Brincando de Sherazade: a Estrutura Narrativa da Telenovela Brasileira[1]

Lamounier Lucas Pereira Júnior[2]

Centro Universitário Newton Paiva, Belo Horizonte, MG

RESUMO

No Brasil, a telenovela configura-se como um dos principais elementos de exportação. Extremamente bem elaborada, o sucesso da ficção seriada brasileira é reflexo tanto dos recursos técnicos utilizados como da qualidade dos atores, diretores, equipe de cenário, figurino, montagem etc. Este artigo busca analisar a estrutura narrativa da telenovela contemporânea e suas sucessivas mudanças no ritmo do roteiro, em que se articulam os conflitos fundamentais, os conflitos básicos, o clímax, o *plot* e o ponto de virada. Constrói-se um diagrama de estrutura narrativa para a telenovela contemporânea a partir do modelo proposto por Doc Comparato para a obra cinematográfica. Em seguida, busca-se verificar como estes elementos sofrem modificações no momento da reprise da telenovela e no momento da exportação deste produto para outros países.

PALAVRAS-CHAVE: telenovela; estrutura narrativa; clímax; reprise; transnacionalização.

A TELENOVELA NO BRASIL

A telenovela é uma peça dramática, um gênero nascido do rádio e inspirado nos romances folhetinescos. Embora seja uma forma de arte popular, a telenovela apresenta linguagem própria, diferente de outras artes, como o cinema ou o teatro:

> Telenovela é uma peça dramática que pode surgir da adaptação de um livro ou mesmo ser inspirada em uma história do cotidiano, mas nunca se confundirá com eles. Porque, antes de tudo, a telenovela é uma forma de arte popular, não é cinema, teatro ou qualquer produto de outro meio de difusão. (...) Ainda que tenha migrado do rádio para a televisão, (...), a novela nacional não se limitou a utilizar a linguagem embutida no veículo que passou a ser seu suporte, nem se satisfez com a fórmula fácil do dramalhão radiofônico revisitado, que barateia a produção. Telenovela é coisa séria. Um produto de aceitação absoluta em todo o continente americano. (ALENCAR, 2002, pág. 69)

[1] Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Professor do curso de Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Newton Paiva, email: raoult@bol.com.br

No Brasil, é inegável a qualidade deste produto da indústria cultural. De acabamento esmerado, revela um procedimento estético audiovisual diferenciado, de produção cuidadosa, que emprega milhares de pessoas, dentre roteiristas, autores, diretores, atores, figurinistas, técnicos, cinegrafistas, iluminadores, continuístas, etc. Produzido a partir de recursos técnicos sofisticados, mão de obra extremamente especializada e equipamentos de última geração, a telenovela brasileira se tornou um dos principais produtos de exportação.

A exibição do primeiro capítulo de uma telenovela brasileira é datada de 21 de dezembro de 1951. Sua Vida me Pertence é considerada a primeira novela do país, tendo sido exibida às terças e quintas, às 20 horas, com 15 minutos de duração cada capítulo, pela extinta TV Tupi, de São Paulo. Só com o advento do videoteipe a partir da década de 60 é que as histórias, antes contadas duas ou três vezes por semana, passaram a ser diárias. Importado da Argentina, este modelo de telenovela apresentou, em 1963, a primeira novela diária brasileira: 25499 Ocupado, adaptação do original argentino 0597 Da Ocupado, com Tarcísio Meira e Glória Menezes nos papéis principais. (ALENCAR, 2002, pág. 20)

Na década de 1970, a TV Globo passa a fixar seus horários e os temas de cada um deles, padronizando a duração das novelas e dos capítulos. Assim, a telenovela começa a ser tratada de acordo com um público-alvo segmentado por faixa etária, pelos horários e temas, bem como os comerciais publicitários dos intervalos, instituindo-se o que hoje se chama grade de programação.

