhas efetuadas pelos realizadores analisados. Isso quer dizer que mapear os traços fundamentais das matrizes narrativas básicas das telenovelas de maior proximidade com o exercício da escrita, pois são os escritores privilegiados nesta reflexão, significa efetuar um exame mais acurado das escolhas de um determinado escritor. As duas matrizes narrativas básicas da telenovela vinculadas ao “universo de possíveis” do escritor são o melodrama e os romances-folhetins franceses do século XIX⁷.

O escopo deste artigo não apresenta essas reflexões, todavia, as pressupõe quando apresenta os traços fundamentais da trajetória de um consagrado escritor de telenovelas que muito preza a “marca” de sua autoria - Benedito Ruy Barbosa, ou seja, quando explora as relações entre sua história no campo e a busca incessante pelo reconhecimento das marcas de autoria em suas obras.

⁷ Desconsiderou-se nesse primeiro momento, as matrizes narrativas vinculadas às formas de expressão audiovisuais e as especificidades das práticas de direção.



A história de consagração de Benedito Ruy Barbosa

Nos anos cinquenta, as telenovelas surgiram no mercado audiovisual brasileiro pelas mãos da TV Tupi. Com elas nascem um conjunto de realizadores advindos principalmente do rádio e do teatro preocupados com o papel que as obras culturais deveriam ter no projeto de modernização em curso no Brasil, considerado necessário e digno de uma face brasileira que pudesse diferenciar-se das referências estrangeiras (Cf. Ortiz, 1988; Mattelart, 1989 e Ramos e Borelli, 1989). Experiências que incentivaram diversos realizadores, desde a gênese do campo, a buscarem telenovelas com tons nacionais que representassem o povo brasileiro. Experiências que conformaram um dos critérios para se configurar aquelas que deviam ser vistas como “marcos de referência” no campo. Nota-se, por exemplo, que nas diversas formas de se contar a história das telenovelas no Brasil, seja por parte de pesquisadores, seja por parte daqueles que participavam de sua realização, havia a preocupação em distinguir as fases das experiências de telenovelas mais ‘realistas’, daquelas onde imperavam os *scripts* estrangeiros desvinculados da realidade nacional. A ponto de se buscar eleger um marco, uma referência capaz de pontuar o momento onde se apresentou uma vitória nessa luta a favor de uma telenovela comprometida com o ‘jeito nacional de ser’. *Beto Rockefeller* tem sido, sem dúvida, o marco mais consensual. Contudo, merecem ser apresentados aqui os pontos de vista de dois importantes realizadores contemporâneos sobre essa questão, pois a partir deles pode-se antever como a ‘busca de um marco de referência’ representa demandas de reconhecimento e consagração, assim como estratégias de acumulação do capital simbólico necessário para galgar posições de maior prestígio no campo.

Dias Gomes dizia que:

*Quando a ‘Dona’ Glória Magadan saiu foi que a Janete pode realmente começar a escrever novelas brasileiras. Quando eu fiz **Verão Vermelho** (TV Globo, 1970), ela fez paralelamente **Véu de Noiva** (Tv Globo, 1969); eu às dez horas e ela às oito. **Véu de Noiva** já foi uma novela com temática brasileira e com personagens brasileiros. Ambas deram início a uma virada. Ao mesmo tempo, lá em São Paulo, o Bráulio Pedroso fazia o **Beto Rockefeller**, que não teve nenhuma influência no movimento que se desencadeou na Globo, porque eu nem vi **Beto Rockefeller**, nenhum capítulo, até porque passava no mesmo horário de **Verão vermelho**. Eu não podia ver (Klagsbrunn e Resende, 1991:177).*

Benedito Ruy Barbosa também advoga outras experiências para referir-se a essa “virada” nas telenovelas. Ele contou que:



