



Apontamentos para uma trilogia em Manoel Carlos: o tratamento discursivo da realidade nas telenovelas.¹

Luciene dos Santos – Professora Pesquisadora do Departamento de Ciências da Comunicação do Centro Universitário de Belo Horizonte²

Resumo

Este artigo pretende apresentar um percurso teórico metodológico referente a uma pesquisa em andamento sobre as telenovelas de Manoel Carlos, em especial seus últimos trabalhos realizados na Rede Globo: – *Por Amor, Laços de Família e Mulheres Apaixonadas*. Acreditamos poder apontar elementos que sustentam uma orientação lógica que confere continuidade discursiva e agregam as três obras numa trilogia. Apresentando uma mesma estrutura estética e uma preocupação discursiva comum: as relações de afetividade (amor, família, paixão) que se estabelecem na quotidianidade, em especial ao modo de vida da classe média do Rio de Janeiro. Nesse momento, interessa-nos a apresentação do objeto, dos pressupostos que norteiam a pesquisa e das escolhas teóricas.

Palavras Chave

Telenovela; Televisão; Teledramaturgia

Introdução

O presente artigo é a exposição de um percurso teórico e metodológico sobre o desenvolvimento de uma pesquisa que se encontra em andamento, não possuindo, portanto, um caráter conclusivo. Trata-se, nesse momento, de apresentar alguns apontamentos que evidenciam o objeto de pesquisa, os pressupostos que norteiam as futuras análises e as escolhas teóricas. Em nossa pesquisa, nos propomos a investigar o trabalho desenvolvido por Manoel Carlos para a Rede Globo na programação destinada à produção ficcional – a teledramaturgia – no gênero telenovela. Ao observar a produção do roteirista, chamaram-nos particularmente a atenção, três telenovelas

¹ Trabalho apresentado NP Ficção Seriada, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Professor Pesquisador do Curso de Comunicação Social do Centro Universitário de Belo Horizonte. Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais



seguidas, que tiveram o mesmo trabalho de direção de Ricardo Waddington: *Por Amor* (1997-1998), *Laços de Família* (2002) e *Mulheres Apaixonadas* (2003) e que apresentavam uma mesma estrutura estética e uma preocupação discursiva comum: discutir as relações humanas a partir do terreno da afetividade que se desenvolvem em uma metrópole contemporânea. Três questões fundamentais estruturam as narrativas: o amor, a família e a paixão, todas elas situadas, na cotidianeidade da classe média do Rio de Janeiro. O amor, a família e a paixão são os temas privilegiados, que estruturam as narrativas, desenvolvem-se nas relações estabelecidas na cotidianeidade e se referem, em especial ao modo de vida da classe média do Rio de Janeiro.

A Telenovela e o tratamento da Realidade

Interessa-nos a aproximação de um discurso produzido nas telenovelas que pretendam apresentar um modo de representação da realidade, pois compreendemos o produto cultural como uma forma simbólica que expressa determinados modos de produção de sentidos.

Compreendemos a realidade como produto caótico e desorganizado de uma série de acontecimentos e matérias concretas. Acreditamos que o homem, ao se propor organizar esse conjunto heterogêneo, elabora sentidos, ou seja, fabrica ou produz o que chamamos de realidade. Alcança-la, de forma plena, é uma tarefa humanamente impossível, dado seu caráter dinâmico e complexo, o que leva o homem, na concepção de alguns teóricos, a produzir linguagens – sistemas representativos que formulam modelos idealizados para nos apresentar o real. Tais modelos constituem formas simbólicas de produções de sentidos sobre a vida e o real. Por isso, em diversas épocas, e de acordo com as necessidades de tratamento com a materialidade concreta e específica do ambiente físico em que se encontra inserido, o homem busca a formulação de uma linguagem simbólica que lhe forneça condições de sustentação em relação a situações pragmáticas que constituem aquilo que, em última instância, designamos mundo. Daí, a formulação da linguagem mítica, da arte, da religião, da ciência, da filosofia, dentre outras. Dos teóricos que assumem tal pressuposto, Ernest Cassirer, ao propor uma filosofia das formas simbólicas, conduz-nos para uma definição



antropológica que afirma o homem como um animal simbólico, além de racional, como recorrente na filosofia tradicional. Assim, aproxima-nos desta posição teórica ao considerar a relação do homem com a realidade que o circunscreve:

