



## **A dramaturgia do entretenimento<sup>1</sup>**

Elisabete Alfeld Rodrigues<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP

### **Resumo**

O objetivo desta comunicação é analisar os elementos dramaturgicos utilizados na construção da telenovela. Para isso apresenta-se um recorte sobre a construção do melodrama e do folhetim, seus elementos característicos e sua migração para a telenovela. Pretende-se elencar os recursos semióticos presentes nessa migração para analisá-los na construção do texto da telenovela. A migração de procedimentos construtores do folhetim e do melodrama resulta no mecanismo semiótico gerador de sentido da dramaturgia do entretenimento.

### **Palavras-chave:**

dramaturgia do entretenimento; migração sógnica; telenovela; semiiose.

A dramaturgia do entretenimento refere-se à criação do mundo ficcional apresentado nas telenovelas. A construção desse mundo é determinada por dois princípios: seleção e combinação dos elementos existentes no contexto sócio-cultural. O real compreendido como o mundo dos fatos exige como critério de sua existência a comprovação, o que dá aos fatos validade e à realidade o estatuto de verdade. Para a ficção o critério de existência é a verossimilhança, critério estabelecido não a priori, mas de acordo com a lógica da composição textual. Para explicar os atos da seleção e da combinação, Iser (1996, p.16) assim os define:

a seleção é uma transgressão de limites na medida em que os elementos do real acolhidos pelo texto se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas que foram tomados. Isto acontece pela deslocação e inserção dos elementos selecionados em outros contextos; a intervenção seletiva e reestruturante dos elementos possibilita apreender a intencionalidade da ação seletiva. A combinação é, também, uma transgressão e consiste na articulação dos elementos selecionados; este aspecto tem como fim ser convincente.

No dizer de Vargas Llosa (F.S.P.12/3/95) a ficção é compensação e consolo pelas muitas limitações e frustrações que fazem parte de todo destino individual e fonte perpétua de insatisfação, pois nada mostra de forma tão clara o quão minguada e inconsistente é a vida

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Semiótica da Comunicação.

<sup>2</sup> Professora Associada do Departamento de Arte da COMFIL-PUCSP. Professora do Curso de Comunicação e Multimeios, PUCSP. Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUCSP. Desenvolve pesquisa sobre a roteirização de produtos audiovisuais.



real quanto retornar a ela, depois de haver vivido, nem que seja de modo fugaz, a outra vida — a fictícia, criada pela imaginação à medida de nossos desejos.

É evidente que a ficção veiculada pela mídia distancia-se de tais propósitos, uma vez que ela institui um modelo paralelo: sonho, desejo e recompensas são produzidos, ou melhor, são fabricados de forma a excluir a experiência individual de seus processos. Trata-se da tipificação de comportamentos que institucionaliza um padrão imaginário e dá forma ao universo simbólico da recepção, ao propor exemplos de vida e de situações que se transformam em modelos para muitos. Com isso, cria-se um tipo especial de consumo — o consumo da ficção — que prolifera mais e mais. O consumo é uma relação, afirma Arnt (1991, p. 172): É uma sugestão de modelos de significação: modelo de família, de cidadania, de aspiração social, hábitos e costumes. A ordem do consumo é unidimensional, vem de cima para baixo, de uns poucos para todos. Ela se oferece para ser tomada e usada. O consumo implica adesão, ou rejeição, mas não admite troca, contraproposta. Eis porque certos autores consideram a T.V. o controle social em casa: a T.V. despeja paradigmas em nossa casa, e os repete diariamente.

O consumo — continua Arnt — estendeu seus modelos a práticas até há pouco improdutivas, como o ócio, a angústia e o sexo, antepondo aos sujeitos e seus desejos uma mercadoria que os valoriza e quantifica. E o sistema se realimenta. Não que a mídia invente os acontecimentos (se bem que também o faça), mas os detecta, dramatiza, potencia e produz (1991:172). Desenvolve-se com isso um *mercado quantitativo* (cf. PIGNATARI, 1991, p. 144) que confronta e combina subdesenvolvimento e desigualdade social com o desenvolvimento dos meios comunicacionais o que resulta numa “alta tecnologia industrial a serviço da exploração de uma baixa tecnologia socioeconômica e cultural (PIGNATARI, 1991, p.143)”.

