



## **O docudrama na telenovela: qualquer semelhança com fatos e pessoas reais terá sido mera coincidência?<sup>1</sup>**

Alexandre Tadeu dos Santos<sup>2</sup>, Universidade de São Paulo – USP.

### **RESUMO**

Este trabalho baseia-se numa investigação preliminar sobre a telenovela brasileira-enquanto formato híbrido - que permite diversas combinações de linguagem e de gêneros. Dentre estas combinações, destacamos a simbiose entre o “real” ou factual e a ficção. Neste sentido, esta proposta busca refletir sobre a aparição de pessoas “reais” numa obra tradicionalmente de ficção, a exemplo do estilo dramatúrgico de Glória Perez e de Manoel Carlos. Com efeito, uma hipótese se impõe: a de que a telenovela brasileira se aproxima do gênero docudrama, bastante comum na televisão chilena e britânica, ao fundir elementos formais do documentário com o melodrama.

**PALAVRAS-CHAVE:** Telenovela; Docudrama; Ficção; Melodrama.

### **A intervenção do “real” na telenovela.**

Este trabalho se propõe a refletir sobre a combinação entre a ficção e a não-ficção no contexto televisual. Isto porque é recurso comum dos autores brasileiros, a exemplo dos novelistas Manoel Carlos e Glória Perez, abrirem espaço para pessoas “reais” darem seus depoimentos de vida dentro da trama. Tal reflexão implica formular uma questão nos seguintes termos: é admissível afirmar que a telenovela brasileira, neste sentido, aproxima-se do gênero documentário? Em que medida?

Não pretendemos com este artigo dar conta de toda complexidade que a resposta exige, até porque este assunto não se esgotaria em poucas páginas. Almejamos, contudo, contribuir para levantar uma questão tão pouco estudada pelos pesquisadores da área. No cinema há todo um arsenal conceitual-teórico que constitui, por assim dizer, o capital científico do campo cinematográfico já consagrado e consolidado. Por outro lado, não é possível afirmar o mesmo da televisão, veículo no qual questões de ordem técnica ou mesmo de linguagem são representadas por poucos estudos científicos se comparadas com seu antecessor: o cinema. Por preconceito herdado da escola crítica? Talvez. Pelo forte apelo popular da televisão? Quiçá. Fato é que, para tentar elucidar o problema levantado no início desta escrita, ou seja, como classificar ou compreender a aparição de pessoas “reais” ou naturais nas tramas de telenovela é necessário

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na NP Ficção seriada do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup>Graduado em Rádio e TV pela Universidade Estadual Paulista, Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná e Doutorando no programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Atualmente é docente das disciplinas “produção Publicitária em TV I e II” na Universidade Positivo - Curitiba - PR.



recorrermos ao campo cinematográfico, em que questões desta ordem já são discutidas há tempos. Por exemplo, o termo cinema verdade, alcunhado por Edgar Morim, já suscitava e admitia a intervenção do “real” na obra cinematográfica. E no campo da televisão, é possível falarmos em uma televisão verdade? Em que proporção?

Buonanno(1993) nos chama a atenção para a existência de uma *reality syndrome* ou de uma *TV Truth – Televisão verdade* - na televisão dos Estados Unidos na década de 70 onde havia uma tendência em abordar escândalos sensacionalistas e reconstituições de históricos de vida, enquanto na Inglaterra da década de 60 buscava reconstituir investigações políticas e sociais.

*Chronique d`um Été* (Crônica de um verão), filme dirigido por Jean Rouch em parceria com Edgar Morin, apresentava uma nova forma interativa do documentário. Assumindo a recente técnica do som direto, esta obra enfatizava a palavra através de diálogos e entrevistas entre realizadores e “atores sociais”. Com esta obra, Edgar Morin rememora o termo “Cinema-Verdade”, alcunhado por ele alguns anos antes do filme. (Da-Run, 1995 p.114). Vale lembrar que alguns pesquisadores entendem *cinema direto* e *cinema verdade* como sinônimos, já outros autores preferem a utilização do termo *Cinema-direto* para as realizações com pouca intervenção dos realizadores e *Cinema-verdade*, quando o diretor interage com o fato:

O documentarista do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema-verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava a invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era frequentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema verdade assumia o de provocador.<sup>3</sup>

Tecnicamente, ao contrário do cinema, a televisão já nasceu direta. Dada a impossibilidade de gravação de sons e imagens na década de 50, a programação de televisão era transmitida ao vivo, ou seja, sons e imagens eram simultâneos e transmitidos no mesmo momento da captação.

Na América Latina, a ficção é a marca registrada do início das transmissões televisuais, representada principalmente pelas telenovelas. Num primeiro momento, quando podemos observar o início da televisão no Brasil na década de 50, as primeiras novelas importavam textos dos países latino-americanos e eram financiadas por companhias produtoras de bens higiênicos como a Colgate Palmolive e Gessy-Lever.

