



Telenovela, gêneros televisivos e realidade social¹

Mariane Harumi MURAKAMI²
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

Desde o seu surgimento, a telenovela brasileira passou por uma série de transformações, e cada vez mais afasta-se do estilo melodramático, e cede lugar a temáticas do cotidiano, aproximando ficção e realidade, e acrescentando ao melodrama televisivo convenções formais do documentário e do jornalismo. Assim, partimos do pressuposto de que a telenovela, quando representa e reproduz fatos e eventos do cotidiano, produz uma leitura documentarizante, constituindo-se numa atualidade representada. Para tanto, tomaremos como objeto de investigação a telenovela *Vidas Opostas*, veiculada pela Rede Record entre Novembro de 2006 a Agosto de 2007, que se destacou por conceder atenção especial ao universo da criminalidade e do tráfico de drogas, primando pela verossimilhança no retrato da miséria e violência tão marcantes da cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Telenovela; leitura documentarizante; gêneros; *Vidas Opostas*.

1. Telenovela, acontecimento, história.

É certo que a globalização, o desenvolvimento de novas formas de tecnologia, assim como as mudanças no espaço e na organização social foram cruciais para uma radical mudança em nossa percepção do presente e principalmente do passado. Diante dessas transformações urbanas e sociais da Modernidade, a mídia passa a ser a principal mediadora simbólica entre os indivíduos e os acontecimentos históricos. Essa “acessibilidade” aos fatos históricos que independem de tempo e lugar nas sociedades modernas reduz as distâncias, produz novas experiências e sacia rapidamente nossa curiosidade de conhecimento sobre fatos ocorridos fora do nosso campo de visão. Como assinalou Paul Virilio, essa mundialização supõe, além da perda de referências espaciais e temporais, uma nova configuração da história; de acordo com o pensador francês, a partir de agora a história se construirá num perpétuo presente (1995).

Para o historiador Pierre Nora (1993), a história contemporânea é marcada por um processo de alteração do tempo, em que a história se torna mais dinâmica e rápida, e “a duração do fato é a duração da notícia, o novo é que dá as cartas e conduz as vidas, forjando a sensação de hegemonia do efêmero” (Ribeiro, 2004). Segundo ele, é a mídia que produz o acontecimento, “É aos *mass media* que se deve o reaparecimento do

¹ Trabalho apresentado na NP Jornalismo, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e bolsista da FAPESP. E-mail: mhmurakami@gmail.com



monopólio da história. De agora em diante esse monopólio lhes pertence. Nas nossas sociedades contemporâneas é por intermédio deles e somente por eles que o acontecimento marca a sua presença e não podemos evitar.³” (1974, p. 287). Sendo assim, é a mídia, representada especialmente pela imprensa, que determina quais fatos serão recortados de um conjunto de fenômenos e que devem ser memorizados e tomados como acontecimentos, devido sua importância para a coletividade. Segundo Gervaiseau (2006), essa produção de acontecimentos pela mídia está intimamente ligada à possibilidade de difusão em massa de suas imagens, iniciada pela fotografia - e seu grande poder de autenticação e atestação, e mais tarde pelo cinema – e seu poder de registro da passagem do tempo e do movimento. Podemos incluir ainda a televisão que, especialmente com a transmissão ao vivo, produz a ilusão de um poder ainda maior de visibilidade, transparência e testemunho. Em consequência dessa reprodução em massa, de acordo com o autor, “a imagem do acontecimento adquire uma atualidade e ganha, simultaneamente, uma significação histórica, contribuindo para a passagem da imagem dos indivíduos presentes à imagem da posteridade” (2006, p.153-154).

Mas em relação às narrativas ficcionais, tal afirmativa encontra muita resistência, especialmente por parte de historiadores, que partem do pressuposto de que tais narrativas não possuem valor de conhecimento por trabalharem com o imaginário e com representações. No entanto, como afirma Marc Ferro (apud Morettin, 2007), uma vez que o imaginário constitui o motor da atividade humana, “o cinema, sobretudo a ficção, abre uma via real na direção de zonas *psico-sócio-históricas* jamais atingidas pela análise dos ‘documentos’” (p.49). Segundo Morettin (idem), a ficção leva vantagem em relação aos documentos, pois, “devido à sua maior divulgação e circulação, é possível identificar com maior clareza o diálogo entre filme e sociedade por meio da crítica e da recepção do público”.