A televisão e, mais especificamente, a telenovela é, ainda, uma das formas fundamentais se não exclusiva de lazer para grande parte do público brasileiro. Como é ainda uma parte restrita da população que tem acesso a outras formas de lazer e informação, diríamos que a grande audiência é aquela identificada por possuir um *baixo repertório econômico e signico*, o que significa dizer que essa audiência caracteriza o espectador ideal ou pelo menos define o perfil de uma parte significativa dos telespectadores. A situação de comunicação, que a novela institui, dialoga, num primeiro momento, com esse público por meio de uma linguagem comum — o estilo coloquial,

uma trama movimentada e um universo sógnico identificável com a realidade da vida — e, num segundo momento, com a matriz textual que dá forma ao texto da telenovela: o melodrama e o folhetim.

A situação comunicativa é um dos traços da dramaturgia o entretenimento, o melodrama e o folhetim recuperados ganham outras leituras e nesse sentido podemos caracterizar o texto da telenovela como um “complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, um generador informacional que posee rasgos de uma persona com um intelecto altamente desarrollado” (LOTMAN, 1996, p. 82).

Do melodrama são resgatadas a ação dramática e as grandes emoções; são as ‘lágrimas’ que pontuam as cenas das novelas, agora, revestidas de um ‘tom’ de realidade, as ‘lágrimas’ da personagem ainda são ‘enxugadas’ pelo espectador. A estrutura dramática do melodrama (cf. BARBERO, 1997, p. 162) tem como eixo central quatro sentimentos básicos — medo, entusiasmo, dor e riso — que correspondem a quatro tipos de situações, que são ao mesmo tempo sensações terríveis, excitantes, ternas e burlescas, personificadas ou vividas por quatro personagens — o traidor, o justiceiro, a vítima e o bobo — que ao juntar-se realizam a mistura de quatro gêneros: romance de ação, epopéia, tragédia e comédia. Vejamos a seguir, alguns dos traços (cf. BARBERO, 1997, p.163) constitutivos do perfil de cada uma dessas personagens:

- o traidor encarna a figura do agressor, do perseguidor, é uma personificação do mal e do vício, é o sedutor que fascina a vítima, é o sábio em fraudes, dissimulações e disfarces; a sua função dramática é encurralar e maltratar a vítima. O justiceiro é a representação da figura do protetor, é aquele que no último momento salva a vida e castiga o traidor; encarna a figura do herói tradicional, é a contra-face do traidor, é generoso e sensível e ligado à vítima por relações de parentesco ou de amor. A função dramática do justiceiro é desfazer a trama e permitir que a verdade resplandeça. A vítima é vivida pela heroína, é a encarnação da inocência e da virtude, exercita no público o sentimento de proteção e admiração. O bobo é uma representação do cômico e da ironia, remete à figura do palhaço cuja função é provocar o relaxamento emocional depois dos momentos de tensão.

Cada perfil remete a uma caracterização tipificadora, tipos morais que expõem a parte “visível” das personagens, a atuação resolve-se em termos de uma correspondência entre figura corporal e tipo moral. Correspondência esta que, segundo Barbero (1997,161)



é coerente com um espetáculo em que o importante é o que se vê, mas que por sua vez nos remete a uma forte codificação que as figuras e os gestos corporais têm na cultura popular, e da qual os personagens da *commedia dell'arte*, os arlequins e polichinelos, são a expressão. Atuação então que estreita e reforça a cumplicidade com o público, cumplicidade de classe e cultura.