(...) O homem não vive dentro de um universo puramente físico, mas sim em um universo simbólico. Linguagem, mito, arte e religião constituem partes deste universo, formam os diversos fios que tecem a realidade simbólica, a medida complicada da experiência afina e reforça esta rede. O homem não pode enfrentar a realidade de um modo imediato, não pode vê-la, como desejamos cara a cara. (...) A definição do homem como animal racional não perdeu nada do seu valor, mas é fácil perceber que tal definição é uma parte de um todo. Pois lado a lado com a linguagem conceitual há uma linguagem do sentimento, lado a lado com a linguagem lógica ou científica existe a linguagem da imaginação poética. De início a linguagem não exprime pensamentos ou idéias, mas sentimentos e afetos.³

Construímos linguagens para fabricar essa realidade e, embora se apresentem sobre diversos aspectos, elas coexistem e exprimem nossa relação com o mundo e com os outros homens. Na compreensão do pensamento cassireriano, Mário Ariel González destaca que a “tomada de consciência da linguagem como objeto é também uma tomada de consciência da linguagem como ‘sujeito’ da constituição do mundo”.⁴

Portanto, nosso objeto de investigação, a telenovela, inscreve-se como um *médium* que permite a construção de mundos e, ao mesmo tempo, põe outros modelos de mundos construídos em outros lugares e instâncias a circularem em rede e, dessa forma, também passa a compor a teia simbólica que permeia a nossa sociedade. Uma vez que não há possibilidade de acesso imediato ou direto ao real, toda e qualquer forma de contato com o real só nos é possível a partir da construção e mediação simbólica. Para Suzana Kilpp, a tv cria mundos televisivos, habitados por seres televisivos e com identidades televisivas. A tv, ao lado de outras formas midiáticas e instituições como as Igrejas; e modelos de representação como as ciências, formulam imaginários sobre a sociedade. Ainda para a pesquisadora há importantes compartilhamentos entre os imaginários

³ CASSIRER, p. 47-49, 1984.

⁴ PORTA, p. 142, 2002.



televisivos e outros campos (ou mundos) formados por outras instâncias no interior da sociedade brasileira.⁵

Discutir produtos comunicativos que se apresentam a partir do dispositivo técnico televisão requer estar consciente do caráter de multiplicidade que essa impõe em termos de disposição estética; elementos do contexto econômico e político; diversidades de linguagens que se inter cruzam no texto televisivo e dos diversos interesses, ideologias e, conseqüentemente, de posicionamento em relação a constituições de representações de mundo que podem ser veiculadas nesse meio audiovisual.

Portanto estamos cientes de uma série de complexidades que suscita uma investigação sobre produção televisual e reconhecemos que, muitas vezes, as pesquisas nessa área, ficam restritas a um campo limitado de reflexões que alertam para os condicionamentos econômicos que estabelecem padrões e modelos produtivos e legitima determinados modos de apresentação, de linguagens e de enunciação. Outras se detêm na compreensão dos mecanismos de recepção ou nas estratégias de persuasão dos produtores sobre a recepção. Há, ainda, aquelas que alinham as telenovelas numa unidade, que permite traçar a relação desse produto com a sociedade brasileira a partir de uma positividade que desconsidera os períodos de crise, de crítica e de baixa audiência. Dessa forma, reconhecemos que a televisão se inscreve numa indústria da cultura, formalizada por práticas que instauram um mercado de trabalho com sua lógica operativa e por outro lado, inscreve-se no campo da comunicação oferecendo uma discursividade, que se abre para relações que se estabelecem entre produtores, criadores de programas, telespectadores e todas as pessoas e organizações que estão envolvidas com o mundo midiático. Enfim, uma rede comunicativa.

Diante disso, nossa pretensão é demarcar uma produção que julgamos formar uma unidade discursiva e que, em certo sentido, apresenta uma autoria no trabalho de roteiro e direção, o que nos permite designar uma trilogia, e tratar esse *corpus* a partir das considerações estéticas e narrativas que permitem localizar uma proposta de formatação ou uma experiência de renovação dentro de uma linguagem já pré-estabelecida.