Transferindo essa discussão para o âmbito da ficção televisiva⁴, é possível fazer considerações análogas. Desde o seu surgimento na televisão brasileira, na década de 50, a telenovela passou por inúmeras transformações que a individualizaram como produção genuinamente brasileira (Mottet,2000-2001). Cada vez mais afasta-se do estilo fortemente melodramático que a caracterizou em seus primórdios, e cede lugar a temáticas do cotidiano, aproximando ficção e realidade e combinando convenções

³ Tradução da autora.

⁴ Como ficção televisiva, entende-se toda e qualquer produção ficcional com recursos e linguagem próprios da televisão. Dentro dessa categoria, cabem as telenovelas, minisséries, séries, casos especiais. Este trabalho, no entanto, privilegiará o gênero telenovela em suas discussões.



formais do documentário, do jornalismo e do melodrama televisivo. Ocupando grande espaço dentro da grade de programação das emissoras nacionais e abordando temas fortes e contundentes, se firmou como um importante lugar de problematização do país, das intimidades privadas às políticas públicas:

Essa capacidade *sui generis* de sintetizar o público e o privado (...) está inscrita no texto das telenovelas que combinam convenções formais do documentário e do melodrama televisivo. É isso que tipifica a telenovela brasileira e constitui o paradoxo de se identificar o Brasil mais na narrativa ficcional que no telejornal (Lopes, 2003, p. 25).

Assim, a telenovela brasileira caracteriza-se por incorporar componentes selecionados pelo autor diretamente do cotidiano real, com o propósito de agendar temas para debate na sociedade, oferecendo modelos, produzindo conhecimento e mostrando-se como um poderoso agente de mudança social. Segundo Borelli (2001), a veiculação de imagens da realidade brasileira concede à telenovela

um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens; articulam-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana, os fatos políticos, culturais e sociais significativos da conjuntura no período; esta nova forma inscreve-se na história das telenovelas como uma característica particular da produção brasileira; e estas narrativas passam a ser denominadas “novelas verdade”, que veiculam um cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida “real” e por pretender desvendar o que estaria ideologicamente camuflado na percepção dos receptores”.

Sendo assim, a telenovela pode ser considerada, especialmente na sociedade brasileira, uma das maiores fontes do imaginário nacional, além de participar ativamente da (re)construção da realidade social, num espaço em que ficção e realidade interagem continuamente, alimentando-se e modificando-se. Dessa forma, não resta dúvida que a telenovela constitui uma narrativa que ultrapassa a dimensão do lazer e entretenimento, para se configurar como uma experiência ao mesmo tempo cultural, estética e social, acionando mecanismos de conversação, de compartilhamento e de participação imaginada. Segundo Lopes (2003, p.30), a novela tornou-se “uma forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada. Os telespectadores se sentem participantes das novelas e mobilizam informações que circulam em torno deles no seu cotidiano”.

A nível de análise, portanto, é possível identificar e diferenciar dois estratos básicos ou dois níveis constitutivos da telenovela brasileira: 1) “o melodramático,

romântico e sentimental, tendendo ora para o sério, ora para o cômico” (Motter, 2004, p.258) e 2) o realista, constituído pela estrutura do cotidiano, em que se busca o máximo de fidelidade à realidade. Segundo Motter (2001-2002), a telenovela adota atualmente um rigoroso critério de verossimilhança muitas vezes levado às últimas conseqüências, cumprindo “papel documental ao refletir e refratar o momento do qual ela participa enquanto ficção que se apropria do cotidiano e do qual participa inserida na vida diária do público telespectador” (p.76). Para a autora, é possível tomar a telenovela como documento de época e lugar de memória, ou seja, um “centro de recuperação, reconstrução, produção, atualização, irradiação e manutenção da memória” (idem, p.80).

Faremos, a seguir, e a partir de elementos do estrato realista da telenovela, reflexões sobre o gênero telenovela e sua relação, diálogos e fronteiras que estabelece com certos gêneros e formatos, especialmente o documentário cinematográfico e o telejornal, tomando o caso específico da telenovela *Vidas Opostas*⁵, veiculada pela Rede Record em 2006/2007.

3. *Vidas opostas*: exclusão e violência

A telenovela *Vidas Opostas*, exibida pela Rede Record, estreou em novembro de 2006 e terminou em agosto de 2007, tornando-se um dos maiores fenômenos de audiência da emissora. Do autor Marcílio Moraes e sob a direção de Alexandre Avancini, ambos ex-funcionários da Rede Globo, a telenovela registrou, em seu início, pico de 17 pontos de audiência, representando cerca de 24% dos aparelhos de televisão no país⁶, e continuou na vice liderança no horário na batalha pela audiência, atrás da Rede Globo.