Assim, se no melodrama o importante é “o que se vê”, a dramaticidade da cena é produto mais do espetáculo do que propriamente da encenação, pois como afirma Barbero (1997,160): 1) as palavras importam menos que os jogos de mecânica e de ótica; 2) há uma economia da linguagem verbal que se põe a serviço de um espetáculo visual e sonoro onde primam a pantomina e a dança, e onde os efeitos sonoros são estudadamente fabricados; 3) a música é empregada para marcar os momentos solenes ou cômicos, para caracterizar o traidor e preparar a entrada da vítima, para ampliar a tensão ou relaxá-la, além das canções e da música dos balés; 4) o emprego da música e a fabricação de efeitos sonoros, que encontrarão nas novelas de rádio seu esplendor, tiveram no melodrama não só um antecedente, mas todo um paradigma.

O outro aspecto que destacamos em relação ao melodrama e que diz respeito “às grandes emoções” refere-se, principalmente, à temática centrada nas “fidelidades primordiais”, origem dos sofrimentos que, no dizer de Barbero (1997,165), converte toda existência humana — desde os mistérios da paternidade ao dos irmãos que se desconhecem, ou ao dos gêmeos — em uma luta contra as aparências e os malefícios, é uma operação de decifração; o que consiste no verdadeiro movimento da trama, a passagem do desconhecimento ao reconhecimento da identidade, o que significa desfazer-se a trama no momento da decifração das identidades das personagens envolvidas. Completa esse quadro, o que Barbero denomina retórica do excesso, isto é tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores.

O ‘excesso dramático’ migra do palco para o rodapé do jornal. Esse espaço geográfico denominado *folhetim* que tinha uma finalidade precisa (cf. MEYER, 1996; p. 57): era um espaço vazio destinado ao entretenimento ou espaço vale tudo na acepção da autora que suscitava todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de



cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos. De espaço geográfico do jornal o termo *folhetim* passou a caracterizar um tipo específico de modalidade narrativa, o romance-folhetim, uma forma narrativa “inventada pelo jornal e para o jornal”, a “ficção em pedaços”, cuja temática romântica era garantia de público. Meyer(1996,31) elenca algumas dessas temáticas: o herói vingador ou purificador, a jovem deflorada e pura, os terríveis homens do mal, os grandes mitos modernos da cidade devoradora, a História e as histórias fabulosas, etc.

A nova forma narrativa, determinada pelo próprio meio que a veiculava, instituiu o que vai definir o traço característico das novelas de rádio e depois da telenovela: o “continua no próximo capítulo”. A técnica folhetinesca do corte, que suspendia a ação narrativa no momento de maior dramaticidade, uma estratégia de marketing, transformou-se num recurso estrutural: cortar de forma a despertar o desejo do leitor na continuidade da história e, assim, garantir a venda dos jornais. Nesse tipo de narrativa é imprescindível renovar, a cada capítulo, a atenção do leitor e, para que isso acontecesse, era preciso que o enredo produzisse satisfações contínuas. Um modo de renovar as satisfações consistia nas subtramas que iam sendo desenvolvidas, com os inúmeros personagens que entravam e saíam da história, e que, sem relação direta com a trama, eram constantemente substituídos.

A partir do estudo de Marlyse Meyer, podemos identificar os elementos constitutivos da narrativa folhetinesca destacando os seus procedimentos característicos: a) a simplificação na caracterização de personagens: a personagem é sempre a representação de um tipo; b) um modelo construído a partir de clichês facilmente identificáveis; c) a trama principal gira em torno da luta entre o bem e o mal, motivo que também desencadeia as subtramas; d) a fragmentação da história em capítulos de forma a renovar o interesse do leitor e com isso criar a expectativa na continuação da história; e) redundância do contar seriado que retoma e reaviva a memória do leitor sobre o acontecido, uma maneira de “atualizar” a trama e “desenrolar” o fio narrativo; g) as cartas dos leitores ao autor comentando e sugerindo as alterações do enredo e as cartas como parte da trama, artifício criado para prolongar o enredo e/ou para desvendar a intriga; h) recursos outros como a Providência, tempestades, morte (ou falsa morte) de personagens, identidades desconhecidas, mistura da ficção com a vida, etc.; acréscimos e supressão de motivos e personagens à medida que o autor vai escrevendo a história, sempre determinada pela audiência; caráter ‘mercadológico’ da produção (atrativo para garantir a

venda dos jornais) e, finalmente, a produção da ficção voltada exclusivamente para o grande público e os títulos chamativos.