*No começo as novelas eram importadas, não tinham a ver com nossa realidade e eram maniqueístas (...). Nós tivemos uma autora, a mãe da telenovela, que foi Ivani Ribeiro. A Janete Clair, a Globo tentou fazer crer durante um bom tempo que ela era a mãe da telenovela. Na televisão, eu comecei antes da Janete. Quando fui para a Colgate comecei a pressioná-la para que abandonasse os textos estrangeiros. Eu consegui comprar do Érico Veríssimo a trilogia **O Tempo e o Vento** e a fiz na Excelsior. A Ivani fazia **A Muralha, Minas de Prata**, começando a trazer o público para a história do Brasil. Acho que isso foi muito importante porque marcou o rompimento da nossa teledramaturgia com a importada. Para mim, esses foram momentos importantes: **A Muralha, Minas de Prata**, assim como **O Tempo e o Vento** também foi. Pelo menos, tirou a Colgate desse mercado industrial começou a valorizar nossos diretores e atores. Depois tivemos um salto, que foi o **Beto Rockefeller**, uma novela que foi escrita pelo Cassiano Gabus Mendes – queriam que eu escrevesse, na época – e eu não podia, por ser da Colgate. (entrevista Romano, 28/09/98).*

A TV Globo, quando iniciou sua experiência de produção de telenovelas privilegiou aqueles que defendiam a perspectiva das telenovelas realistas, uma perspectiva já marcante na Excelsior, na Tupi Rio (Rezende e Klagsbrunn, 1991) e na Tupi São Paulo (Ortiz et alii, 1989 e Mattelart, 1989). Essa sua primeira fase, conhecida como o império de Glória Magadan, estendeu-se de 1966 a 1969. A emissora apostava na escritora cubana que sabia garantir a qualidade da produção de textos comercialmente eficientes, já testados em outros países da América Latina. Ao decidirem por autores e textos estrangeiros, os principais gestores da emissora pretendiam garantir os princípios comerciais de produção das telenovelas, evitando o caráter experimental em andamento nas outras emissoras que acolhiam a busca por uma linha de trabalho que desenvolvesse uma forma brasileira de fazer telenovela e uma linguagem própria, criativa e de qualidade.

A defesa da telenovela realista estava por todos os lados. Todavia, os estudos levam a crer que foi com *Beto Rockefeller*⁸ que se evidenciou a possibilidade desse tipo de telenovela gerar a rentabilidade almejada pela indústria do entretenimento, tornando viável para as emissoras a conquista de uma maior autonomia no processo de gestão e levantamento de seus recursos, dispensando enfim as pressões das agências patrocinadoras. Uma sintonia que entrelaçava as demandas de realizadores com as

⁸ Nesse mesmo ano, seria bom lembrar, a TV Globo, bastante atenta às disputas concorrenciais, incentivou as telenovelas realistas e permitiu, no horário das oito, as criações de Janete Clair. *Véu de Noiva* (1969), a primeira



necessidades das emissoras. Nos anos setenta, tem-se a consolidação dessa vertente ‘realista’ no campo da telenovela. Vertente que não só abriu a possibilidade da afirmação da busca de estilos para as telenovelas, mas, principalmente, instituiu no campo a possibilidade de ampliar as marcas de autoria nas telenovelas.

Benedito Ruy Barbosa inicia nessa época sua história de escritor de telenovelas, em 1966, na fase dos conhecidos “folhetins melodramáticos”, onde as agências de publicidade e as patrocinadoras, como a Colgate-palmolive, já regiam o mercado. Experiência que o introduziu nos modos de narrar uma telenovela através de uma das mais hábeis formuladoras do gênero na época: Glória Magadan. Essa proximidade permitiu-lhe adquirir o capital específico do campo, assim como o incentivo que vai marcar a sua passagem de supervisor para responsável pelo texto. Sua primeira obra (*Somos Todos Irmãos*, Tupi/SP, 1966) conferiu-lhe um dos maiores sucessos da época, mostrando assim a outra importante habilidade necessária, ou seja, converter modos de narrar em rentáveis ‘tostões’ para o mercado publicitário e as emissoras de televisão.