Vidas Opostas chegou à televisão e ingressou no recente movimento de incluir a periferia nas tramas ficcionais, iniciado com o seriado *Cidade dos Homens*, da Rede Globo. Podemos citar ainda a série *Antônia*, e os programas *Minha Periferia* e *Central da Periferia*, apresentados por Regina Casé.

Exibida às 22 horas, a trama pretendia mostrar a “cidade maravilhosa” nua e crua, contrastando cenas exuberantes do Rio de Janeiro com todos os seus problemas

⁵ Não selecionamos trechos específicos para a análise, mas tomamos a telenovela como um todo, considerando especialmente as seqüências de invasão e confrontos entre traficantes e policiais. A título de exemplificação, sugerimos vídeos ao final desse artigo, na bibliografia.

⁶ Dados do artigo “Estréia de “*Vidas Opostas*” bate recorde de audiência na Record”, por Camila Marques, da Folha OnLine, coluna Ilustrada. Acesso em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u66277.shtml>. A porcentagem representa o *share*, ou seja, a participação dos aparelhos de televisão ligados no país.



sociais, especialmente a miséria e violência tão marcantes desse espaço urbano. Apresentando na trama central um romance entre um milionário e uma moradora da favela, a novela explorou cenas de ação e violência, e evidenciou as desigualdades e a exclusão social do país. A trama concedeu especial atenção ao universo da criminalidade e do tráfico de drogas, seus bandidos e autoridades corruptas: violência policial, assaltos, seqüestros, assassinatos, coações, corrupção e até mesmo a violência contra a mulher são elementos freqüentes nos capítulos da telenovela. Tais elementos, no entanto, não foram apresentados isoladamente, como fenômenos independentes, apenas mencionando os problemas presentes na realidade social; ao contrário, a violência e seus desdobramentos formam na trama uma verdadeira teia em que todos esses elementos são interligados entre si e à trama principal, mostrando toda a complexidade das relações sociais.

É possível perceber que o mundo real aparece sempre como referente, especialmente no que se refere aos elementos que compõem as ações e tornam verossímeis os lugares, personagens e ações. O cenário privilegiado da telenovela, assim, é a periferia do centro urbano do Rio de Janeiro e seus personagens de destaque são pessoas marginalizadas – presidiários, traficantes, operários - em conflito com a cidade global, a cidade do poder, dos ricos; a favela representa uma comunidade fechada, excluída da grande metrópole, um poder paralelo nas mãos de traficantes. Nessa comunidade, a presença do Estado, da religião, da escola não se faz notar, as referências ao país são escassas e a consciência de cidadania é uma utopia remota.

4. Leituras documentaristas da telenovela

A dicotomia documentário/ficção sempre foi uma das grandes divisões que estrutura a historiografia cinematográfica desde as suas origens, e ainda hoje é fonte de inúmeros debates. De acordo com Aumont e Marie (2007, p.86), classificamos como documentário

uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias. O filme documentário tem, quase sempre, um caráter didático ou informativo, que visa, principalmente, *restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como eles são* (grifo nosso).

Sendo assim, levantamos uma questão: considerando essa busca cada vez maior da telenovela pela verossimilhança, pela representação fiel da realidade, não seria

possível associá-la ao fazer documental? Ainda segundo Aumont e Marie (idem), a questão da representação da realidade pressupõe um saber sobre as provas de autenticidade da obra, se elas são internas ao filme ou se existem elementos que o discriminam de um filme de ficção. Assim como afirma Hiroshi Komatsu (1995), “Entender que um certo filme é não-ficcional deveria pressupor um conhecimento sobre o período, lugar, contexto cultural e ideológico em que o filme foi feito, assim como, e mais ainda, da existência do filme de ficção⁷”.

Dessa forma, todo filme não-ficcional, por mais realista que seja, está, de certa forma, condicionado ao posicionamento e conhecimento de seus espectadores⁸. Para Roger Odin (1984), esse condicionamento do filme em relação ao seu espectador gera duas possibilidades: 1) todo filme documental pode ser considerado um filme de ficção (expressão de Christian Metz) e 2) em contrapartida, todo filme de ficção pode ser considerado, sob um certo ponto de vista, um documental. Em termos estritamente pragmáticos, o autor desenvolve a expressão *leitura documentarizante* para designar esse segundo tipo de leitura de um filme; segundo o autor, existe um espaço de leitura dos filmes no qual podemos tomar todo filme como um documento, a adotar uma atitude mais “documentarizante” que “ficcionalizante” diante da obra cinematográfica.