Complementa esses aspectos, a análise que Barbero (1997) efetua sobre o folhetim, destacando como o mundo do leitor é incorporado à narrativa. Para Barbero os traços que evidenciam a incorporação do universo cultural popular são os seguintes. A composição gráfica: refere-se à escolha da tipologia, aos espaços entre as linhas, à largura das margens; o formato da disposição textual adequa-se a um tipo de público específico: o leitor inscrito no universo da cultura oral; a fragmentação da leitura: refere-se não apenas à fragmentação da narrativa em episódios, mas à própria fragmentação da disposição textual — desde o tamanho da frase e do parágrafo até a divisão do episódio em partes, capítulos e subcapítulos.

Barbero (1997) frisa que tal aspecto é revelador do tipo de leitura ao qual se dirigia o folhetim, uma vez que a fragmentação do texto incorporava os cortes produzidos por uma leitura não-especializada, característica da leitura popular. A sedução do romance folhetim decorrente da fragmentação dos episódios e da estrutura aberta: a organização da narrativa em episódios, diz Barbero (1997: 181), opera com os registros da duração e do suspense. Ressalta o autor que é através da duração que o folhetim consegue “confundir-se com a vida”, predispondo o leitor a penetrar na narração, a ela se incorporando mediante o envio de cartas individuais ou coletivas e assim interferindo nos acontecimentos narrados. Sobre o suspense, diz Barbero (1997:187): “cada episódio deve poder captar a atenção do leitor que, através dele, tem seu primeiro contato com a narrativa e deve ao mesmo tempo sustentar o interesse dos que já o vêm acompanhando há meses: deve surpreender continuamente, mas sem confundir o leitor”. Quanto à estrutura “aberta” do folhetim, diz respeito ao ato de escrever, uma produção que se realiza dia após dia e que, nesse fazer, incorpora a reação dos leitores, propiciando, assim, a confusão entre a ficção e o cotidiano dos leitores. Um outro aspecto é sobre a relação da ficção com a vida referindo-se aos mecanismos que produzem a identificação do mundo narrado com o mundo do leitor comum. Barbero (1997:184) destaca, ainda, a identificação *de* personagens e a identificação do leitor *com* as personagens.

A partir dos aspectos destacados, é fácil concluir o êxito do folhetim e o porquê da recuperação de seus traços pela telenovela; a ‘grande narrativa só pôde ser construída’ sob o signo do folhetim: a abordagem do tema, a interrupção e a retomada da história, os palpites da audiência, a adequação da linguagem ao grande público, a simplificação na

caracterização das personagens, o romantismo, o excesso (tanto em relação ao número de personagens quanto ao número dos conflitos existentes nas histórias paralelas), a extensão (a duração média de uma novela é de 6 meses), a repetição das tramas e motivos que sempre parecem novos e, um aspecto essencial a toda trama que se preze, o suspense. Se no folhetim a *“fórmula continua amanhã entrou nos hábitos e suscitou expectativas”* (cf. Meyer, 1996:59), na telenovela ela é imprescindível: interromper a ação e manter a atenção em suspense, num jogo entre encontros, desencontros, equilíbrios e desequilíbrios, é constante.