---

<sup>3</sup> In Da-Run, Silvio. “Espelho Partido”, 1995 p. 116 citando Mario Ruspoli.



Tal tendência irá perdurar até o final dos anos 60, período no qual a TV Globo criou um departamento próprio de produção de telenovela iniciando, assim, uma nova fase da telenovela brasileira. Entretanto, no início desta fase até 1969, as produções de telenovela estiveram sob a responsabilidade da cubana Glória Magadan que manteve os cenários e nomes estrangeiros nos personagens.

Segundo Fernandes (1994, p.60):

Nas primeiras telenovelas diárias, os dramas mostram príncipes europeus do fim do século passado, aristocratas mexicanos, milionários que empobrecem, mas que, em compensação, obtêm a felicidade, que decorre das coisas simples, crianças desamparadas (na verdade, herdeiras de fortunas incalculáveis) e justiceiros mascarados. A função da trama é colocar, ao seu final, as coisas nos seus devidos eixos, no lugar em que se encontravam antes de os primeiros capítulos irem ao ar. /.../ A cada final de capítulo resta ao proprietário de um aparelho receptor ficar na expectativa do que irá acontecer em seguida, quando o herói com certeza enfrentará novas armadilhas que se interpõem entre ele e a justiça definitiva. Igualzinho ao seriado cinematográfico, a mesma estrutura do folhetim de Eugène Sue ou da novela radiofônica. Sem novidades

Esta primeira fase da telenovela, pré-1968, é classificada por Hamburger (2005) como uma fase “fantasia”, que traziam novelas calcadas predominantemente na ficção com histórias de sheiks, príncipes e contos de fadas. A partir da saída de Magadan, as telenovelas passaram a abordar um conteúdo mais “realista” absorvendo representações do cotidiano do Brasil. Segundo Hamburger (2005: 85) “Referências à cultura nacional foram expandindo e se tornaram explícitas com o uso das cores da bandeira, entre outros símbolos nacionais”.

### **A telenovela brasileira entre a ficção e a realidade.**

A telenovela é considerada uma obra de ficção, na qual atores profissionais interpretam personagens com características criadas e imaginadas por um autor. Até aproximadamente o início dos anos 90, era comum a principal emissora de televisão do país, representada pela TV Globo, incluir nos créditos finais da obra a seguinte advertência “esta é uma obra de pura ficção, qualquer semelhança, com lugares, fatos e pessoas conhecidas terá sido mera coincidência”. Este esclarecimento já sinalizava na época a complexidade conceitual desta obra que se assumia como ficcional, mas que admitia semelhanças e referências com o “mundo real” ou não-ficcional. Por corolário, a combinação entre ficção e não-ficção pode trazer pontos de vista que **não** permitem pensar a telenovela como uma obra exclusivamente ficcional. Se admitíssemos que



houvesse uma fronteira rígida entre a ficção e não-ficção, o que dizer dos depoimentos de pessoas “reais” que apareciam no final de cada capítulo da novela “Páginas da vida” comentando, com exemplos próprios, fatos que a obra abordou naquele dia como homossexualidade, bulimia e alcoolismo, entre outros?

Para Laura Mattos<sup>4</sup>, colunista da Folha de São Paulo, Manoel Carlos, autor da novela *Páginas da Vida* “leva ao limite sua estratégia de atrair a audiência por meio da identificação do público com suas histórias. Se, por si só, o telespectador não for capaz de relacionar a sua vida com a de Helena (personagem interpretada por Regina Duarte, grifo meu) e cia, lá está alguém para realçar todas as possíveis conexões entre ficção e realidade”. Alguns desses depoimentos geraram polêmica, como o caso de uma senhora de 68 anos relatando seu primeiro orgasmo aos 45 anos. Segundo artigo do jornal Folha de São Paulo, publicado em 17/07/2006, a própria TV Globo admitiu que houve excesso e prometeu controlar o conteúdo dos depoimentos. O referido depoimento entrou na seqüência de uma cena onde a atriz Ana Paula Arósio fazia Striptease. "Botei a vitrola a música *Côncavo e Convexo* e fui dormir. E simplesmente, gente, quando eu acordei, eu estava com a perna suspensa, a calcinha na mão, e toda babada." Neste mesmo artigo, o autor de *Páginas da Vida*, Manoel Carlos, defende-se: "Lamento e peço desculpas se ofendi e choquei algumas pessoas. Não era minha intenção. Todo o valor dos depoimentos está exatamente no espontâneo. Na sinceridade”.