Nessa fase do campo Benedito Ruy Barbosa escreveu mais uma telenovela para a Tupi, *O anjo e o vagabundo* (1966). Um texto original, oportunidade pouco comum na época, que já acena para uma das suas principais marcas enquanto escritor: a presença da realidade brasileira através de personagens que pudessem representar os problemas sociais do país. Nesse caso ele abordava a questão da criança, temática que também será vista em outras de suas telenovelas, dentre elas *Renascer* (TV Globo, 1993), com a personagem Teca. No início dos setenta, a Excelsior exibiu a sua última telenovela e a TV Cultura, uma emissora pública paulista, produziu a segunda telenovela de significativo sucesso de Benedito Ruy Barbosa: *Meu Pedacinho de Chão*. A primeira telenovela educativa que se tornou o melhor exemplar desse gênero, conseguindo uma audiência inesperada e expressiva. Assim que os bons resultados foram observados, ela foi assumida também pela Globo, sendo exibida em quatro horários diários, dois deles em cada uma das respectivas emissoras.

Um sucesso que marcou a trajetória de Benedito Ruy Barbosa, pois depois de seu retorno a TV, (ausentou-se de 1971 a 1975), o escritor acabou sendo ‘confinado’ ao horário ‘educativo’ das dezoito horas, na TV Globo. Seu primeiro trabalho na emissora,

delas, de acordo com Xexéo (1996:72), foi aquele sucesso que teria dado a partida para a emissora conquistar nos



em 1976, era uma adaptação do romance de Origines Lessa, *O Feijão e o Sonho*. Iniciou uma fase de adaptador de romances nacionais que se estendeu até o final da década. Em 1979 a telenovela *Cabocla*, adaptação original de Ribeiro Couto, recebeu o maior prêmio da época: APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte).

Ao final dos anos sessenta já existem configuradas as principais características do campo que terá a TV Globo como campeã absoluta de audiência nos anos 80.

Em 1979, depois do sucesso com *Cabocla*, no horário das dezoito, Benedito Ruy Barbosa encerra pela primeira vez o contrato com a TV Globo. Solicitou à emissora a mudança de horário e a possibilidade de desenvolver um projeto há muito acalentado, a telenovela *Imigrantes*. A emissora negou e Benedito Ruy Barbosa partiu para Bandeirantes que iniciou a década com o único grande sucesso da emissora nesse gênero. A Bandeirantes, contudo, não foi considerado por Barbosa um espaço de florescimento da sua obra, dada a sua fragilidade gerencial e produtiva, o que o leva a retornar à Globo. Novamente para o horário das dezoito. Como ele mesmo dizia: "sou conhecido como o autor da novela das seis. Estava carimbado assim, aquele que sempre acerta a mão" (*Jornal do Brasil* 6/3/93). Depois de ter retornado à emissora, não mais fará adaptações, apenas obras originais, a última delas, *Sinhá Moça* (1986), 'inspirada' no romance de Maria Dezzone P. Fernandez. Obra que se tornou um dos maiores sucessos de venda para o exterior, depois de *Escrava Isaura*. Em 1988 escreveu *Vida Nova* e pela primeira vez trabalhou com o diretor Luiz Fernando Carvalho, aquele que se transformou na "sua cara metade" no horário das oito nos anos noventa. Mais uma vez, Benedito Ruy Barbosa solicitou à TV Globo a possibilidade de realizar um outro projeto de trabalho. A emissora novamente recusou. Dessa vez, a concorrente de plantão que apostou em Benedito Ruy Barbosa foi a TV Manchete. *Pantanal* (1990), dirigida por Jayme Monjardim, um dos maiores sucessos da época, marcou para muitos críticos um novo modo de narrar do gênero. *Pantanal* foi, também, a primeira, e talvez a única situação de risco no *ranking* das audiências do gênero sentida pela emissora campeã no campo: TV Globo.