A telenovela brasileira atual se baseia numa estrutura rígida de quarenta e cinco minutos de ação, excetuando-se os anúncios comerciais, a abertura e o encerramento. Hoje, uma telenovela no Brasil chega a ter quarenta cenas por capítulo; no começo, não passavam de dez. Cada cena divide-se em tomadas, ou *takes*, que, por sua vez, dividem-se em planos. A passagem de uma cena para outra e a finalização de um capítulo se fazem com um simples corte sem aviso. (ALENCAR, 2002, pág.62)

OS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DA ESTRUTURA NARRATIVA DA OBRA FICCIONAL

O roteiro compreende a organização das idéias do criador. Tecnicamente, é um texto dramático, baseado em um argumento, composto por cenas, seqüências, diálogos e indicações técnicas do autor. Segundo Barreto (2004), esses elementos, que o roteiro traz

ordenados e relacionados entre si de forma dinâmica, são distribuídos entre as três unidades da ação dramática propostas por Aristóteles: tempo, espaço e ação:

> Quando essas três unidades da ação, as três partes do todo – o roteiro _, são organizadas, forma-se uma estrutura linear, ou seja, a forma do roteiro. Estrutura vem do latim *structura*, que significa disposição e ordem das partes de um todo. Assim, o roteiro é uma estrutura. Um esqueleto. (BARRETO, 2004, pág. 23)

O roteiro para uma telenovela, tal como o roteiro para o cinema, possui uma estrutura complexa e bem definida. Segundo Barreto (2004, pág. 52), os elementos que compõem o roteiro são a "exposição do problema", a "complicação" e o "clímax". Normalmente, a exposição do problema, a complicação e o conflito são apresentados por núcleos dramáticos e, já na sinopse da telenovela, tem-se uma noção destes elementos que nortearão a estrutura dramática.

A partir da proposição da análise de roteiro para um filme publicitário (BARRETO, 2004) e do roteiro para um filme para cinema (COMPARATO, 1995), é possível estabelecer que, no roteiro da telenovela, normalmente: a) a exposição do problema já se dá na própria sinopse da obra e nos *traillers* que são exibidos para a divulgação da telenovela; b) a complicação e o conflito aparecem nos capítulos iniciais e subsequentes; c) o clímax se associa ao(s) ponto(s) de virada, tanto nos finais dos capítulos, como nos finais da semana e no desenrolar da estrutura narrativa; e d) a resolução (conclusão) se dá na última semana de exibição da obra e no último capítulo da telenovela, considerando-se também a resolução de conflitos menores que se dão com o desenrolar do enredo.

Nossa análise aqui se aprofunda na questão da estrutura narrativa e como estes elementos se articulam, focando no trabalho do autor em criar clímax pontuais que prendam a atenção do telespectador e garantam a audiência da telenovela.

Na dramaturgia, não basta que os conflitos existentes sejam apenas aqueles já subentendidos, ou o que Barreto nomeia de "conflitos básicos" (pág. 55). O que torna uma narrativa atraente e rica, e que justifica sua existência, são os chamados "conflitos fundamentais", conflitos maiores, acentuados, valorizados. É ao redor dos conflitos fundamentais que giram todos os conflitos básicos e os outros elementos dramáticos.

Segundo Barreto (2004), o conflito fundamental é um dos principais assuntos de um roteiro: *"é ele que fornece o impulso dramático que move a história para sua conclusão. É o centro da ação dramática. Na linguagem do roteiro, é o 'plot'"*. (pág.56)

> É o conflito, essa interação dos elementos e aquilo que ocorre entre eles, que torna o mundo interessante, dinâmico e instigante. Levando esse conceito para o universo da narrativa, pode-se concluir que toda história precisa de um conflito. Porque conflito é ação. E sem ação não existe drama. (BARRETO, 2004, pág. 54).

Tanto no cinema, nas novelas, nos livros ou no teatro, é o *plot* que faz um bom roteiro; é ele o dorso dramático do roteiro. Barreto ressalta, contudo, que a dramaticidade pode ganhar força por meio de outros conflitos e intrigas paralelos, pequenas histórias que direcionam o interesse do espectador para novos caminhos e até por meio de outros conflitos fundamentais: *"é no plot que está a força do roteiro. Ele é a forma da idéia, o caminho escolhido para causar o impacto. Junto com o personagem protagonista, com o personagem coadjuvante e com a ação, ele forma o núcleo dramático do roteiro."* (BARRETO, 2004, pág. 57)

O ponto de virada, por sua vez, é qualquer incidente, episódio ou evento inesperado que leva a ação dramática para outra direção ou apresenta uma situação que o espectador não esperava. (BARRETO, 2004, pág. 57)

> É muito mais fácil escrever um roteiro com ponto de virada quando já se sabe qual será esse ponto, ou seja, quando já se sabe qual será o final. Quando escreve sem saber para onde está indo, você se perde na história, no tempo, em todos os aspectos de sua criação. (...) Prenda a atenção do espectador, leve-o a antecipar um acontecimento provável e faça com que o fato ocorra de forma totalmente oposta, surpreendente, ou apresente um fato marcante quando a história já parecia ter terminado. Potencialize o choque do ponto de virada. (...) (BARRETO, 2004, pág. 58)

Já a solução é a resolução da história e do conflito. É como o conflito será resolvido.