Sempre em primeira pessoa, o entrevistado dá o depoimento de sua vida olhando diretamente para a câmera. Os depoimentos são selecionados de acordo com a trama. Portadores de síndrome de down, homossexuais assumidos, filhos de pais alcoólatras, pais que perderam seus filhos choram diante da câmera relatando seus dramas. Sempre em locação, avistamos ao fundo o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro e com os ruídos característicos da cidade capturados de maneira direta. Tal procedimento narrativo, em certa proporção, assemelha-se com a técnica do cinema direto, na medida em que “ao se colocar disponível para uma experiência desta natureza – querer-se filmado, saber-se filmado, atuar diante da câmera sem um plano preestabelecido, liberar a memória e a imaginação – cada um dos “atores” embarcava efetivamente na aventura do cinema direto”<sup>5</sup>

A técnica do cinema direto só foi possível com o desenvolvimento de equipamentos de captação audiovisual na década de 60 que possibilitaram jornalistas

---

<sup>4</sup> In “Novela impõe moral da história”, publicado em 18/07/2006.

<sup>5</sup> In Da-Run, Silvio. “Espelho Partido” p. 120.



estadunidenses a agilizarem seus trabalhos de reportagens. Segundo Da-run (1995, p. 1.), o representante a ser destacado na técnica do cinema direto é Jean Rouch com seu filme *Chronique d'un été* (Crônica de um Verão) em 1960, realizado em conjunto com Edgar Morin. Destaca-se a voz off do início do referido filme: “este filme não foi representado por atores, mas vivido pelos homens e mulheres que dedicaram momentos de suas vidas a uma experiência nova de cinema-verdade”.<sup>6</sup>

Com o filme *Jaguar*(1954/1967), Rouch iniciou seu interesse pela ficção como ferramenta de compreensão da realidade “todo o filme é pura ficção, nenhum desses personagens nunca foi na vida o que ele é na história: é ficção, mas ficção em que as pessoas desempenham seus próprios papéis numa situação dada(...)”.<sup>7</sup> Para este tipo de filmagem, Rouch não utilizava roteiros pré-estabelecidos, procedimento básico para qualquer filme de ficção, o que havia eram esboços das situações. “Eu introduzia as pessoas em uma situação, a câmera era o pretexto, e o resto corria solto, acontecia um pouco qualquer coisa...”<sup>8</sup>

De maneira análoga, Glória Perez, autora de telenovelas, em *O Clone*, novela das oito exibida de outubro de 2001 a junho de 2002, colocou pessoas naturais (cantores, atores, atrizes) vivendo seus próprios papéis e contracenando com personagens da ficção da novela. As cenas do bar da personagem Jurema, interpretada por Solange Couto, traziam diversas personalidades do campo da música, futebol e televisão. “Na verdade na hora do bar da Jura, eu dava indicações de por onde a cena devia ir, por exemplo, a frase com que a Jura recebia a pessoa, dava uma frase mais ou menos pra cada um que dava a indicação mais ou menos pra onde eles deviam ir. Por exemplo, vai o Benito (de Paula) lá e aí quando sai o outro disco que saudade de você. Lembrem as músicas dele, coisas assim. Mas você tem que dar uma abertura um espaço de improviso ali que depois na edição se resolve. Mas tem que dar um espaço de improviso porque você não pode escrever pro convidado.”<sup>9</sup>

### **Documentário ou Docudrama?**

Observamos que a imprensa especializada, sobretudo os jornais impressos, tem publicado constantemente críticas à telenovela brasileira destacando a interferência do “real” em suas tramas. Dentre elas, destacamos: “*Dos Jornais para os folhetins – autores se inspiram em fatos reais para a elaboração das tramas na*

---

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> Rouch citado por Da-run in “Espelho Partido” p.124.

<sup>9</sup> Entrevista com Glória Perez em 30/06/2003.



*teledramaturgia*”.<sup>10</sup> Neste Artigo, o jornalista faz referências ao último capítulo da novela *Paraíso Tropical* de Gilberto Braga comparando a personagem *Bebel*, interpretada por Camila Pitanga, com Mônica Velozo fazendo alusão aos últimos escândalos envolvendo políticos em Brasília. Neste mesmo artigo, há uma referência a atual novela *Duas Caras* de Aguinaldo Silva, que admite que o personagem interpretado por Dalton Vighi foi inspirado em José Dirceu, ex-chefe da Casa Civil que viveu um tempo exilado em Cuba e fez cirurgia plástica passando a viver na clandestinidade com outro nome.

É notável como a telenovela brasileira contemporânea tem se sofisticado não só em qualidade de produção técnica, mas como também de narrativa, na medida em que propõe múltiplas temáticas numa mesma obra, aumento de número de personagens e, sobretudo, combinações com outros gêneros e linguagens que nos permitem pensar a telenovela como gênero híbrido. Com efeito, esta investigação parte de uma hipótese central onde é possível aproximar estas relações entre o factual e o ficcional na telenovela brasileira com o gênero híbrido conhecido como docudrama.