O retorno para a TV Globo, depois do sucesso de *Pantanal*, não seguiu mais os moldes anteriores. O escritor deixa o antigo posto no horário das 18:00h, sendo



alçado para o horário dos maiores riscos e o de maior reconhecimento. Afirmava que desde então poderia fazer as telenovelas que almejasse, com o diretor que escolhesse e com o sistema de produção que lhe aprovesse. Esse novo momento na trajetória de Benedito Ruy Barbosa significou, portanto, uma mudança significativa de sua posição no campo. *Renascer* (1993), a sua prova de fogo, foi um grande sucesso de audiência, de crítica, de prêmios e de captação de recursos. Instalou-se, assim, mais um novo membro no jogo de regularidades e alternâncias da emissora no horário de maior rentabilidade. O escritor, três anos depois de sua estréia no horário, fabricará com o mesmo diretor, uma outra telenovela: *O Rei do Gado* (1996). Novamente, trouxe mais sucessos para a emissora: econômico, de crítica, de audiência e de prêmios. Benedito Ruy Barbosa escreveu, recentemente, *Terra Nostra* (1999, direção geral de Jayme Monjardim): aquela que rompeu no ar o ano 2000, garantindo mais uma vez os efeitos esperados.

Durante esse longo trajeto, o escritor buscou manter a verve política e a crítica social que caracterizam as suas telenovelas. Quando pôde, exacerbou-as. A questão agrária, sem dúvida um dos seus temas mais recorrentes, que lhe conferia singularidade e estilo, foi revisitada com mais ênfase. Tião Galinha, em *Renascer*, lutava pelo direito a terra solitariamente, mostrando um escritor que sabia não ser ainda o momento para falar da questão agrária de maneira mais “profunda”. Esse momento foi aproveitado na telenovela imediatamente posterior ao seu primeiro sucesso no horário, *O Rei do Gado*⁹. O Movimento dos Sem-Terra, personagem da questão agrária, tornou-se um dos pontos centrais do debate nacional travado nas ruas, nos jornais, nos telejornais e na telenovela.

Esse movimento ‘irrequieto’ de Benedito Ruy Barbosa é pensado como a expressão do *habitus* de artista presente em um “projeto criador” que busca incansavelmente o reconhecimento e a consagração no campo. Dos pontos que ilustram essa busca, destacam-se as pequenas lutas travadas com as emissoras (e, em seu momento, com a censura) e a defesa de telenovelas realistas que narram a opressão, a desigualdade e a injustiça. Nota-se que Barbosa, apesar de ter-se dedicado a adaptações

⁹ “Falei com a direção da Globo que eu queria abordar esse tema da reforma agrária há muitos anos. Não queria mais fazer a história do Tião Galinha que se enforcava. Dessa vez a intenção era aprofundar-me no tema. Em nenhum momento a Globo deixou-me inibido “não faça isso nem aquilo. E fui sentindo a repercussão e me cuidando. Eu tenho absoluta certeza que levei o público a entender a reforma agrária” (Roda Viva, 1997).



literárias, pensava o seu modo de narrar como “realista”. Auto-classificação que estava presente desde o início de sua carreira, como a sua referência a *Anjo e Vagabundo* atesta. Ramos e Borelli, contudo, o colocam nessa categoria apenas em 1980, com a telenovela que escreveu para Bandeirantes, *Pé de vento*, uma obra original. Um dos critérios que parece ter sido usado por esses autores para pensar a questão do realismo foi o fato de a obra ser ou não original, enquanto as adaptações estariam, em princípio, mais próximas do drama romântico.

Sem querer aprofundar esse comentário, frente à complexidade que guarda o exercício da classificação, aqui se afirma a originalidade da obra como um meio de ressaltar traços artísticos da obra comercial, representada especialmente por escritores como Dias Gomes, Lauro César Muniz, Walter George Durst, Jorge Andrade e algumas obras de Janete Clair. Mais do que isso, associou-se à originalidade a idéia de telenovela “realista”, ou seja, um modo de narrar que contemplasse a realidade brasileira contemporânea e seus problemas sociais, políticos e culturais.