Ao corte da narrativa num momento-chave, que Barreto (2004) intitula "clímax", Alencar (2002, pág. 62) prefere nomear como "gancho". Segundo ele, este nome seria mais apropriado e é uma verdadeira arte saber fazer o espectador esperar. O próprio gênero dramático ao qual se submete a telenovela e a sua própria estrutura narrativa diária, contada em capítulos impõem que o autor inclua os ganchos no roteiro.

> Como vimos, esse recurso começou com a publicação do folhetim nas tiras dos jornais: a história, em cada um de seus pedaços diários, tinha que conter um toque suficiente de expectativa para instigar o leitor a acompanhá-la no dia seguinte. Bem antes do folhetim, entretanto, em As Mil e Uma Noites, a personagem Sherazade já interrompia suas fascinantes histórias para continuar no dia seguinte e sobreviver à ameaça de morte do sultão. (ALENCAR, 2002, pág. 62)

O gancho tem fundamental importância na estrutura narrativa de uma obra dividida em capítulos exibidos diariamente. É o gancho que determina o ritmo e o movimento no roteiro de uma telenovela. Segundo Alencar (2002, pág. 62), é o gancho que deixa no ar a dúvida, o suspense, a expectativa, conferindo dinamismo à história:

> Há ganchos para os intervalos comerciais, menos intensos, e graus de finalização do capítulo, para o dia seguinte, que são mais fortes. Há ganchos para os dias da semana e ganchos para o último capítulo da semana, aos sábados.

Em sua obra O Roteirista Profissional, o novelista Marcos Rey (1989) chega a considerar o gancho o ´verdadeiro marketing do imaginário´, pois é ele que impede que o telespectador mude de canal nos intervalos, desligue o aparelho de televisão e espere ansiosamente pelo próximo capítulo. Inclusive, na redação da sinopse da telenovela, no planejamento da ação-dramática ao longo dos capítulos e na divisão da autoria com outros co-autores, a preocupação com a ênfase na cena final que antecede os comerciais é uma constante.

QUADRO 1 - Como se escreve uma novela em grupo

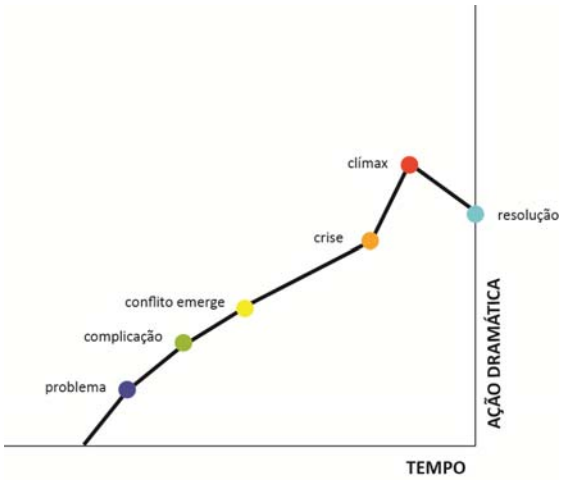
Sinopse É comum o autor principal criar sozinho uma história. Mas há roteiristas que admitem a participação de colaboradores já nessa base de produção.	**Escaleta** É o planejamento da ação-dramática no longo de vários capítulos. Em reuniões periódicas, o autor titular define com seus colaboradores o que vai acontecer nos capítulos seguintes. Depois, detalha cada sequencia a ser escrita e delega tarefas.	**Por capítulo** Por esse método, os colaboradores recebem do autor principal a tarefa de escrever capítulos inteiros da história. Os co-autores têm oportunidade de mostrar, por exemplo, se sabem dar ênfase ao momento da cena que antecede os comerciais.
		Por núcleo ou gênero Nesse caso, o autor entrega todo o desenvolvimento de um núcleo de personagens para um co-autor. O colaborador não participa da criação do restante da história. O mesmo pode ocorrer com gêneros (como as cenas mais bem-humoradas).
		Por cena ou diálogo Definido o que vai acontecer em cada capítulo, o autor pode julgar melhor delegar aos colaboradores apenas a marcação de cenas ou a descrição de diálogos.