Rosenthal (1999) aponta o *Docudrama* como sendo um gênero *híbrido* resultante da fusão entre *documentário* e *drama*, mais especificamente *melodrama*, onde questões éticas e morais ganham destaque. Segundo o autor, foi nos anos 30 que ocorreu um real desenvolvimento e expansão do gênero, o qual pode ser dividido em quatro áreas de estudo: a. “fact-fiction epic” dos estúdios de Hollywood. b. Experimentos com a escola inglesa de documentário nos anos trinta e quarenta. c. O docudrama na televisão britânica dos anos 60. d. O docudrama na televisão americana nos anos 70.

Um dos antecedentes do gênero Docudrama, tal como conhecemos hoje, é representado, segundo Corner<sup>11</sup>, pelos *dramatized documentaries*, uma espécie de documentário produzido exclusivamente para a televisão britânica, através da BBC, nos anos 50. A temática eram as mais diversas passando por histórias de vandalismos, drogas, problemas da juventude, casamentos na terceira idade e prostituição, entre outros. Do início dos anos 60 até meados dos 70, a BBC produziu *dramatized documentaries* que retratavam os problemas políticos e sociais da época. Dentre estas produções, destacamos *Cathy Come Home*<sup>12</sup>, que se propôs a discutir a carência de

---

<sup>10</sup> Publicado no caderno de televisão – Jornal Gazeta do Povo – Curitiba 07/10/2007.

<sup>11</sup> CORNER, John, *British TV Dramadocumentary: Origins and Developments*. In: ROSENTHAL, Alan. *Why Docudrama Fact fiction on film and TV*. United States: Southern Illinois University Press, 1999. p. 41.

<sup>12</sup> Dirigido por Ken Loach. (Reino Unido em 1966). Neste filme, Loach fez história no Reino Unido mudando as políticas governamentais para as pessoas sem moradia.



moradia na sociedade britânica dos anos 60. Eram histórias baseadas em fatos reais e encenadas de maneira dramática. A direção de *Cathy Come Home* utilizou diversos recursos convencionais do documentário, como o uso de testemunhais de pessoas que vivenciaram os fatos, uso da estratégia do “povo fala”, imitando os recursos das reportagens de tevê. Para imprimir mais “realismo” às cenas, o diretor optou por utilizar, na direção, close-ups e longas seqüências sem cortes. De modo semelhante, Glória Perez em *O Clone* (2001) utilizou enquadramentos mais fechados (close-up) para preservar a identidade das pessoas “reais” que apareciam na trama. Na novela *Páginas da Vida* (2006), Manoel Carlos exibiu em todos os finais de capítulo testemunhais de pessoas anônimas e comuns mostrando os dramas e dilemas de suas vidas. Como podemos observar nesta fase preliminar desta investigação, esta estratégia dos autores de misturar pessoas “reais” com elementos da ficção já era utilizada nos *dramatized documentaries* na televisão britânica dos anos 60.

Unir fatos da realidade na ficção tem sido uma constante na produção de ficção no país. Fatos do cotidiano entram como se fosse uma extensão do jornal nacional-principal telejornal em termos de audiência - na trama da telenovela. Esta fusão entre a ficção e o factual pode ser até mesmo observada nos créditos finais do programa *Linha Direta* nos quais podemos observar que o referido programa é uma realização da Central Globo de Jornalismo em conjunto com a Central Globo de Produção, uma clara fusão entre departamentos de produção de notícias factuais e ficção. Esta tendência abrange não só a televisão brasileira, mas também a televisão mundial: “As television’s generic system shows an increasing tendency toward hybridization and reflexivity, this blurring is likely to continue, but so is public debate about programs that combine **dramatic with journalistic values** in relation to sensitive political and social themes.” (Rosenthal, 1999, p. 45).

Rosenthal<sup>13</sup> acentua que o docudrama atualmente é o gênero mais popular das televisões estadunidense e britânica: “*Whether you call them docudramas, dramadocs, fact-fiction dramas, or something even more exotic, one thing is clear: reality-based stories, taken from topical journalism, are the most popular drama genre on U.S. and British television today*”. (Rosenthal, 1999: xiii)

---

<sup>13</sup> Alan Rosenthal é professor, autor dos livros *Why Docudrama? Fact-fiction on film and TV* e *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. É documentarista ativo em Israel, Inglaterra e Estados Unidos. Seus filmes são exibidos com frequência no Channel 4 UK na Inglaterra, na televisão israelita e na ABC nos Estados Unidos.



O autor ressalta, ainda, a dificuldade de se nomear o gênero: “ *what is this hybrid form that floats uneasily between documentary and fiction? What is docudrama? There is, before all else, the difficulty of the name and the bewildering labeling. Docudrama. dramatic reconstruction. Faction. Reality-based film. Murdofact. Fact-based drama. Biopic.* (Rosenthal, 1999: XIV). Todavia, Rosenthal reconhece que o maior problema não reside em nomear o gênero, mas, sobretudo, em definir os parâmetros característicos do docudrama.