Assim, é possível dizer que a telenovela brasileira permite também a produção de uma leitura documentarizante, em especial no que se refere ao seu nível ou estrato realista. No entanto, assim como afirma Odin, existem várias possibilidades de leituras documentarizantes, e elas variam de acordo com a obra em questão e especialmente com a posição adotada pelo espectador diante dessa obra: essa leitura pode afetar trechos da obra ou todo o filme, pode ser descontínua ou prolongada, individual ou institucional, interna ou externa, etc. Tratando-se da telenovela, o conhecimento do gênero será um dos pontos fundamentais na produção dessa leitura documentarizante, ou seja, o espectador familiarizado com o funcionamento discursivo da telenovela saberá diferenciar o estrato real do estrato melodramático, ainda que muitas vezes as fronteiras sejam bastante sutis. Isso possibilita que o telespectador, ao assistir uma telenovela, faça ao mesmo tempo leituras documentarizantes e leituras fictivizantes. Além disso, o

⁷ Tradução da autora.

⁸ Não queremos dicotomizar a instância do enunciador e do espectador, como se a leitura do filme fosse um processo independente da produção do enunciado. Entendemos que a enunciação filmica pressupõe três momentos decisivos: o seu momento de constituição, de destinação e seu caráter auto-referencial (Aumont e Marie, 2007). Assim, se a autenticidade da imagem documental depende do espectador, depende também, como afirma Renov (1993), da capacidade dessa imagem de inspirar crença em seu estatuto real.



conhecimento do contexto social e histórico retratado pela trama possibilitará que ele faça as associações com o mundo real.

Dessa forma, é possível distinguir dois tipos de “leitores” da telenovela (Motter, 2003), assim como o fez Umberto Eco: o de primeiro nível, que somente “quer saber (e com razão) como acaba a história” (Eco, 2006, p.33) e “deixa escapar certos detalhes, seja pelo baixo nível de atenção, seja por considerar que à ficção não se deve cobrar rigor de coerência” (Motter, 2003, p. 97); e o de segundo nível, aquele capaz de perceber marcas e pistas deixadas pela instância de enunciação que o leitor de primeiro nível não perceberia. O próprio Odin fala de níveis de leitura: “Quando colocados em evidência os diferentes **níveis de leitura**, definidos em termos de modalidade de construção do Enunciador, ela se dá conta da diversidade de leituras que podem ser produzidas no quadro da leitura documentarizante⁹” (p.275).

Em *Vidas Opostas*, a temática da exclusão da violência está tão impregnada no cotidiano e nas relações sociais, seja por meio de testemunho, experiência pessoal ou por meio das mídias, que a produção da leitura documentarizante torna-se ainda mais presumível, ainda em termos de um modo de produção de leitura externa à telenovela: parafraseando Odin, o telespectador constrói um enunciador pressuposto real, mas que não se confunde/equivale com o autor. Nesse caso, ele lê a telenovela como um “reflexo” da sociedade em que foi produzido¹⁰ (Odin, 1984).

Tal colocação se reforça ao considerarmos inúmeros outros aspectos apresentados pela telenovela para enfatizar essa identidade com o real. Podemos citar as gravações das cenas na favela no (real) Morro Tavares Bastos, no Rio de Janeiro, ao invés do recurso da cidade cenográfica, que serviu na trama como palco para inúmeros acontecimentos que pautam os discursos jornalísticos em todo o país: os constantes e sangrentos confrontos entre traficantes e policiais e entre facções criminosas rivais no fictício Morro do Torto remetem aos conflitos quase que diários em morros e favelas brasileiros. Além disso, a novela também relatou os diversos problemas decorrentes do tráfico de drogas, tais como o esquecimento da comunidade pelo governo, a associação de policiais aos traficantes, a submissão de seus moradores às vontades dos traficantes, a completa descrença nas autoridades, a inserção de menores no mundo do tráfico, entre outros. Destacamos ainda a reconstituição de dois eventos marcantes ocorridos no

⁹ Tradução da autora.

¹⁰ Ver o vídeo “Opposite Lives – Vidas Opostas” - http://youtube.com/watch?v=9R_-JKxoehw

mundo real amplamente noticiados pela mídia¹¹: o seqüestro do ônibus 174 em junho de 2000 e o assalto à casa de campo do Ministro da Fazenda Guido Mantega, em fevereiro deste ano. Vale lembrar que as reconstituições de eventos reais têm sido uma constante em inúmeras telenovelas; assim como as “atualidades reconstituídas” do primeiro cinema, essas reconstituições procuram “abordar assuntos de grande apelo popular difundidos pela imprensa” (Costa, 1995, p.133). No entanto, diferentemente da telenovela, nas atualidades essas reconstituições tinham um papel de representar situações impossíveis de serem documentadas em loco. No caso da telenovela, elas pretendem, como já dito, reforçar a identidade com o real.