Fonte: ALENCAR, 2002, pág. 72

A ESTRUTURA NARRATIVA DO PRODUTO AUDIOVISUAL

Analisando a estrutura narrativa para a obra cinematográfica, uma peça dramática de enredo fechado, com princípio-meio-e-fim, o autor Doc Comparato (1995, pág. 189) apresenta um diagrama de estrutura clássica para cinema.

GRÁFICO 1 - Diagrama de estrutura narrativa clássica para cinema

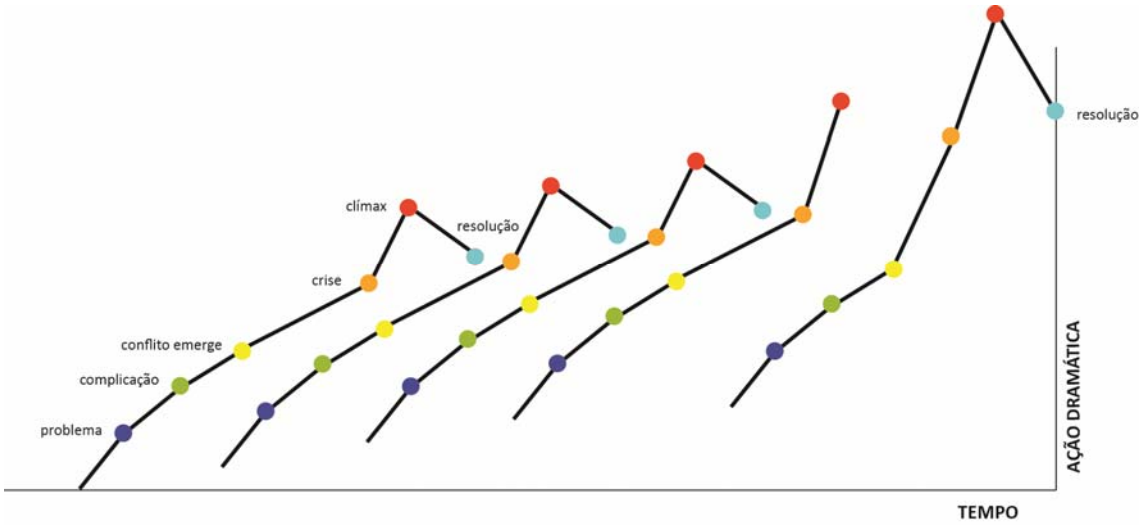


Fonte: Comparato, 1995, p. 189

Segundo o diagrama de estrutura narrativa proposta pelo autor para a obra cinematográfica, o "problema" é apresentado logo no início do filme, complica-se no desenrolar da narrativa até o surgimento do "conflito". A partir daí, o "conflito" evolui para a "crise", culminando no "clímax". Nos instantes finais do filme, resolvem-se todos os conflitos.

Para a estrutura narrativa da telenovela, sugere-se, a partir do diagrama proposto por Comparato, um diagrama próprio que busca analisar como o enredo da obra se desenvolve ao longo do período em que a telenovela é exibida. Nele, busca-se apontar, sobretudo, como os clímax ou ganchos diários se sucedem, levando-se em conta o desenrolar do enredo diariamente, por semanas e ao longo de todo o período de exibição da obra.

GRÁFICO 2 - Diagrama de estrutura narrativa clássica para telenovela



Fonte: Elaborado pelo autor, 2013.

O que se pode perceber é que, praticamente, haveria uma sucessão de conflitos básicos (Barreto, 2004) que teriam seus respectivos clímax e resoluções, ao mesmo tempo em que haveria um conflito fundamental maior, o *plot*, que se desenvolveria por todo o período de exibição da telenovela, culminando com um clímax na última semana e nos dois últimos capítulos, e a resolução final deste conflito no último episódio.

Este modelo de estrutura narrativa caberia muito bem para analisar as obras clássicas da dramaturgia, não só brasileiras, mas universais: um conflito fundamental que perpassa todo o período de exibição da telenovela, acompanhado de outros conflitos menores que teriam seus climax e resoluções diluídos ao longo do tempo de exibição.