Tal aspecto é determinante na construção da telenovela — o enredo é fragmentado em capítulos, cada capítulo é fragmentado em blocos ou seqüências narrativas que são interrompidas para dar entrada aos comerciais e às chamadas da programação — que para manter a audiência constrói a narrativa de acordo com um esquema de manipulação da emoção que prevê, no desenrolar da trama e das subtramas, os momentos de tensão-distensão-nova-tensão-nova distensão (cf. Eco, 1976:193) —, uma cadeia contínua e repetitiva que tem como finalidade a produção de *satisfações contínuas e renováveis*. A fórmula tensão-desenlace é o recurso básico para renovar a expectativa dramática do enredo, gancho indispensável para prender a audiência.

De acordo com Fernandes (1997:22), existe um roteiro-base para a construção das histórias, roteiro que é assim descrito: uma grande história de amor no centro; rodeada por conflitos familiares; um mistério ou um segredo que o público desconhece e os personagens não, ou vice-versa; o passado influenciando decisivamente no presente; os sonhos e a ascensão de uns, e a decadência e a tristeza de outros; o choque de classes, resumido na sofrível mistura de pobres e ricos. Conclui Fernandes: “um sucesso depende do autor saber trabalhar essas fórmulas básicas. O objetivo é claro: atingir o grande público rapidamente”.

E para atingir o grande público, os criadores da ‘grande narrativa’ foram acrescentando ao roteiro-base algumas estratégias que permitissem a comunicação imediata com a audiência. A primeira delas refere-se à simplicidade da linguagem: os diálogos das personagens incorporam a fala cotidiana, as expressões coloquiais, as gírias. A situação comunicativa busca a empatia com o receptor, a intencionalidade desse aspecto revela, em algumas situações, além dessa incorporação, o que Preti (1991:236) denomina de ‘fala fabricada’: “quase sempre a função primordial dessa fala ‘fabricada’ pelos redatores é completar os estereótipos de toda ordem, veiculados pelas novelas e

cenar cômicas”. Segundo Preti há necessidade de deixar bem marcados os papéis sociais e as características físico-psicológicas das personagens (o executivo, o homem rural, o idoso, o jovem, o operário, a mulher de família, o trabalhador analfabeto, o homossexual etc.), de modo a torná-los facilmente compreensíveis a qualquer classe de telespectador. Outra estratégia refere-se à ambientação das temáticas no cotidiano do telespectador, uma forma de dar maior realidade às cenas promovendo a identidade entre o universo ficcional e o universo real. E, por último, a incorporação de fatos ou situações reais que tem como função conferir à trama uma atualidade espaço-temporal e possibilitar os processos de identificação e de projeção, ao aproximar a telenovela da realidade do dia-a-dia.

Estas e outras estratégias foram sendo utilizadas e a telenovela com maior ou menor prestígio e audiência firmou-se como um gênero específico de ficção na grade de programação. Os elementos estruturais que compõem o esquema básico desse tipo de ficção são os seguintes: o capítulo, a trama e subtramas, os protagonistas e as personagens secundárias, a música, os ambientes, o merchandising e o enredo.

O capítulo cria o vínculo simbólico com o receptor, institui o hábito diário. Em cada capítulo transcorre o tempo da narrativa; cada capítulo pára o tempo do receptor. Na telenovela, todo o interesse concentra-se no capítulo que deve ser escrito de modo a despertar e manter a atenção e o suspense. Geralmente, uma telenovela compreende 160 capítulos e durante esse tempo é preciso que cada capítulo desenvolva os núcleos temáticos da trama e das subtramas de forma a criar a expectativa do capítulo seguinte. Resolver alguns impasses e criar outros, dar um rumo novo às histórias, introduzir personagens ou retirá-las da cena; o importante é que o capítulo contribua para o desenvolvimento da ação dramática.