O que Barbosa tende a enfatizar com sua auto-definição de realismo é que, apesar do horário das dezoito horas privilegiar a adaptação e um tom mais romanceado da realidade social, podia-se desenvolver, e ele busca provar que o fez, telenovelas que tematizassem a sociedade brasileira, abordando suas questões sociais e políticas. O que seria importante de ressaltar, para fins específicos da reflexão que aqui se desenvolve, é que, não obstante isso, foi o horário das oito da emissora hegemônica no campo que, desde os anos setenta, tem sido o lugar privilegiado da realização de um certo tipo de telenovelas ‘realistas’, as de maior cunho político e social. Esse é um dado importante para analisar as ‘andanças’ de Benedito Ruy Barbosa pelas emissoras nessa década e na seguinte, que culmina em 1993 na sua entronização no horário dos escritores, de fato, consagrados no campo, com um dos maiores sucessos da emissora dos anos noventa: *Renascer*. O autor, incessantemente, buscou o horário mais adequado ao seu estilo, ao seu modo de se pensar como criador e a um dos espaços de maior consagração no campo.

A trajetória de Barbosa indica também a habilidade em lidar com as regras básicas de funcionamento do campo, tais como a negociação permanente com os representantes da indústria, das instâncias governamentais e dos movimentos sociais.



Um escritor que negocia ciente da necessidade de satisfazer as demandas básicas das empresas de comunicação – a rentabilidade e a qualidade que alimenta o respeito da crítica – sem, no entanto, abrir mão de seus direitos e da acumulação dos capitais específicos do campo que lhe permitiriam a consagração que confere tanto a distinção e o reconhecimento entre seus pares, quanto o maior poder de barganha com as emissoras em prol de suas reivindicações e do seu *ethos* de criador e artista¹⁰.

Benedito Ruy Barbosa, do alto dos seus 67 anos, narrou a sua história para a imprensa como quem conta a saga de seus protagonistas. Permeada de desafios e lutas para enfrentar a perda do pai, a vida no maior centro urbano do país, as agruras dos limites e tensões de quem se dedica às empresas de comunicação, no início como jornalista e depois como realizador de telenovelas. Tensões provenientes também da sua postura de criador e artista, que o levariam a incansável busca das oportunidades de acumulação do capital social e simbólico necessários para ampliar os modos de narrar os problemas da sociedade brasileira em um gênero televisivo que tende para o entretenimento ingênuo e de consumo fácil.

A perspectiva de Barbosa de transformar a telenovela, dentro do possível, num produto de qualidade que pudesse ser uma das fontes de expressão de suas posturas políticas e estéticas, ajuda a refletir sobre os aspectos estimuladores da permanência de determinados realizadores nesse veículo, em princípio considerado fechado e impermeável a interesses que não servissem aos propósitos econômicos e políticos conservadores.

Benedito Ruy Barbosa insiste, e outros realizadores também, que não tem sido cerceado pelas empresas de comunicação, tendo suas sinopses e os *scripts* respeitados. Isso, por um lado, pode-se dizer, mostra o seu “bom senso”¹¹ associado à sua competência e habilidade nas negociações com a empresa (é interessante notar como ele, sempre que podia, não perdia a oportunidade de manifestar que dela não dependia.

¹⁰ A habilidade e a competência da prática de resistência dos realizadores que trabalhavam na indústria do entretenimento, já apontada por Ramos e Ortiz (1989) e por Mattelart (1989).

¹¹ Na entrevista dada ao Programa Roda Viva (TVE, 24/2/97), perguntaram a Benedito Ruy Barbosa quem controlava o dono da novela, se a Globo não fazia um severo controle ideológico sobre o produto. Barbosa respondeu: “Você tem que seguir o bom senso. Quando você recebe números do Ibope dizendo que a telenovela tem sessenta e oito milhões de telespectadores, pensará em termos de Brasil...” Então é o público, insistem. “Não, responde, é o bom senso mesmo. É evidente que se quisesse botar fogo no campo, não iam deixar eu fazer isso. A imprensa tem uma linha editorial. Você entende?”.



Uma maneira de construir o respeito e o temor por parte das emissoras¹²). Por outro lado, essa autonomia negociada, e permanentemente construída por ele, expõe o que Meyer (1996) chama de “matreirice ideológica”, aquela que lhe permite elaborar um texto que mescla aventuras com assuntos polêmicos.