Desde a primeira telenovela brasileira de exibição diária, pode-se aventar que a grande maioria das telenovelas seguiu este fluxo narrativo. Uma das grandes inovações, talvez, viria com a novela Pantanal, exibida pela extinta TV Manchete na década de 1990, com direção geral de Jayme Monjardim e autoria de Benedito Ruy Barbosa. A estética cinematográfica da telenovela focava em cenas mais lentas, tomadas panorâmicas, imagens de paisagens mato-grossenses, poucas falas, trilha sonora caprichada e um ritmo que destoava da maioria das telenovelas até então exibidas no país. O resultado, segundo Alencar (2002, pág. 65) foi uma grande audiência para a TV Manchete, que durante vários meses incomodou a rival Rainha da Sucata, novela do mesmo horário na TV Globo.

De certo modo, esse estilo narrativo inspirado na estética e estrutura cinematográfica já vinha sendo experimentado pela própria TV Globo, quando Jayme Monjardim dirigiu Sinhá Moça, do mesmo Benedito Ruy Barbosa (ALENCAR, 2002, pág. 65). Este novo estilo, que impunha um ritmo diferente para a telenovela e uma nova ordem para a sucessão de clímax, ganchos e conflitos básicos, trouxe consigo um novo estilo de se produzir novela, que concedia ao diretor um espaço generoso para abusar das tomadas externas e da linguagem panorâmico-descritiva, em detrimento da ação dramática e dos diálogos.

Alencar analisa que esse estilo cinematográfico viria a ser incorporado definitivamente pelas telenovelas brasileiras, principalmente as da TV Globo, a partir de Renascer (exibida em 1993), também de Benedito Ruy Barbosa, de O Rei do Gado (1996) e da superprodução Terra Nostra (1999-2000). Nesse sentido, a estética e a linguagem cinematográfica fazem com que essas telenovelas mencionadas tenham sua estrutura narrativa muito próxima da estrutura da obra cinematográfica (GRÁFICO 1), privilegiando o conflito fundamental, que se desenrolaria por todo o período de exibição, reduzindo os ganchos e concentrando o clímax e o ponto de virada na etapa final da telenovela.