⁵ Killp, p.24, 2003.



Definindo Trilogia

Afirmar, em uma produção artística, literária ou cinematográfica a possibilidade da existência de uma trilogia, é reconhecer uma ordem lógica que perpassa três obras e que apresenta um fio condutor que desenvolve uma idéia. Verifica-se um desdobramento dessa idéia mesmo que ela não esteja clara na superfície da obra, exigindo uma profundidade de leitura. Não se trata, portanto, de verificar a repetição de esquemas de modelos de representação e narrativas – marcas muitas vezes lidas como trabalho de autoria –. Na verdade, não passam de fórmulas usadas até a exaustão de situações, jargões e clichês com mudança dos nomes das personagens, da localização geográfica e de algumas particularidades da estória. No entanto, mantêm-se a mesma estrutura das tramas e intrigas ligadas a um determinado gênero narrativo.

Na experimentação da teledramaturgia são comuns as características de efemeridade que se associam à obra, uma vez que elas estão submetidas a uma lógica de exibição da televisão que impõem não só uma imediaticidade como também uma rapidez em relação ao tempo dramático, pois se encontram submetidas a um veículo de divulgação midiática e são facilmente convertidas em produtos de consumo imediato. Assim, tornam-se produtos descartáveis em função de que o próximo produto substitua prontamente a expectativa de campeão de audiência ou mantenha as mesmas expectativas anteriores. Desse modo parece-nos, que falar numa continuidade de tratamento discursivo entre obras de um mesmo autor não é comum nas análises dos produtos ficcionais televisuais, ao contrário das obras cinematográficas.⁶

No entanto, acreditamos poder apontar elementos que sustentam uma orientação lógica que confere continuidade discursiva e estética e agregam as três obras numa trilogia – *Por Amor, Laços de Família e Mulheres Apaixonadas*. Em algumas entrevistas, o autor chegou a revelar um esgotamento em relação à produção de roteiros para as telenovelas e anunciou, formalmente, seu rompimento com essa atividade após o término da telenovela *Mulheres Apaixonadas*. Sinal de que, na relação autor/obra, um processo de

⁶ Em teledramaturgia geralmente se reconhece a autoria do produto, através do roteirista. Algumas vezes, aparece uma parceria entre roteiro e direção ou alguns diretores, acostumados com a experiência do cinema, aliam-se à produção do roteiro com direção. Nos últimos anos, essa distinção na condução dos trabalhos teledramatúrgicos levou a formação de núcleos na emissora Rede Globo congregando profissionais de uma mesma linha ou concepção de trabalho sob a orientação de um diretor.



finalização já estava inconscientemente anunciado. O que intensifica um desejo, mesmo que inconsciente do autor, de organizar a idéia numa perspectiva temporal marcada por três tempos, três obras. Mesmo que futuramente outros trabalhos fossem iniciados.

Para não ficarmos restritos a uma análise sobre o campo da linguagem é válido considerar a inserção mercadológica da obra e observar, também, um interesse da emissora Rede Globo em abrir espaços para este tipo de projeto que oferece uma continuidade e garante a audiência. Uma vez que as pesquisas encomendadas e os índices de audiência já haviam indicado a preferência dos telespectadores pelos trabalhos desenvolvidos por Manoel Carlos, Benedito Rui Barbosa e Glória Perez (autores com propostas de diversificação do formato das telenovelas).

Considerações sobre a Telenovela

A literatura sobre as telenovelas nos informa que o produto, até os anos 60 no Brasil, seguia a orientação do gênero e narrativa literária do folhetim. Estrutura herdada de outras experiências como as rádios-novelas, das *Soap Operas* americanas e dos romances seriados produzidos nos jornais impressos⁷.