Em contraste, Javier Maqua<sup>14</sup> aponta o docudrama enquanto gênero como um conceito controvertido:

No se va hablar aqui de esa combinación de géneros – documental y drama – porque, entre otras cosas, documental e drama son géneros que pertenecen a clasificaciones genéricas cerradas, completas y tan disímiles que ni siquiera se tocan”. (...) Lo que en las prácticas televisivas vemos casi siempre bautizado con el nombre de “docudrama” no es más que una mezcla, una reunión más o menos chapucera de géneros diversos sin posible conjunción alguna y que 9 en su momento nos detendremos en ello) amenaza con granguenar no solo el discurso televisivo, sino todos los discursos audiovisuales afines.. (MAQUA, 1992, p.08)

Maqua prefere nomear o docudrama de “Fronteras de la ficción”, uma vez que para o autor o termo “Frontera” dá uma noção mais adequada do fenômeno porque supõe a existência de um território, de geografias distintas e convergentes. Com efeito, para este autor, o documentário pertence a um campo conceitual fechado já consolidado do mesmo modo que o drama pertence a outro território. Todavia, nada impede que haja uma mistura entre estas fronteiras conceituais.

Este embate entre Rosenthal (1999) e Maqua (1992) aponta uma dificuldade conceitual e territorial que o termo *docudrama* encontra na medida em que, ao combinar elementos convencionais do documentário com o melodrama, funde características de duas instâncias já delimitadas que, muitas vezes, não comunicam de forma clara e objetiva as fronteiras e as diferenças entre o documentário e docudrama. Entretanto, Rosenthal sinaliza uma pontual diferença entre os dois gêneros ao acentuar que o docudrama, fundamentalmente, assim como o melodrama, sugere uma moral da história com a conseqüente punição do mal (vilão) e exaltação do bem (herói).

No Brasil, o programa de televisão que mais representava o formato do docudrama é o programa *Linha Direta*<sup>15</sup> da TV Globo. Era exibido semanalmente às

---

<sup>14</sup> Javier Maqua é escritor e crítico cinematográfico na Espanha.



quintas-feiras no prime-time da emissora e com forte apelo popular, o programa reconstituía cenas de crimes não desvendados pelas autoridades e apela para o público o reconhecimento dos assassinos fornecendo um telefone para denúncia. *Linha direta* esteve no ar desde maio de 1999 e divulga em seu site que já foram capturados 412 criminosos<sup>16</sup>, cujos delitos, supostamente cometidos, foram reconstituídos através das informações presentes nos processos movidos judicialmente pelo Ministério Público. Em cada reconstituição o apresentador reforçava a idéia de que o roteiro apresentado foi baseado nas informações das autoridades oficiais. Com efeito, “nos filmes documentários de reconstituição, os créditos nos convidam a não considerar como enunciadores reais os atores de fato, mas o responsável pelo discurso, aquele que garante a autenticidade dos eventos relatados e das palavras pronunciadas”<sup>17</sup> De fato, em *Linha Direta* somos convidados a torcer para que os criminosos sejam punidos e a ordem seja restabelecida. Esta é uma clássica forma do melodrama e, assim como os tradicionais documentários cinematográficos, cumpre uma função social e política no mundo histórico, ajudando a estampar na tela de tevê rostos de criminosos que devem prestar contas à sociedade.

De outra parte, enquanto *Linha Direta* enfoca o vilão a ser punido, *Por Toda Minha Vida*, docudrama produzido pela Globo em 2007, enaltece a trajetória do herói ao reconstituir histórias de vida de artistas populares na música brasileira. *Por Toda Minha vida*, com a dramatização biográfica de alguns momentos marcantes na vida destes artistas, somada a depoimentos de amigos e familiares, imagens de arquivo e fotografias, acabou por reproduzir na tela as características consagradas do gênero: reconstituição baseada em fatos reais e dramatizada por atores desconhecidos do grande público.

### **Uma leitura documentarizante da telenovela brasileira**

Observamos neste trabalho duas situações distintas: a primeira delas é a reapresentação do “real” na ficção através das encenações e a segunda é a inclusão de pessoas naturais e não profissionais nas tramas das telenovelas. Podemos exemplificar esta segunda situação enfocando a novela *Explode Coração* (1995), onde mães de crianças desaparecidas fazem apelo diante das câmeras para que seus filhos sejam

---

<sup>15</sup> *Linha Direta* saiu do ar em 2008.

<sup>16</sup> Fonte: site [www.globo.com/linhadireta](http://www.globo.com/linhadireta), acessado em 12/10/2007.