O capítulo é a escritura em processo. Depois de escritos os primeiros capítulos, o procedimento de criação passa a ser quase que diário. Nesse processo, o capítulo que vai ao ar é resultante do diálogo de várias vozes: do público receptor que critica e sugere modificações; da emissora; dos patrocinadores e do próprio autor que altera o desenvolvimento da história ou ainda incorpora fatos do cotidiano. Cada capítulo é a atualização de todos os elementos envolvidos na realização da telenovela; como cada capítulo tem a função de motivar a audiência do capítulo seguinte, é fundamental que os primeiros capítulos forneçam os elementos suficientes para enredar o público. Para atingir o público é necessário a retomada dos símbolos de sempre: amor, ódio, vingança, ciúmes, virtudes, vícios, honra, sofrimento. O repertório temático é vasto, o tratamento da imagem





decorrente do aparato tecnológico confere-lhe o padrão de qualidade e o modo de conduzir a trama segue o padrão narrativo: a fórmula do sucesso do folhetim é revestida de uma roupagem nova. Recicladas, as temáticas de sempre são ambientadas no cotidiano do telespectador.

A trama consiste no desenvolvimento da temática principal, fio condutor do enredo; envolve os protagonistas e o conflito principal que só é resolvido no capítulo final. No folhetim eletrônico, a trama situada no mundo rural ou urbano é sempre um sucesso — a industrialização dos temas e o merchandising gerenciam o lucro com o produto final. As subtramas compreendem as histórias paralelas, recurso que tem como finalidade a extensão e a complicação do enredo.

A dimensão industrial da telenovela é decorrente de dois fatores. O primeiro, já referido anteriormente, diz respeito à utilização das temáticas folhetinescas, que vão ao encontro do gosto do público; a fórmula testada em produções anteriores (resgate do melodrama) tem sempre por objetivo a manipulação da emoção e, para mascarar este aspecto, as constantes atualizações disfarçam o caráter de produção padronizada da ficção. O segundo fator refere-se à cadeia de produção, à qual se vincula a realização de uma telenovela. Da apresentação da sinopse até a sua operacionalização e, por último, a edição, há toda uma segmentação e distribuição de tarefas, cuja finalidade é a confecção de um produto de qualidade que atraia de imediato a atenção do telespectador.

A cadeia de produção (cf. ORTIZ, 1991, p. 133) refere-se a todos os elementos envolvidos na criação da telenovela: um trabalho fragmentado, regido por um ritmo acelerado, o que explicita a dimensão industrial da ficção; um 'bem de consumo' descartável, lançador de modismos que são rapidamente substituídos.

Os protagonistas são as personagens que permanecem até o final da história, uma vez que estão envolvidos no conflito principal. O número de protagonistas depende do teor da trama; é em torno dos protagonistas que os momentos de maior tensão dramática são direcionados. As personagens secundárias vivenciam os conflitos de menor intensidade dramática; algumas atuam como reforço dos protagonistas e do próprio enredo, na medida em que suas falas servem como memória dos acontecimentos, no sentido de retomar e explicar os detalhes das situações apresentadas. Além desse aspecto, tais personagens vão delineando, no decorrer da história, o perfil dos protagonistas (e de outras personagens), ao apresentarem os seus traços característicos. Sobre as personagens

podemos dizer que: o modelo de personagem é aquele que apresenta qualidades e defeitos ‘semelhantes’ às características do espectador comum; a proximidade com o espectador, a identificação da personagem com o receptor (roupas, falas, produtos de consumo), de modo que o espectador passe a se identificar com a personagem enquanto durar a novela (empatia) e, por último, os conflitos das personagens extrapolam a cena e motivam as conversas e discussões.

A música, tema de abertura das telenovelas, tema das personagens principais, serve também, para marcar a passagem de tempo e, principalmente, para caracterizar as personagens. A música é uma forma de ilustrar a história. A produção da trilha musical vincula-se a interesses comerciais; a trilha sonora torna-se um produto mercadológico independente da telenovela (trilha nacional e internacional).

Os ambientes têm cada vez mais a função de reproduzir o mundo real, porque a preocupação é criar no mundo da ficção vínculos simbólicos com a recepção. Os signos de realidade que a ficção incorpora, a contextualização temporal e espacial, são uma forma de vincular a novela com o cotidiano, além de sugerir a atualidade da trama, artifício que aproxima o mundo da ficção do mundo real.