Marlyse Meyer traça um panorama histórico para definir a origem do folhetim na França no início do século XIX, até sua consolidação como gênero e narrativa literária. Sua análise revela como a criação literária possui determinadas características que são adequadas para uma lógica de mercado.⁸ Para a autora, o folhetim folhetinesco descoberto por Alexandre Dumas, marca um estilo particular de escrita que cria expectativas nos leitores e os prende a um gênero literário que se apresenta em série, exigindo o consumo em tempos fragmentados. Para isso, o autor substituiu os relatos descritivos por diálogos, estes, constituindo o núcleo de desenvolvimento, tanto da ação, quanto do enredo e intrigas. Criou personagens tipificados, adicionou elementos de

⁷ A primeira emissora a exibir telenovela foi a TV Tupi, seguida pela TV Record (1953) e a TV Excelsior (1960). A Rede Globo surge em 1965 e inicia sua produção de telenovelas. Em 1981, com a fundação do SBT, inicia a produção de telenovelas e privilegia a exibição de tramas importadas através de acordos com a Televisa (emissora mexicana). A rede Manchete implanta, em 1985, sua primeira novela e, em 1986, exibe sua última produção antes da falência.

⁸ MAYER, 1996.



suspense, redundância narrativa (fundamental para que os leitores pudessem acompanhar o romance que se fundava na serialização) e utilizou o melodrama que potencializava o sentimento dos leitores.⁹

Dessa forma, podemos inferir que, no folhetim, a importância não se encontra mais na ação, como tradicionalmente tratava-se o drama (desenvolvido na antiguidade clássica pelos gregos com as tragédias) e sim no enredo, que passa a assumir a centralidade da narrativa. Com isto, o personagem não precisa apresentar uma profundidade de composição psicológica, uma vez que o que está em jogo não é mais o universo das ações dos personagens a partir de suas considerações subjetivas.

O que particularmente nos chama a atenção sobre essas características da narrativa folhetinesca é a facilidade e maleabilidade para adaptação cênica que será convertida em diversos projetos para o teatro, cinema, e mais tarde para experiências dramáticas desenvolvidas no rádio e na tv, independente do tipo de linguagem que estes meios oferecem. É justamente esse caráter maleável que irá abrir possibilidades para inserções de outros tipos de discursos e formas de enunciação destes nas telenovelas sem desconfigurar a trama central e outros contextos folhetinescos que aparecem em outros núcleos (as atuais novelas possuem uma estrutura de roteiro com vários núcleos independentes).

Nos anos 70, a telenovela afasta-se desta orientação meramente folhetinesca, principalmente do dramalhão mexicano, e as tramas adquirem um tratamento mais realístico. É da diversificação no tratamento narrativo que extrapola as temáticas universais do folhetim e assume uma proximidade com temas do cotidiano do brasileiro que confere à telenovela uma relação simbólica com a sociedade, o reconhecimento de um mundo em que o brasileiro se vê representado e se reconhece.

Paralelo a esse movimento, ocorre o estabelecimento de um processo, de industrialização das telenovelas, que se consolida nos anos 80, na emissora Rede Globo.

⁹ Nesse momento, os jornais, percebendo a potencialidade do folhetim de atrair os leitores, começam a se preocupar com seus desejos e são ouvidas suas intenções a partir das sessões de cartas. O que denota o caráter comercial que o gênero narrativo e literário vai assumindo, sendo que os jornais passam a solicitar que os autores estendessem a produção literária, através da expansão das histórias e dos diálogos e pagavam aos autores de acordo com o número de linhas escritas para jornal.



Naquele momento, há uma grande heterogeneidade de estilos, formas e tratamento das imagens. O que nos leva a considerar que admitir um formato de telenovela no Brasil mostra-se uma tarefa complexa, uma vez que podemos encontrar algumas características semelhantes no processo de produção, mas com uma variedade de sugestões de formato estético.

Silvia Borelli nos chama a atenção para o final dos anos 60 e início dos anos 70, em que irão surgir inovações, que racionalizam e sofisticam o processo produtivo tais como, inovações tecnológicas, gerenciamento administrativo, qualificação profissional, fortalecimento do setor das telecomunicações e também do próprio modelo narrativo que introduz novas temáticas e produz um debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens ao articular aos tradicionais temas universais do folhetim os fatos políticos, sociais e culturais do Brasil. Além disso, a narrativa se aproxima, no dizer da autora, de “outros territórios de ficcionalidade”. As emissoras passam, também, a se preocupar com a formação de autores que pudessem lidar com os textos de forma mais adequada à linguagem da tv.