Voltando às leituras documentaristas, *Vidas Opostas* permite ainda a produção de um modo de leitura documentarista interno à telenovela, pela existência de estruturas estilísticas análogas à produção documental do filme de reportagem ou do telejornalismo (Odin, 1984). Não queremos afirmar que a telenovela possa ser comparada a esses produtos, mas que ela apresenta elementos estilísticos comuns a esse subconjunto¹², a fim de intensificar o efeito de realidade¹³. Dentre esses elementos, podemos citar:

a) no nível da imagem: Em grande parte das cenas de invasão e confronto, os movimentos de câmera em plano-sequência apresentam muita tremulação da imagem e travellings aos solavancos, como se o cinegrafista segurasse a câmera na mão, tentando acompanhar e focalizar os eventos à sua volta. Tal recurso, é possível dizer, coloca a câmera como uma personagem presente nos acontecimentos, que capta as ações e as personagens, ao estilo do Cinema direto/Cinema Verdade. Podemos ainda comparar essas cenas às reportagens jornalísticas televisivas, presentes em programas de cunho mais sensacionalistas como *Brasil Urgente* e *Cidade Alerta*, em que o repórter participa dos acontecimentos que está apresentando e pouco intervém nas imagens; explicações não seriam necessárias, uma vez que as imagens fariam por si mesmas.

No primeiro capítulo da trama, podemos citar uma referência bastante explícita ao fazer jornalístico; ela se inicia como plano do helicóptero da polícia, mas logo depois

¹¹ - “Vidas opostas’ revive tragédia do ônibus 174 nesta quarta”, O Globo OnLine, 06 de fevereiro de 2007. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2007/02/06/294464998.asp>

- “Novela se inspira em recente assalto a ministro Mantega”, Folha Cotidiano, 08 de março de 2007.

¹² Odin fala em *subconjunto* para uma definição em termos estilísticos, diferenciando-o de *gênero documentário*, definidos em termos de conteúdo e/ou imposições pragmáticas (1984).

¹³ Segundo Aumont e Marie (2007, p. 93), o efeito de real “designa o fato de que, na base de um efeito de realidade suposta suficientemente forte, o espectador induz um “juízo de existência” sobre as figuras da representação e lhes confere um referente no real; dito de outro modo, ele não acredita que o que ele vê seja o próprio real (não é uma teoria da ilusão), mas sim que o que ele vê existiu no real”.

a câmera focaliza outro helicóptero, em que se encontra um homem com uma câmera sobre os ombros, voltado para frente, quase que num jogo metadiscursivo. Estabelece-se aqui uma variação de planos de câmeras, em que ora se vê o helicóptero da polícia, ora do jornalismo, ora ambos num mesmo plano. Ao final, a câmera focaliza a favela em uma tomada aérea, num plano em que é possível ver policiais percorrendo as escadarias da favela. O som do helicóptero, por sua vez, indica que as imagens estão sendo feitas pelo cinegrafista que vimos no helicóptero.

b) no nível do som: um dos aspectos mais marcantes de *Vidas Opostas*, que a diferenciam de outras telenovelas, é o uso de uma estrutura lingüística bastante naturalista (“la parole ‘vive’”, segundo Odin), que procuram aproximar-se ao máximo do que seria a linguagem da periferia: muitos palavrões e gírias relacionadas ao mundo do crime são comuns nos diálogos entre traficantes e até mesmo entre policiais.

Durante as seqüências de invasão e de confronto, mais especificamente, existe um número bastante reduzido de diálogos. Essa falta de diálogos destaca e valoriza as ações dos personagens, que correm, fogem e atiram para todos os lados. O que importa são as ações e as imagens, que falam por si e buscam a verossimilhança. O diálogo entre personagens, elemento típico do gênero telenovela, é apagado, uma vez que dá a impressão de algo previamente construído, e poderia artificializar essas cenas de ação.

É possível afirmar que os elementos verbais mais marcantes em algumas seqüências de invasão e confronto se encontram nas letras de música que acompanham a trilha musical, composto nesses casos principalmente de *raps*. Em *Vidas Opostas*, música não se coloca simplesmente como ilustração do conteúdo das cenas ou para a apresentação dos personagens. Afinal, o movimento *hip-hop* possui um histórico que está além de características musicais ou artísticas. Esse movimento cultural surgiu das ruas, como um movimento de reivindicação de espaços de manifestação das periferias, numa forma de reação aos conflitos sociais, discriminação e violência sofridos pelas classes menos favorecidas; seus *raps* possuem letras questionadoras, acusatórias, intimidadoras e por vezes autoritárias.