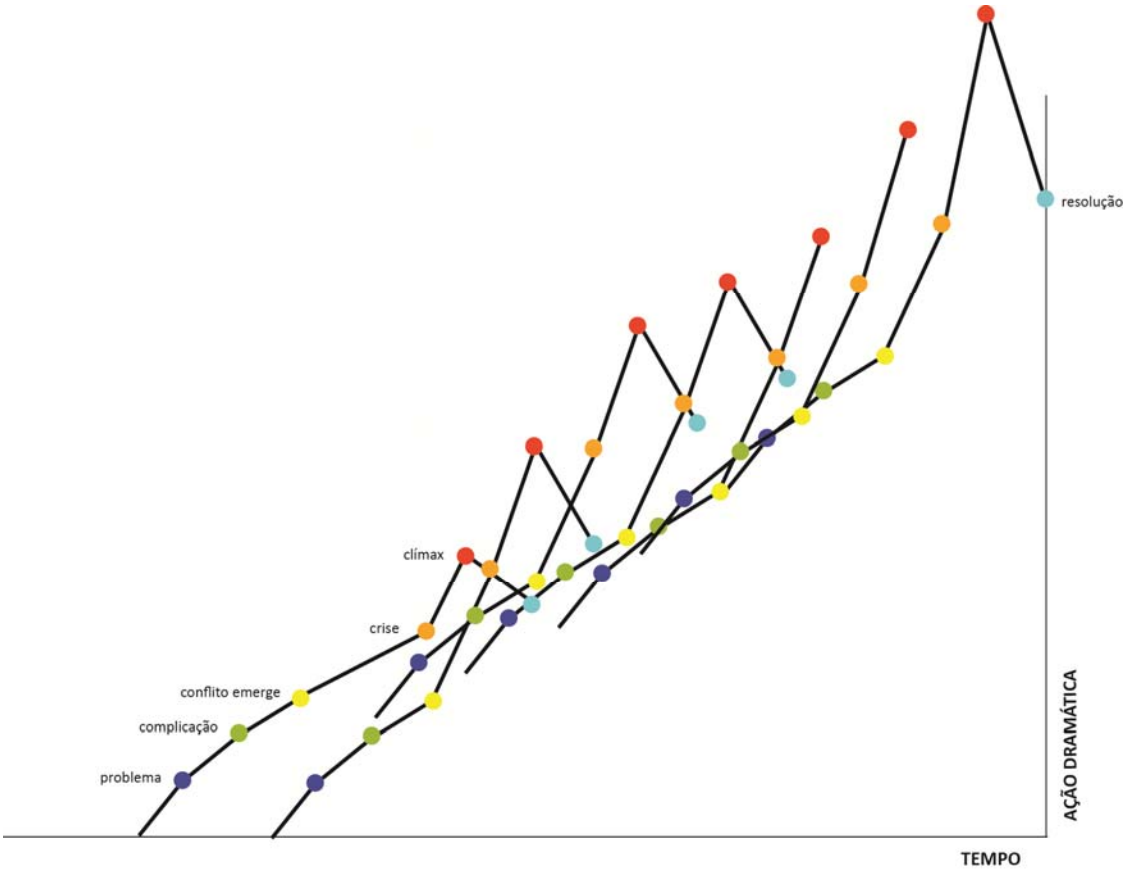
FATORES DE MUDANÇA NA ESTRUTURA NARRATIVA CLÁSSICA DA TELENOVELA

A partir da década de 1990, alguns fatores socioculturais e econômicos brasileiros viriam, sobremaneira, interferir no enredo e na estrutura narrativa da telenovela, sobretudo no ritmo imposto pelos capítulos, na sucessão de clímax e ganchos diários, e nos pontos de virada. Em primeiro lugar, o próprio ritmo da vida urbana contemporânea: pessoas saindo mais cedo de casa e voltando mais tarde, por causa do trânsito; o horário nobre da televisão sendo empurrado para as 21 horas, e não mais para as 20 horas; o ritmo acelerado e a linguagem dos videoclipes que virariam mania nacional (e mundial), tendo na MTV seu principal veículo de divulgação; o surgimento da Internet e a potencialização desta mídia na década de 2000, quando o número de internautas no Brasil passa a suplantar o número de telespectadores; o surgimento e o fortalecimento de um novo modelo de televisão fechada (a cabo ou por satélite), com programação de qualidade, nem sempre de produção nacional; e, por fim, a consagração de um modelo de ficção seriada que sai de seus países de origem, principalmente dos Estados Unidos, e ganham o Brasil, tanto via televisão aberta como via TV fechada e internet.

Diante desse cenário e das sucessivas quedas de audiência, a telenovela brasileira precisou se reinventar. Uma das principais mudanças foi, sem dúvida, o espaço que autores novos passaram a ter nas emissoras de TV. Com a renovação do corpo de autores, mudanças estruturais na telenovela passaram a ser experimentadas, sobretudo no ritmo narrativo. Para assegurar a audiência e competir com o ritmo frenético imposto pelos videoclipes, ficções seriadas e, principalmente, combater a atração da Internet, a estrutura narrativa da telenovela passou por mudanças drásticas.

Telenovelas de grande sucesso de público e crítica como A Força de um Desejo (1999), A Favorita (2008-2009) ou o megassucesso recente Avenida Brasil (2012) souberam explorar, de forma magistral, essa nova configuração na estrutura narrativa da telenovela contemporânea brasileira. Segundo este novo modelo, para manter a audiência, uma sucessão de clímax praticamente diários são introduzidos. Os autores se esmeram em criar pontos de virada e ganchos para cada capítulo, não se concentrando mais apenas no episódio do final de semana. Os conflitos básicos se intercalam e ganham força, assemelhando-se a conflitos fundamentais diversificados. (GRÁFICO 3) Há, normalmente, uma redução no número de personagens para potencializar estes conflitos. O ritmo se acelera e assume características dos videoclipes e das ficções seriadas de grande audiência. Personagens coadjuvantes e conflitos básicos antes relegados a um segundo plano ganham importância na trama. O principal é fazer com que o telespectador não mude de canal nos intervalos comerciais, não troque de emissora e anseie, desesperadamente, pelo próximo capítulo. A audiência da telenovela passa a transcender o horário de exibição: os telespectadores passam a utilizar as redes sociais como espaço de diálogo, troca de informações e comentários sobre o capítulo do dia e os próximos episódios. Maximizam-se o enredo e a força dos conflitos ao se criar, para cada personagem, perfis nas redes sociais que passam a interagir com os internautas.

GRÁFICO 3 - Diagrama de estrutura narrativa contemporânea para telenovela



Fonte: Elaborado pelo autor, 2013.