Em *Renascer* tem-se a greve dos professores do estado de São Paulo, a chacina da candelária, a chacina dos índios Ianomami mesclados com assuntos de forte tom emocional, como o amor de José Inocêncio e Maria Santa, de João Pedro e Mariana, de Joana e Padre Lívio. A mescla daquilo que é politizado e polêmico com as fortes emoções oferecidas pelas histórias de amor e paixão é ainda atravessada pelos grandes temas que povoam o cotidiano familiar: os conflitos familiares entre pais e filhos, a maternidade, o casamento e a morte. Temas explorados sob uma perspectiva moralizante e libertária, no sentido de “mostrar o certo”, o que “deve ser feito”, mas a partir de princípios que condenam práticas autoritárias, misóginas e preconceituosas.

Pode-se afirmar que uma das principais características das telenovelas de Benedito Ruy Barbosa tem sido a ênfase na questão do poder: das práticas de instituições governamentais e sociais, como a Igreja, a Escola, os partidos e a família, até a expressão das redes de dominação presentes na intimidade e no relacionamento amoroso.

Essas marcas do escritor tendem a trazer a questão do poder e da representação do popular para o primeiro plano da telenovela, sempre que as regras de funcionamento do gênero assim o permitam¹³. Observa-se em suas obras uma preocupação constante em construir personagens populares a partir dos problemas da sociedade brasileira, não só para estabelecer denúncias (o caso da bandeira vermelha¹⁴, do descaso do governo diante da praga da ‘vassoura de bruxa’ e o problema da educação no país em *Renascer*), como também para apontar soluções (a defesa da dimensão técnica da reforma agrária

¹² “Palavra de honra como não abro mão de certas coisas. A Globo é meu trabalho e não a minha vida. Se tivesse prejudicado a novela (sobre a redução da primeira fase de *Renascer*, exigida por “Boní”), eu teria saído. Já sai uma vez e sairia de novo” (JB 6/3/93).

¹³O termo primeiro plano visa a frisar o lugar secundário que, em geral, se tem dado aos indivíduos e grupos que representam a pobreza nesse gênero.

¹⁴Na entrevista que deu ao Roda Viva (TVE, 24/2/97), perguntaram sobre a polêmica criada pela questão da bandeira vermelha, já que ele dizia apoiar o Movimento dos Sem-Terra. Barbosa respondeu: “Uma coisa nada tinha ver com a outra. A bandeira vermelha referida era a de foice e martelo e não à dos Sem-Terra.(...) O que tem a foice e o martelo a ver com esse movimento? O comunismo acabou e a gente tem que pensar de outra forma. (...) O assunto da reforma agrária tem que ser tratado tecnicamente. Ideologicamente não tem mais lugar. Você não pode misturar ideologia com reforma agrária.”



em *O Rei Gado* e a defesa da terra para o trabalhador em *Renascer*), e para fomentar reflexões sobre assuntos polêmicos como o patriarcalismo, a submissão feminina¹⁵ e a questão racial.

Benedito Ruy Barbosa tem mostrado clareza quanto à importância da equipe de realizadores para que se garanta a ‘integridade’ da obra, principalmente a almejada representação do popular. A escolha de Luiz Fernando Carvalho como diretor-geral e dos atores e atrizes que representam os personagens populares assim o demonstram. Luiz Fernando Carvalho é um jovem cineasta e videasta reconhecido¹⁶.

O trabalho em telenovela é pensado por eles como coletivo, onde o peso maior da autoria é dado ao escritor. Luiz Fernando Carvalho, por exemplo, diz que

A síntese da novela é do Benedito. Por mais que eu criasse situações, não importa, a síntese tinha que ser do Benedito. Se fugisse dessa síntese eu estaria errado. Eu o respeito como a um autor de obra fechada. Eu estou adaptando um romance do Benedito (Seminário da Cândido Mendes, 1994)

¹⁵ Nas telenovelas *Pantanal e Renascer* Benedito Ruy Barbosa idealizou no interior do núcleo dos fazendeiros tradicionais personagens femininos que passaram de uma posição de subordinação aos maridos para um efetivo processo de emancipação e auto-descoberta. As histórias emblemáticas de Maria Bruaca (Angela Leal) em *Pantanal* e D. Patroa em *Renascer* (Eliane Giadini).