Maria Rita Kehl, em um texto intitulado *As fratrias órfãs* (idem), onde faz reflexões acerca da música dos Racionais MC's, afirma que os *rappers* dirigem-se diretamente à má consciência da classe média, reforçando o mal-estar de viver em um país que exclui milhares de jovens e crianças, que não encontram nenhuma oportunidade de sair da situação de marginalização em que se encontram. Ainda segundo a autora (idem),

O real é a matéria bruta do dia-a-dia da periferia, é a matéria a ser simbolizada nas letras do *Rap*. Uma tarefa que, como todo trabalho de simbolização, depende de um trabalho de criação de linguagem que só pode ser coletivo. É como se os poetas do Rap fossem as caixas de ressonância, para o mundo, de uma língua que se reinventa diariamente para enfrentar o real da morte e da miséria; por isso eles não deixam a favela, não negam a origem. "Essa porra é um campo minado/ quantas vezes eu pensei em me jogar daqui/ mas aí, minha área é tudo o que eu tenho/ a minha vida é aqui e eu não consigo sair/ é muito fácil fugir, mas eu não vou/ não vou traír quem eu fui, quem eu sou". ("Fórmula mágica da paz" - Brown)

Dessa forma, o *rap* não representa apenas uma trilha sonora, mas se apresenta como um elemento que dialoga com as imagens e confere um tom de criticidade às seqüências; ao tentar estabelecer uma associação das imagens com o *rap*, há o intuito de agregar a essas imagens os seus significados, a sua história. Aqui, podemos dizer que essas qualidades conferidas ao movimento *hip-hop* se configuram como categorias reivindicadas (Maingueneau, 2005), melhor dizendo, elementos provenientes das relações com intertextos que recorre para se firmar e agrega como seu.

No entanto, a música, não interfere na identidade das imagens com o real, como se poderia imaginar. Ao contrário, enquanto elemento de crítica social, ela reforça essa identidade, uma vez que o gênero musical caracteriza-se como protesto, ainda que tal cultura não seja bem-vista na maior parte da sociedade.

4. Considerações finais

Como pudemos perceber, a telenovela *Vidas Opostas*, ainda que se constitua como um produto de ficção, dialoga em vários aspectos com o gênero documentário e telejornalístico, entre outros. Essa é uma tendência, a nosso ver, não somente da telenovela, mas das mídias em geral, o que coloca em xeque a dicotomização ficção/realidade e também as classificações em gêneros fixos. Retomando Odin, toda ficção é passível de uma leitura documentarizante, assim como todo documentário é passível de uma leitura fictivizante.

Misturando ficção e realidade, *Vidas Opostas* (e grande parte das telenovelas¹⁴), buscou cumprir uma função social, pois como acreditavam os neo-realistas italianos, a ficção narrativa continha o poder de reflexão e identificação que nenhum documentário possui. Assim como no neo-realismo italiano, o realismo psicológico da telenovela transmite uma sensação de representação verossímil e exata da percepção e da emoção

¹⁴ Isso pode ser notado no crescimento da inserção do merchandising social em todas as telenovelas atuais.

humana (Nichols, 1991). Além disso, esse tipo de realismo implica um reconhecimento que as personagens e as situações por elas vividas são reais em um caráter universalizador, ou seja, transmite “una sensación más general de que ‘la vida es así’” (idem, p. 224).

Sendo assim, segundo Motter, é possível tomar a telenovela como documento de época e lugar de memória, ou seja, um “centro de recuperação, reconstrução, produção, atualização, irradiação e manutenção da memória” (2000-2001, p.80). Ao trabalhar com o presente, incorpora em seu discurso inúmeros elementos da vida cotidiana que irradiarão para a coletividade, atuando na composição da memória coletiva como uma vertente de grande potência pelo seu poder de abrangência e reiteração. Diferentemente de outros tipos de mídias, a telenovela tenta “adiantar para o telespectador o que lhe chega sempre com atraso: a compreensão do presente antes que ele se converta em passado” (idem, p.80), constituindo-se como um “documento portador das marcas de mudanças culturais” (idem, p.81).

No entanto, ainda que a inserção dos aspectos do cotidiano e a reconstrução do real seja uma tendência crescente da telenovela desde *Beto Rockfeller*, é possível perceber que essa inserção e reconstrução são feitas, em *Vidas Opostas*, de maneira diferenciada, tanto no que se refere à forma quanto ao conteúdo. Em *Vidas Opostas*, a temática, o tratamento da temática, a verossimilhança e hiper-realismo com elementos do documentário, telejornal e filmes do Cinema Novo são as principais características que diferenciam consideravelmente a trama de outras telenovelas brasileiras.