Utilizando-se dessa nova estrutura narrativa, a novela Avenida Brasil, recém-exibida pela Rede Globo, chegou a atingir picos de audiência de 52 pontos segundo o IBOPE. Na última semana de exibição da telenovela, por exemplo, os capítulos oscilaram com média de 49 pontos, picos de 51 e 68,4% de *share* (participação no total de televisores ligados[3]). (O FUXICO, 2012) O último capítulo da telenovela, exibido em 19 de outubro de 2013, atingiu 50,9 pontos de audiência, com pico de 53,8 e *share* de 72%, representando o recorde de audiência da trama e a maior audiência do ano. O episódio, entretanto, não ultrapassou a marca da telenovela A Favorita (2009), que terminou com 55 pontos, mas ficou 5,9 pontos à frente da antecessora Fina Estampa (2011), que fechou com 45 pontos. (UOL ENTRETENIMENTO, 2012)

A introdução dos clímax diários servindo como ganchos para resgatar e manter a audiência e para acelerar o ritmo da estrutura narrativa foi tão acertada que muitas

[3] Dados são referentes ao Ibope consolidado na Grande São Paulo.

telenovelas receberam um tratamento gráfico especial para a cena que encerrava o capítulo do dia. Boa parte do trabalho dos diretores de imagem, profissionais responsáveis pela operação da mesa de corte e pela seleção das imagens e produção dos efeitos visuais, e também dos diretores de fotografia, editores e até mesmo do diretor-geral passou a ser pensar a cena final que determinaria e registraria o clímax do capítulo e o gancho para o capítulo seguinte. No QUADRO 2, apresentam-se alguns efeitos visuais que foram aplicados à última cena do dia em algumas telenovelas brasileiras.

QUADRO 2 - Efeitos visuais no final dos capítulos

Novela	**Emissora/ ano de exibição**	**Efeito**
Corpo a Corpo	Globo, 1984/1985	A última imagem congelava e um som marcante anunciava o final do capítulo.
A Gata Comeu	Globo, 1985	A imagem era enquadrada e diminuía se fundindo com a abertura (inclusive antes dos intervalos comerciais).
Vale Tudo	Globo, 1988	A última imagem congelava e ficava em preto e branco.
Que Rei Sou Eu?	Globo, 1989	Uma espada animada rasgava a última cena.
Vamp	Globo, 1991/1992	A última imagem congelava e se transformava em desenho animado.
Quatro por Quatro	Globo, 1994/1995	As quatro cenas mais marcantes eram recapituladas e depois se uniam na tela, dividida por quatro.
A Próxima Vítima	Globo, 1995	Uma mira invadia a tela e um som de tiro quebrava, literalmente, a última imagem do dia.
Corpo Dourado	Globo, 1998	O mar invadia a tela por trás dos atores na última cena do dia.
Uga Uga	Globo, 2000/2001	A última imagem se transformava em revista em quadrinhos (inclusive antes dos intervalos comerciais).
As Filhas da Mãe	Globo, 2001/2002	Uma cortina fechava a última cena, como se ela estivesse num palco.
Alma Gêmea	Globo, 2005/2006	A imagem congelava e se transformava na gravura de um livro, que se fechava. O título do livro era o mesmo da novela.

Fonte: XAVIER, 2004, pág. 320

REPRISES NO VALE A PENA VER DE NOVO

Se, por um lado, a estrutura narrativa desse novo modelo de telenovela passa a ser tão trabalhada como ferramenta de alavancagem de audiência (a ponto de exigir um cuidado tão esmerado por parte dos roteiristas, diretores de imagem, diretores de fotografia, editores e diretor-geral da telenovela), por outro, pode-se pensar que todo este árduo trabalho de

construção minuciosamente pensado é praticamente descartado quando a telenovela é reapresentada, por exemplo, no Vale a Pena Ver de Novo[4], ou quando é exportada para outros países. Tendo que se adequar a uma nova quantidade de capítulos e a durações diferentes para cada capítulo, as tramas paralelas e os conflitos básicos, muitas vezes, são eliminados, mantendo-se o foco no conflito fundamental.