O caráter comercial, que pode ser diretamente explorado das expectativas geradas pela estrutura narrativa do folhetim e da condição serial que o gênero literário possibilita, é percebido pelas organizações midiáticas. E as telenovelas surgem desse lugar, o que torna o produto brasileiro diferente dos outros produzidos em outros países é justamente a criatividade dos autores de adequar a narrativa folhetinesca com outras formas discursivas, além de um tratamento estético que confere outras significações de sentidos através dos usos plásticos das imagens, signos que constituem uma comunicação visual dotada de outros conteúdos.

As novas Experimentações

A partir dos anos 90, as telenovelas da Rede Globo modificaram sua estrutura ao aumentar o número de blocos, ao ampliar os capítulos. Como consequência, passa a exigir dos autores que escrevam mais cenas, principalmente as de suspense entre os



blocos para garantir a audiência.¹⁰ Com essa exigência, os autores, que tradicionalmente escreviam sozinhos, passam a contar com colaboradores. Alguns ainda resistem como Glória Perez e Benedito Ruy Barbosa, mas, cada vez mais, o processo de escrita é feito em conjunto. Algumas vezes, sob orientação sistemática do autor, enquanto, outros preferem deixar os personagens menos evidentes na trama para os colaboradores. As telenovelas, além disso, passam a exigir um ritmo maior na produção do texto, uma vez que com a sofisticação industrial, passaram a ter um número maior de cenas externas, núcleos maiores de atores, cenários sofisticados e cenas que exigem efeitos especiais e dublês. Com isso os autores passam a trabalhar com clichês e abusar das possibilidades esquemáticas da narrativa do folhetim e dos recursos do melodrama, os personagens são construídos de forma rasa, sem tempo de preparo de trabalho de composição. Por outro lado o produtor se preocupa com os custos que a obra gera.

Esse quadro cria uma crise na audiência das telenovelas, uma vez que elas perderam seu caráter criativo e experimental. Já a emissora, devido a concorrência e outros fatores que surgiram a partir do final dos anos 80 até meados dos anos 90, sofre quedas nos índices de audiência em sua programação geral, gerando prejuízos no faturamento da empresa. São feitos novos investimentos, nesse momento, para reverter a situação, principalmente na área de teledramaturgia. Foram, justamente, esses novos investimentos que a emissora empreendeu, principalmente nas telenovelas, que possibilitaram a experimentação e o uso de outros textos e novas formas de enunciação permitindo uma nova direção para o produto. Só é preciso ressaltar que, o empenho da Rede Globo em favorecer novos projetos teledramatúrgicos está diretamente associado ao sucesso de audiência da telenovela *Pantanal* da Rede Manchete, que apresentou uma proposta inovadora.

A telenovela, um dos primeiros programas da televisão brasileira, ao longo dos anos, consolidou-se como um dos mais bem sucedidos produtos da produção midiática no Brasil, em termos de envolvimento da sociedade com as expectativas geradas pelas tramas, assim como também, por questões mercadológicas de lideranças de índices de

¹⁰ Contudo, pode ser que as cenas que mostram um desfecho de uma dada situação, que geralmente envolve a reação de uma personagem injustiçada ou a revelação de um segredo, ou seja, cenas que causam, no desenrolar da trama, expectativa e geram ansiedade nos tele-espectadores já sejam anunciadas anteriormente na publicidade de divulgação que a emissora faz de sua programação (as chamadas) e pelas publicações impressas – revistas e jornais - que procuram manter o telespectador informado. Assim, as cenas aguardadas podem ser colocadas no final do último bloco, prendendo a atenção do telespectador, que não troca de canal entre os blocos, mesmo que não estejam interessantes e não promovam suspense antes dos intervalos.



audiências. Verifica-se, ainda, uma aceitação do público de vários países do mundo o que interfere nos processos de produção, pois introduz determinados elementos ou condições em função desse mercado externo.¹¹ Mas, é importante delimitar que nem sempre o produto sustentou essa aceitação. Ele sofreu momentos críticos que pressupunham uma possibilidade de seu esgotamento do produto no mercado audiovisual brasileiro. Sustentamos o pressuposto de que é, justamente, no momento de engessamento da produção por fórmulas repetitivas adequadas a um sistema de produção industrializada em se que abrem perspectivas para novos projetos, o que justifica o terreno propício que se configura por diversos interesses associados, que irá permitir a experiência de trilogia de Manoel Carlos.