<sup>17</sup> In “leitura documentarizante, tradução de Samuel Paiva, de 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, texto para seminário do curso *Documentário: Fronteiras e Tradições*, prof Henri gervaiseau, ECA\_USP, 2001



reencontrados. Em *O Clone* (2001), parentes ou vítimas das drogas dão seus depoimentos diante das câmeras e em “*Páginas da Vida*”, Manoel Carlos abre espaço para pessoas “reais” retratarem os dramas de suas vidas.

Neste três exemplos é possível atribuir uma leitura documentarizante<sup>18</sup>, identificando no nível da imagem uma estrutura estilística típica dos documentários: “(...) direcionamento para o cameraman (as pessoas filmadas olham para o câmera, interpelam-no) (...) A função desse conjunto de figuras é clara: marcar na própria estrutura do filme a existência real do cameraman; fazer o espectador saber que o cameraman é tomado como enunciador real”. Neste sentido, é possível aproximar a telenovela do documentário. Entretanto, acreditamos ser mais adequado aproximar do gênero docudrama na medida em que este combina estes dois conceitos: o documentário e o melodrama, considerado a estrutura matriz da telenovela.

Em *O Clone*, ficção e não ficção combinam-se em prol de uma campanha de utilidade pública. Parentes e pessoas, vítimas das drogas, entram em cena para registrar seus depoimentos. Para resguardar suas imagens e para diferenciá-los dos personagens ficcionais, a autora, Glória Perez, optou por enquadramentos fechados em superclose ou planos de detalhe para não identificar os entrevistados, que tinham medo de se mostrar em função do preconceito da sociedade. “Geralmente eu buscava escolher trechos que tinham a ver com as situações que os personagens estavam vivendo no momento e criava também as situações evidentemente a partir dos relatos”.<sup>19</sup>

É interessante notar os enquadramentos dos *não atores* da novela *o clone*. Conforme já dito, eles apareciam em planos fechados. Em *Páginas da Vida*, os depoentes olhavam diretamente para a câmera. Com efeito, é possível atribuir uma leitura documentarizante, identificando no nível da imagem estruturas estilísticas típicas dos documentários.

A leitura documentarizante propõe figuras estilísticas que estimulam o leitor a construir e perceber a presença real de um enunciador como: foco embaçado, imagens trêmulas, golpes de zoom, longos planos-sequência e iluminação deficiente, entre outros. No nível do som, timbre específico do som direto, e o olhar das pessoas diretamente para a câmera. A referida leitura pressupõe um leitor/receptor ativo que “constrói as imagem do enunciador, pressupondo a realidade desse enunciador (...) assim, o que estabelece a leitura documentarizante é a realidade pressuposta do

---

<sup>18</sup> Idem. p. 6

<sup>19</sup> Entrevista realizada com Glória Perez em 30/06/2003



enunciador” e propõe um sistema de oposições entre a leitura fictivisante e documentaricante:

<b>Leitura fictivisante</b>	<b>Leitura documentaricante</b>
O leitor recusa a construção de um “eu origem”	O leitor constrói um enunciador real

Na leitura fictivisante, parece haver uma recusa, por parte do receptor, de construir um “eu-origem” real. Desta forma, é plausível afirmar que na ficção, podemos pontuar características que lhe são próprias, contrárias à leitura documentaricante: como imagens enquadradas em planos padronizados, sem tremulações, cortes secos, poucos planos seqüência, sons limpos e sem interferências próprias do som direto e uma regra básica: o ator jamais olha para câmera.

De fato, os atores na novela *O Clone* interpretam, assim como na maioria das obras de ficção, como se não houvesse a intervenção de enunciadores, como autores, diretores e do cameraman. Entretanto, nesta mesma obra, Glória Perez, no último capítulo, coloca a personagem Mel (Débora Falabela), uma personagem da ficção, no mesmo ângulo e enquadramento dos personagens não ficcionais. “Isso ai foi um opção minha de fazer que no último capítulo a Mel aparecesse como um deles, realmente como eles apareceram durante a trama inteira, dando seus depoimentos, isto estava escrito que teria que ser gravado assim, porque é um movimento duplo, a realidade entrou na ficção com eles e depois a personagem da ficção entra de certa forma na realidade”.<sup>20</sup>

Nicholls (2005, p. 26) sustenta que todo filme é um documentário e que “mesmo as mais extravagantes das ficções evidencia a cultura que a produz e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela”.<sup>21</sup> Para o autor, há dois tipos de documentários: o de satisfação de desejos e os de representação social. No primeiro caso, há predominância de elementos da ficção que nos provocam a sensação dos sonhos e desejos. No segundo caso, os documentários expressam e nos provocam uma compreensão da realidade. Tal posicionamento é corroborado por ODIN, R e LYANT, J. C.<sup>22</sup> quando afirmam que “todo filme de ficção pode então ser considerado, sob um certo ponto de vista, como um filme documentário”.