A história do gênero telenovela está, inevitavelmente, ligada à história e produção da TV Globo. Não foi ela que lançou o gênero, mas sem dúvida, foi a emissora que consolidou um modo típico de fazer telenovelas, que influencia toda a produção ficcional televisiva brasileira (inclusive o cinema) e representa uma das maiores fontes de construção de representações identitárias. Em relação à sua programação, a emissora reforça e reitera em seu discurso a questão do “padrão Globo de qualidade” como uma marca da emissora líder de audiência. Essa busca pela qualidade começou a ser feita nos anos 70, pensando na constituição de um público médio, eliminando da programação programas e conteúdos considerados popularescos e de mau gosto (Borelli e Priolli, 2000), e assim traçando “um perfil de produção mais ao gosto de uma classe média em ascensão diante do denominado milagre econômico vivido pelo país” (idem, p.85). O resultado disso foi, assim, um produto audiovisual gerado por tecnologias de ponta com imagens nítidas e de estética limpa: “limpa de

improvisos, limpa de mau gosto, limpa de qualquer tipo de ruído tanto estético quanto político” (idem, p.86).

O Padrão Globo de Qualidade, para Motter e Mungiolli (2007), pode ser vista como a parte mais marcante de uma espécie de discurso fundador (Orlandi 2003, p.13) na medida em que ele “cria uma nova tradição”, novos sentidos são incorporados e os antigos sentidos são desautorizados. O enunciado se expande e ganha corpo no cenário audiovisual brasileiro como discurso fundador de uma nova organização empresarial e artística, que abandona o amadorismo e o improviso e investe pesadamente no planejamento e na qualidade de seus produtos. Assim, uma emissora que pautava sua programação por programas de auditório que apelavam para o popularesco transforma sua imagem operando uma mudança radical tanto em sua programação quanto no seu discurso. A estratégia, de fato, dá certo; ainda que esteja perdendo sua hegemonia na televisão aberta, continua a configurar-se como a líder de audiência.

A Rede Record, por sua vez, foi uma emissora quase sempre associada à imagem de seu dono, o Bispo Edir Macedo, e conseqüentemente, à Igreja Universal do Reino de Deus. Sua programação incluía vários produtos com temática religiosa, e muitas referências à Igreja eram feitas nos espaços reservados à publicidade.

Com a reformulação total de sua grade de programação, a emissora, atual vice-líder de audiência, tomou uma decisão estratégica de disputar o primeiro lugar com a Rede Globo, com grande investimento na teledramaturgia, no jornalismo, reality shows, seriados e filmes. Em entrevista à Folha de São Paulo¹⁵, o vice-presidente da Record, Walter Zagari, confirma a ambição de querer “ter a televisão mais importante deste país” e diz não estar mais confortável com a posição vice-líder de audiência. O destaque e maior investimento da emissora é, sem dúvida, no nicho da teledramaturgia, que se estende a vários segmentos da grade de programação e conta com grandes nomes da produção ficcional televisiva.

É possível dizer que o discurso que envolve a emissora está, inevitavelmente, ligado à emissora rival, não somente em se tratando de seu próprio discurso, mas como em outros eventos midiáticos. Com a hegemonia da Rede Globo fortemente ameaçada, travou-se uma verdadeira guerra pela audiência, que ganhou destaque em toda a mídia¹⁶. Em *Vidas Opostas*, essa polêmica estabelecida entre discursos pode ser verificada já na

¹⁵ “Vamos bater a Globo até 2009, diz vice-presidente da Record”. Ilustrada – Folha de São Paulo, 16 de março de 2007.

¹⁶ “A Record peita a Globo”. Carta Capital. Edição 437 – Mar. 2007; “A guerra entre a Globo e a Record, na tela e nos bastidores”. Veja. Edição 2029. Out. 2007.

declaração do diretor Marcílio Morais:

“*Vidas Opostas* não vai se guiar pela ‘estética da exclusão’, que tem caracterizado a maior parte das telenovelas no país há décadas, constituindo-se mesmo num pretenso ‘padrão’ de qualidade”, diz. “Este ‘padrão’ camufla os graves problemas sociais que vivemos, excluindo parte significativa da população brasileira do universo ficcional”, completa Marcílio, que considera ‘difícil’ um autor ter a chance de escrever uma história com este enfoque em outras emissoras.