Considerações Finais

Do ponto de vista discursivo, observamos que junto à tradicional narrativa folhetinesca, o autor procurou inserir outros tipos de orientações discursivas. Acreditamos que esse caráter híbrido possibilitou uma diversificação maior do tipo de público que assistiria às telenovelas. Pois, se existe uma habilidade do autor em tratar temas universais que se apresentam na tradição do folhetim (filhos trocados, mulheres traídas, paixões em segredos), também há uma conformação de temas e dramas atuais que fazem parte de um contexto social contemporâneo e que são adaptados na estrutura da narrativa folhetinesca. Em determinados aspectos o que estabelece uma distinção do autor com outros roteiristas da emissora Rede Globo é a forma como são enunciados esses diversos textos.

Também, aliado ao texto, aparece uma possibilidade de experimentação técnica e estética do trabalho do diretor e, certa forma, guardadas as devidas proporções, de outros de outros especialistas envolvidos nas práticas técnicas (como cenografia, figurino, iluminação, sonoplastia) e do trabalho de composição de personagens e encenação dramática desenvolvidos pelos atores que emprestam corpo e voz aos

¹¹ A telenovela de Benedito Rui Barbosa *Terra Nostra*, que narrava a saga da imigração italiana no Brasil, visava à exibição quase simultânea na Itália. Algumas novelas costumam introduzir atores portugueses no elenco (desde dos anos 70 com a telenovela *Locomotivas* – de Lauro César Muniz) para atrair mais o público português, grande consumidor do produto televisual brasileiro. Outro episódio recente, foi a tentativa da Rede Globo em alterar o formato do seriado *Cidade Dos Homens* para semanal ou que tivesse pelo menos 13 episódios por ano para atender um tipo de formato de programação internacional, mas a O2 produtora independente não achou interessante a relação custo / benefício e não concordou com a emissora. Esses, portanto, configuram como exemplos dos diversos tipos de intervenção, mesmo que algumas vezes frustradas, das condições do mercado externo sobre a produção da teledramaturgia brasileira.



personagens. No tratamento estético-técnico destaca-se a habilidade e criatividade da direção e o talento criativo de outros profissionais envolvidos na produção. Essa adequação embora atenda expectativas comerciais da emissora é fruto também de uma dimensão comunicacional que envolve a sociedade com os seus conteúdos imaginários produzidos nos quadros da experiência na cotidianeidade e a criações artísticas dos realizadores que atendem as marcas de um diálogo com o outro (aqui nos recorre a perspectiva analítica de Umberto Eco que reconhece um autor ideal que se reporta a um leitor ideal) que atualizam a produção dos imaginários de mundo propostos pela tv, nos termos de Kilpp de um mundo televisivo.

É preciso ressaltar que nos interessa a observação do conjunto e o tratamento de determinados elementos como signos plásticos. O que nos interessa é justamente marcar o uso de elementos que configuram a diferença: a aproximação crítica com a realidade brasileira do ponto de vista das questões sociais, políticas e culturais já aparecia nas telenovelas desde os anos 70.

Bibliografia

BORELLI, Silvia Helena Simões. *Telenovelas Brasileiras: Balanços e Perspectivas*. São Paulo: 1999. Disponível em: www.eca.usp.br/.../trabalhos. Acesso em: 15 out. 2003.

CASSIER, Ernst. *Antropologia Filosófica*. Buenos Aires: Fondo de CulturaEconômica, 1945.

ERLANGER, citado por PFEIFER, Ismael. - *Gazeta Mercantil*. 7/10/2004. Disponível em: www.fndc.org.br.

KILPP, Suzana. *Mundos Televisivos e Sentidos Identitários na TV*. São Leopoldo: Unissinos, Cadernos IHU Idéias, ano1. nº 7. 2003.

MAYER, Marlyse. *Folhetim, Uma história*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

ORTIZ, Renato, BORELLI, Silvia Helena Simões, ORTIZ, José Mário. *Telenovela: História e Produção*. 2 ed. São Paulo: brasiliense, 1991.

PFEIFER, Ismael. - *Gazeta Mercantil*. 7/10/2004. Disponível em: www.fndc.org.br.

PORTA, Mário A. G. *A Filosofia a partir de seus problemas*. São Paulo: Loyola, 2003.