<sup>20</sup> Idem. Entrevista realizada por mim com Glória Perez.

<sup>21</sup> In Nichols, Bill. “Introdução ao documentário”. Campinas: Papirus, 2005.

<sup>22</sup> In “leitura documentaricante, tradução de Samuel Paiva, de ODIN Roger. *Film documentaire, lecture documentaricante*, in: ODIN, R e LYANT, J.C. (ed): *Cinemas et réalités*. Saint-Etienne: Universidade de Saint-



É evidente que a telenovela, como um todo, não pode ser considerada como uma obra documentária ou gênero docudrama. Contudo, através dos exemplos citados, é possível operar leituras documentaristas em determinadas telenovelas. Assim como “o filme tem, com feito, o poder de interditar certos níveis; é assim que a exibição, nos créditos, da participação dos atores bloqueia a possibilidade de se construir personagens como enunciadores reais”<sup>23</sup>, a telenovela tem como construir e utilizar estratégias para que o telespectador reconheça um enunciador pressupostamente real.

### **Páginas da vida: a representação histórica do 11 de Setembro**

Manoel Carlos em o *Páginas da Vida* optou por realizar a transição de cinco anos da trama (de 2001 a 2006), citando os principais assuntos factuais mais relevantes de cada ano. Destaca-se o ataque ao World Trade Center ocorrido no ano de 2001.

O capítulo inicia em Nova York, 11 de setembro de 2001. Simulação da cidade de Nova York, momentos antes da colisão. Letreiro aponta o horário. Uma câmera sobrevoa a cidade de Nova York. Temos a simulação do ponto de vista (Câmera subjetiva) do primeiro avião que colidiu com uma das torres. Com efeitos de computador, observamos a simulação do avião indo ao encontro do WTC. Tonia (Sonia Braga) está numa lanchonete com um amigo. Nota-se o reflexo do avião sobre o vidro. Reação da personagem diante do ataque. Nesta edição de imagens, notamos, de fato, a fusão entre imagens com valor de documento histórico misturadas com reconstruções ficcionais.

Após a simulação do ataque. Há um corte para uma cena na qual Helena (Regina Duarte) está no hospital com Clara, bebê que tem síndrome de Down. Após a morte de sua mãe Fernanda (Fernanda Vasconcelos), Clara é abandonada pela avó materna Martha (Lilia Cabral). O grande desejo de Helena é conseguir a adoção da menina. Esta cena resolve a principal pendência da narrativa para que o autor Manoel Carlos inicie a transição para segunda fase da novela, saltando a trama de 2001 para 2006. Desta forma, temos na cena seguinte:

Na casa de Tide (Tarcísio Meira) os familiares estão reunidos em torno da televisão, perplexos com as imagens do ataque às torres gêmeas. Ouvimos em off a

---

Etienne, 1984, p 263-277, texto para seminário do curso *Documentário: Fronteiras e Tradições*, prof Henri gervaiseau, ECA\_USP, 2001

<sup>23</sup> In “leitura documentarista, tradução de Samuel Paiva, de ODIN Roger. *Film documentaire, lecture documentarista*, in: ODIN, R e LYANT, J.C. (ed): *Cinemas et réalités*. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984, p 263-277, texto para seminário do curso *Documentário: Fronteiras e Tradições*, prof Henri gervaiseau, ECA\_USP, 2001



narração de um repórter: *11 de setembro de 2001. A cidade de Nova York foi despertada pelo som de uma tragédia. Um avião acaba de bater em uma das torres do World Trade Center às 08:46hs desta manhã, horário local. Logo o prédio começou a pegar fogo. Centenas de milhares de pessoas estavam dentro dos escritórios e se preparavam para começar mais um dia de trabalho. A paisagem da cidade foi alterada com a presença do que parecia ser uma gigantesca chaminé. Cerca de quinze minutos depois um novo estrondo. Um outro avião colidiu com a torre sul do prédio. Mais fogo.*

Tide (Tarcísio Meira) ao lado das filhas: Carmen (Natália do Vale) e Márcia (Helena Ranaldi) acompanham pela televisão as primeiras transmissões dos ataques de 11 de setembro de 2001. Numa espécie de metalinguagem (televisão mostra a televisão), o espectador na novela revive o drama da tragédia com as imagens reais das torres gêmeas. A cena enfatiza Tide e Constância (Walderez de Barros), sua empregada fiel, atônitos com as imagens da tragédia.

Locutor/off: *Os aviões, lotados de combustível, se transformaram em bombas voadoras. Em seguida, o primeiro prédio desabou. O pânico tomou conta da cidade de Nova York. Muita fumaça. Correria e destroços. Os bombeiros foram acionados. Ainda não se tem idéia do número de vítimas. A cidade e o mundo estão perplexos tentando entender o que aconteceu.*

Outros personagens acompanham pela tevê as notícias da tragédia. Ao lado, o personagem Silvío, interpretado por Edson Celulari. Alex (Marcos Caruso) aproxima-se do aparelho detelevisão. Observa a o caos que tomou conta da cidade de Nova York.