O *merchandising* compreende a inserção dos comerciais que são incorporados às tramas de uma forma (quase) natural; personagens e cenários são usados como suportes da promoção de produtos e serviços. A identificação personagem-produto é um recurso altamente lucrativo, além de ambigüizar a ponte entre a ficção e a realidade. Outro aspecto é o *merchandising* social: os temas principais — preconceito, prostituição, dependência química, violência — e suas variações são atrelados às tramas com o intuito de mobilizar a recepção.

O enredo, composto por redes narrativas, é escrito de acordo com o desenrolar das tramas e subtramas, permitindo ajustar personagens e situações de acordo com o *feedback* da audiência. A complicação do enredo dá-se a partir do desdobramento da trama em subtramas que, a cada capítulo, é solucionada e, novamente, reinstaurada a cada finalização do capítulo, num clima de suspense contínuo, em que se repropõe a situação conflituosa e o motivo desequilibrador.

Todos esses elementos visam à sedução da audiência, ao mesmo tempo em que alimentam sonhos e fornecem o material simbólico que preenche o imaginário. Completa o esquema de produção das narrativas a utilização das fórmulas consagradas, uma

infinidade de lugares-comuns que são sempre revisitados — os clichês são atualizados e combinados conforme sua adequação à contextualização da trama. Os artifícios utilizados são muitos e sua eficácia é confirmada pela aceitação do público que se deixa envolver pela ‘fábrica de sonhos’ que mobiliza emoções e sentimentos. Na produção desse mundo simbólico, um dos recursos mais significativos consiste em ambigüizar a diversidade real/ficção.

Diluir essas fronteiras no desenrolar da trama denuncia o seu propósito: quanto maior for a relação com a realidade, maior será a sua força persuasiva; quando a ficção se coloca como forma de reduplicação do real, intensifica-se o poder de sedução. Quando os temas da atualidade invadem o drama e se misturam à trama que sincretiza o real e o imaginário, minimiza as diferenças, e a mistura ficção-realidade transforma-se no ingrediente básico da construção da trama. Através da dramatização dos mais variados temas, a telenovela acaba fazendo (e propondo) um inventário da vida cotidiana. Ao trazer para a cena da novela os problemas do dia-a-dia — as relações amorosas, os conflitos familiares e tantos outros — desloca-os para um cenário público e transforma a cena da novela em cena paradigmática e, com isso, ‘universaliza’ o imaginário.

A telenovela ao realizar a tradução do cotidiano, cria um tipo de texto que requer uma decodificação imediata, uma compreensão unívoca que se instaura na presentidade, a leitura operando na superficialidade da apresentação dos capítulos. Isto porque a serialidade é o traço característico. Ler, compreender e refletir sobre um texto no exato momento de sua aparição no vídeo. Sem o conhecimento total da obra, tudo o que é exigido desse leitor é a leitura imediata. Texto fragmentado e incompleto só pode ser eficiente porque tem como elemento organizador da mensagem a emoção. Quanto maior o martírio, maior será o triunfo: o paradigma herdado do folhetim, é a fórmula exata para despertar a emoção e a audiência. Essa ‘fórmula’ se estrutura a partir de um eixo básico: a redundância.

A redundância da mensagem, como diz Pallottini (1998:37), é um traço inerente: pela extensão do gênero, quem escreve telenovela sabe que deve repetir, e não apenas pode fazê-lo — redundar é um dever afirma Pallottini, pois o autor de telenovela sabe que precisa repetir, mas sabe também que deve “repetir de outro modo; repetir com outro personagem; repetir acrescentando informação”. Conclui a autora:

Assim, mais complexa, mais longa e mais enredada (...), a telenovela pede tempo para se fixar na mente e na imaginação do espectador. Ela deve ser, por

definição, redundante, repetitiva. Seu público espera isso dela. Não se pode bastar com simples menções rápidas a fatos novos: esses fatos serão mostrados uma e outra vez até que toda a audiência tome conhecimento deles. O público sabe o que espera — e espera o que sabe. Qualquer novidade é audácia do autor.