¹⁶ A sua experiência de direção em televisão vem desde 1984, na Manchete e na Globo, com trabalhos de sucesso em ambas. *Renascer*, entretanto, foi a sua primeira direção geral no horário das oito, apesar de ter trabalhado, nos anos oitenta, na equipe da direção de várias telenovelas deste horário. Ambos se encontraram pela primeira vez em *Vida Nova* (1988), telenovelas das seis da TV Globo.



Observa-se uma identidade temática e política entre eles, além da identidade estética. Uma proximidade importante faz-se notar também no procedimento usado para construir os personagens que representam as classes populares. Ambos buscam, por exemplo, uma composição minuciosa dos personagens e situações para que eles possam de fato representar a “realidade do povo brasileiro”.

Carvalho tem sido um diretor que preza a escritura de sua caligrafia, apesar da engrenagem comercial que move o campo da telenovela. Um realizador que defende com veemência as marcas autorais em seu trabalho. Como ele mesmo diz:

O padrão da Rede Globo existe para diretor que não tem padrão. Se você não tem uma caligrafia pessoal, alguém segura a sua mão e assina por você. Eu sempre tive a sorte de ter grandes professores dentro da televisão. E todos impunham as suas personalidades. Não tenho porque fugir à busca de um trabalho mais autoral na TV. Diretor só é diretor quando tem responsabilidade artística. Senão, vira soprador de apito (Revista da TV Globo, 6/6/93).

O encontro do escritor com sua “cara metade” da direção geral confere a cumplicidade e a identidade política e estética que garantem as marcas de autoria, a inovação e a qualidade possível em um produto comercial e de fabricação industrial como a telenovela (Ramos e Ortiz, 1989). No caso particular de Benedito Ruy Barbosa, o encontro com Luiz Fernando Carvalho permitiu aguçar uma determinada linha de construção da representação do popular, aquela pautada na tensão permanente entre, de um lado, a fábula, o lirismo e a emoção, e, por outro, o “realismo” e a crítica social, sem descuidar do respeito e da importância da telenovela como um produto comercial e artístico.

Ambos, realizadores que se sabiam especialistas no processo de transformar a realidade em ficção e a ficção em um novo caminho de acesso a realidade, apoiaram-se na convicção de que, por serem criadores, podiam dizer o que pensavam - apesar das limitações do texto, do sistema de produção e de tantas outras restrições. E, ao fazê-lo, reconheciam e anunciavam a defesa permanente da maior autonomia e do projeto criador dos realizadores submetidos ao jugo do mercado.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Referências Bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. Razões práticas: Sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- _____. Campo intelectual Y Proyecto creador. México:1969. (Champ intellectuel et projet créateur. In: Lês temps moderns, 246, nov 1966.pp865-906.)
- KLAGSBRUNN, Marta Maria; RESENDE, Beatriz (Orgs). A telenovela no Rio de Janeiro: 1950-1963. Rio de Janeiro: CIEC/ECO/UFRJ-MIS, 1991.
- MATTELART, Michele; MATTELART, Armand. O carnaval das imagens: a ficção na TV. São Paulo: Brasiliense, 1989
- MEYER, Marlyse. Folhetim: Uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. Telenovela: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- RAMOS, José Mário, BORELLI, Sílvia. Melodramas e Inovações. Telenovela e modernização. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. Telenovela: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____, e ORTIZ, Renato. A produção industrial e cultural da telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. Telenovela: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- ROMANO, Maria Carmem Jacob. Representação do popular e campo da telenovela: um close em Benedito Ruy Barbosa. Tese de doutorado. Puc/SP, 1999.
- SARLO, Beatriz. El imperio de los sentimientos. Buenos Aires: Catalogos, 1985.
- XEXÉO, Artur. Janete Clair: A usineira de sonhos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.