Enquanto isso, Helena , com Clara no colo, chega em casa com Salvador e é recebida pela empregada:

**Empregada-** Gente está acontecendo uma coisa horrível nos Estados Unidos!

**Helena** – A gente ouviu comentários na rua e agora também no rádio do carro.

**Salvador-** É atentado terrorista.

**Helena-** Vamos lá pra cima. Liga a televisão do meu quarto Salvador.

Locutor/off: *Até agora não se sabe quem são os responsáveis pela tragédia. Este, talvez, seja o maior ataque sofrido pelos Estados Unidos em seu próprio território. Outras informações a qualquer momento.*

Com efeitos digitais, a encenação da personagem Tonia (sonia Braga – no centro fugindo da fumaça) é inserida nas cenas reais da tragédia, provocando uma mistura da ficção com a não ficção. Helena e Salvador acompanhando as notícias dos ataques pela TV. Imagem de Tonia (Sonia Braga) dando entrevista na TV americana, estilo CNN.



Momento em que Helena (Regina Duarte) reconhece sua prima.

**Helena:** É a minha prima! É a Tonia.

**Salvador:** Será mãe?

**Helena:** Não tenho certeza. Meus Deus! Ela está lá, me lembrei.

**Salvador:** Ah! Pelo menos ela está bem, ta dando entrevista tudo.

É notável o uso dos letreiros indicando datas durante todo o capítulo. Eles servem não apenas para localizar o espectador no tempo e espaço da narrativa, mas como também provoca a sensação da passagem de um tempo histórico, na medida em que o leitor/receptor completa a informação e compreende que o tempo está avançando. É como que se até ali, tudo estivesse em flashback. A audiência sabe de antemão que o tempo avançará até o presente, período contemporâneo a do receptor, dando uma sensação de “páginas sendo viradas” deixando os fatos no passado.

Por ora, em face de conclusão e através dos exemplos citados, é possível identificar a citação de fatos históricos contextualizados nas tramas das telenovelas brasileiras, estratégia que se aproxima, e muito, das convenções estéticas e formais do documentário. De outra parte, deve-se observar que, ao contrário das minisséries e do cinema, que assumem o fato histórico como um importante plot de suas tramas, a telenovela recupera os dados históricos e tende a atribuir mais espaço ao melodrama, função primeira do folhetim eletrônico.

### **Referências bibliográficas**

BARBERO, Jesus-M (2003) **Dos Meios às Mediações – Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ.

BALOGH, Anna Maria. **O Discurso Ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002

BROOK, Peter. **The Melodramatic Imagination**. United States: Yale university Press, 1995.

BUONANNO, Milly. 1993. “**News-Values and Fiction-Values: News as serial Device and Criteria of `Fictionworthiness` in italian television Fiction**. *European Journal of communication*. Londres, SAGE vol 8, pp. 177-202.

CATANI, AFRANIO, GARCIA, WILTON, LYRA, BERNADETTE (orgs). **Estudos Socine de cinema**. Ano IV. São Paulo: Panorama, 2003.



COSTA, Alcir Henrique da, SIMÕES, Inimá e KEHL, Maria Rita. **História da TV brasileira em 3 canais**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema. Espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido, tradição e transformação do documentário**, Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

“**Dos jornais para o folhetim**”, Gazeta do Povo, Curitiba, outubro de 2007.

FERNANDES, Ismael. **Memória da Telenovela Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado. A Sociedade da Novela**. São Paulo: Zahar, 2005

LOPES, Maria Immacolata Vassalo. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

\_\_\_\_\_. BORELLI, Sílvia H. S., RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a Telenovela. Mediações, Recepção, Teleficcionalidade**. São Paulo: Summus editorial, 2002.

MAQUA, Javier. **EL Docudrama Fronteras de la ficción**. Madri, Edciciones Cátedra, 1992.

MATTELART, Armand & Michele. **O Carnaval das Imagens – A Ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

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

ODIN Roger. **Film documentaire, lecture documentarissante**, in: ODIN, R e LYANT, J.C. (ed): *Cinemas et réalités*. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984, traduzido por Samuel Paiva.

ORTIZ, Renato. **Telenovela – história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (org). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. SP: Papyrus, 2005.

“**Novela impõe moral da história**”, Jornal Folha de São Paulo, TV, 16 de julho 2006

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Ed. Moderno, 1998.

ROSENTHAL, Alan. **Why Docudrama? Fact-ficton on film and TV**. Southern Illinois University Press, 1999.

TEIXEIRA, F.E. **Documentário no Brasil. Tradição e Transformação**. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. São Paulo, Perspectiva, 2005