As imagens da vida que a telenovela toma emprestado do mundo e que referenciam a construção das representações fictícias, são assimiladas e referendadas como verossímeis pelos recursos técnicos utilizados pela produção na criação dos cenários e ambientação das tramas. As locações que reproduzem as características sócio-geográficas do mundo real na cena são cada vez mais enfatizadas. O ver a cena ambientada num local que também é comum e cotidiano do espectador é o que dá maior realismo. Sugerir que o mundo da personagem é o mesmo mundo do espectador é a estratégia utilizada pelos contadores da grande narrativa.

Ainda que o propósito fundamental da telenovela seja o entretenimento, nada mais conveniente para manipular a recepção do que atribuir à telenovela a característica de um discurso que reflete sobre a realidade, pontuando o drama com fatos reais e inserindo no diálogo das personagens comentários à situação sócio-econômica real do espectador. Assim, se por um lado a telenovela estabelece uma ponte com o cotidiano, ela estabelece, também, uma ruptura com o real, na medida em que, como nos contos de fadas, ela estimula o sonho e preenche o imaginário do receptor.

O contar seriado e fragmentado vai ao encontro da necessidade de ‘ouvir’ histórias, de suspender o tempo cronológico e mergulhar no tempo da ficção e, mesmo quando a trama aborda temas polêmicos e a situação conflito-sofrimento se instala, sempre existe uma solução: o *happy end* é inevitável e se encarrega de recolocar o receptor na realidade do seu dia-a-dia.

O mundo da telenovela traz as compensações que a vida nega ou ainda traz nas imagens da vida a releitura de um cotidiano que, transformado em ficção, aponta para o texto do real; articular a trama de modo a conseguir efetivar essa relação e enredar a recepção até o momento da revelação final depende da seleção dos temas e subtemas contados na história. O repertório temático tão vasto como a própria vida, elege temas que migram do noticiário para a cena da novela. Revestido de dramaticidade e de recursos cada vez mais sofisticados, o cotidiano é (re)produzido em cena e aí nada é mais real na ficção do que a própria transformação do real em cena.



Por isso, o propósito da trama é a busca do realismo e os temas retirados do cotidiano invadem o drama e se misturam à trama que sincretiza o real e o imaginário e minimiza as diferenças. Aos ingredientes básicos do folhetim é acrescentado o drama da realidade: a corrupção, crime, seqüestro, homossexualismo, drogas, violência urbana, a luta pela terra, etc. O inventário dos temas é infinito e a fonte é a realidade da vida. O tema recebe um tratamento dramaturgico e a realidade serve de (pre)texto para a ficção.

### **Referências bibliográficas**

ARNT, Ricardo. A desordem do mundo e a ordem do jornal. In **Rede Imaginária**, org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BARBERO, Jesús Martin. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

ECO, Humberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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

ISER, A. Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

LEAL, Ondina Fachel. **A leitura social da novela das oito**. Petrópolis: Vozes, 1986.

LLOSA, Vargas. **As ilusões da literatura e a ficção comunista**. São Paulo, Folha de São Paulo, 12/03/1995.

LOMAN, Iuri M. **La semiosfera I – Semiótica de la cultura y del texto**. Madri: Cátedra, 1996.

MATTELART, Michele & Armand. **O carnaval das imagens**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MEYER, Marlise. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ORTIZ, Renato. **Telenovela. História e Produção**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PALLOTINE, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

PIGNATARI, Décio. Simbologia do consumo. In **Rede Imaginária**, org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PRETI, Dino. A linguagem da TV: o impasse entre o falado e o escrito. In **Rede Imaginária**, org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.