A pesquisadora Esther Hamburger, em artigo recente sobre a figuração da pobreza e violência na produção audiovisual brasileira, afirma que a visibilidade de temas sobre a pobreza e violência em situações urbanas, especialmente da favela, tem se restringido às produções do cinema nacional, com o advento do Cinema Novo, e aos telejornais vespertinos sensacionalistas. No que se refere ao restante da produção televisiva, no entanto, especialmente a produção ficcional, elas “têm se concentrado em difundir versões glamorosas da vida que a sociedade de consumo permite” (Hamburger, 2007).

Essa invisibilidade provém de uma ampla discussão em relação à qualidade das transmissões televisivas, uma vez que a exposição de representações da pobreza associada à violência configura-se no senso comum como sensacionalismo, num “processo que estimula a disputa em torno do controle do que merece e do que não merece se tornar visível e de acordo com que convenções” (idem).

Nesse sentido, podemos dizer que o Padrão Globo de Qualidade está intimamente ligado à questão do sistema de restrições formais e de conteúdo do discurso televisivo. Esse “Padrão” é “condicionado” às condições de exercício da função enunciativa, e representa o que pode ou não ser dito ou mostrado, de acordo com questões morais, éticas e estéticas de uma determinada prática discursiva.

Podemos dizer, portanto, que a proposta de *Vidas Opostas* pretende, de certa forma, desvirtuar-se desse padrão, em uma tentativa de diferenciar-se das produções globais, como pudemos perceber na declaração de seu diretor. Agregando a estética e convenções do documentário e do telejornalismo, a trama procura reproduzir o hiper-realismo desses gêneros, colocando-se como produto que dá visibilidade às camadas marginalizadas da sociedade, cumprindo assim uma função social que estaria além do entretenimento e alienação.



5. Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 3.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2007.

BORELLI, S. H. S. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. *Revista da fundação SEADE*, vol.15, n. 3, jul-set de 2001.

BORELLI, S. H.S. e PRIOLLI, G. *A Deusa Ferida* - porque a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus Editorial, 2000.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. Espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta, 1995.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GERVAISEAU, Henri Arraes. A atualidade da imagem e a imagem da atualidade. In: *Doc On-Line* – Revista digital de cinema documentário. Beira Interior/Campinas, n.01, p.139-163, Dez.2006.

HAMBURGER, E. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo. *Novos Estudos CEBRAP*, n.78, São Paulo, Jul. 2007.

KEHL, M. R. *As fratrias órfãs*. Disponível em:
<http://www.geocities.com/HotSprings/Villa/3170/Kehl5.htm>. Acesso em: 7 mar. 2008.

KOMATSU, Hiroshi. *Questions Regarding the Genesis of Nonfiction Film*. In: Transformations in film as reality – Part One. Documentary Box nº 5 & 1, Yamagata International Documentary Film Festival Organizing Committee. Dez. 1995. Disponível em: <http://www.yidff.jp/docbox/5/box5-1-e.html>

LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação e Educação*, São Paulo, v.1, nº 26, p. 17 a 34, jan./abr. 2003.

MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar Edições, 2005.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

MOTTER, Maria Lourdes. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. *Revista USP*, São Paulo, n.48, p.74-87, dez/fev 2000-2001.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo (org.). *Telenovela: Intercionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004.



MOTTER, M. L. *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

MOTTER, M. L.; MUNGIOLI, M. C. P. Gênero teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade, um breve retrospecto. In: *Colóquio Brasil-Chile de Ciências da Comunicação*, 2007, Santiago. Colóquio Brasil-Chile de Ciências da Comunicação, 2007.

NICHOLS, Bill. *Representing reality*. Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 1991.

NORA, Pierre. Le retour de l'événement. In: LE GOFF, Jacques et NORA, Pierre. *Faire de l'histoire - Nouvelles approches*. Paris, Gallimard, 1974.

NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”, In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dez. 1993.

ODIN, Roger. Film documentaire, Lecture documentarizante. In: ODIN, R e LYANT, J. C. (ed.): *Cinemas et réalités*. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 4.ed. Campinas: Pontes, 2003.

RENOV, Michael. *Theorizing documentary*. New York/London: Routledge, 1993.

RIBEIRO, Renilson Rosa. Nos jardins do tempo: memória e história na perspectiva de Pierre Nora. In: *Revista eletrônica História e-história*. Campinas: Núcleo de estudos estratégicos de arqueologia, ago. 2004. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/>

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico e as Perspectivas do Tempo Real*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

WOLF, M. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

Vídeos:

1) Vidas opostas 21.04.07

<http://youtube.com/watch?v=HLAdis0kM5Q>

2) Vidas opostas - tomada do torto 05

<http://youtube.com/watch?v=IDJWjD03WGA>

3) Opposite Lives - Vidas Opostas

http://youtube.com/watch?v=9R_-JKxoehw