Xavier (2007) ressalta que, embora a duração dos capítulos de uma novela no Vale a Pena Ver de Novo, por exemplo, seja maior do que em sua apresentação original, em contrapartida, uma telenovela que foi pensada inicialmente para ser exibida em oito meses, tem sua duração reduzida para pouco mais de três meses. (TABELA 1)

TABELA 1 - As novelas mais picotadas do Vale a Pena Ver de Novo

Novela	Reprise		Apresentação original	
	Ano	Nº de capítulos*	Ano	Nº de capítulos
Roda de Fogo	1990	34	1986/1987	179
As Três Marias	1982	40	1980/1981	156
Felicidade	1998	55	1991/1992	203
Feijão Maravilha	1986	65	1979	122
Era uma Vez...	2007	69	1998	161
Meu Bem Meu Mal	1996	75	1990/1991	173
Tropicaliente	2000	79	1994	194
Deus nos Acuda	2004/2005	80	1992/1993	178
Direito de Amar	1993/1994	80	1987	172
Sinhá Moça	1993	80	1986	172
Pão-pão Beijo-beijo	1990	82	1983	165
O Salvador da Pátria	1998	87	1989	186
Gabriela	1988/1989	90	1975	132
Bebê a Bordo	1992/1993	90	1988/1989	209
Barriga de Aluguel	1993	90	1990/1991	243
Pedra Sobre Pedra	1995	90	1992	178

*Duração aproximada

Fonte: XAVIER, 2007, pág. 287

Sobre a reexibição da telenovela Terra Nostra, por exempo, Xavier (2004) chega a relatar:

> Terra Nostra (1999/2000), ao contrário de sua exibição original, foi um dos maiores fracassos no Vale a Pena Ver de Novo. A novela derrubou a audiência da faixa, que vinha dos 25 pontos da reexibição de Corpo Dourado (1998), para 12 pontos, perdendo constantemente para as reprises de novelas importadas do SBT. A solução encontrada pela Rede Globo foi reduzir a novela para menos da metade: dos 221 capítulos originais para

[4] Programa da Rede Globo de Televisão destinado à reexibição de telenovelas, exibido sempre às tardes.

> 106 (boa parte desses capítulos mais curtos que os originais, devido às Olimpíadas e às eleições municipais). A novela foi tão editada que, no mês de setembro de 2004, pouco mais de 46 capítulos foram comprimidos em cinco de quarenta minutos – uma média de pouco mais de nove capítulos originais por dia. (XAVIER, 2004, pág. 286)

O PROCESSO DE TRANSNACIONALIZAÇÃO DA FICÇÃO SERIADA BRASILEIRA

O altíssimo padrão das novelas brasileiras e o sucesso da ficção seriada nos mais diversos países do mundo levaram as emissoras brasileiras, em especial, a Rede Globo de Televisão, a repensarem, seriamente, a forma de tratarem a novela a ser exportada. Em 1976, foi criada a Divisão Internacional da Rede Globo, setor responsável pela supervisão e adaptação das telenovelas de acordo com o público consumidor de cada país para o qual a novela é exportada. (XAVIER, 2007, pág. 125)

Mas, ainda que a Divisão Internacional da emissora tenha um trabalho hercúleo no tratamento do produto final a ser exportado, fatores como a readequação da duração dos capítulos/episódios da ficção seriada produzida no Brasil, a manutenção/eliminação dos efeitos visuais que delimitam o clímax no final do capítulo e até mesmo a duração média dos produtos exportados, mesmo sendo adaptações necessárias, geram modificações sérias e estruturais no produto final, principalmente na estrutura narrativa e no ritmo do enredo.

Uma dessas dificuldades no momento da exportação da telenovela brasileira é ilustrada por Xavier (2004). Na novela As Filhas da Mãe, de Sílvio de Abreu, exibida na Rede Globo, em 2001/2002, foi composto um *rap* para cada capítulo, servindo como elemento de transição entre uma ação e outra, ora explicando, ora apresentando cada situação: *"essa inovação acabou atrapalhando na hora de exportar a novela, pois na dublagem, o rap original traduzido perdia seu sentido, pois já não mais rimava. Foi necessário criar um novo rap, com sonoridade apropriada à nova língua."* (pág. 328)

Xavier (2004) aponta outra característica da produção e exportação da ficção seriada brasileira. Segundo o autor, um fator unifica as novelas exibidas em todos os países da América Latina: o número de capítulos. Em geral, para uma novela brasileira ser exportada, resumem-se ou eliminam-se todas as tramas paralelas, conservando-se apenas o eixo central da história, ou seja, os conflitos fundamentais. (pág. 125)

TABELA 2 - Os dez títulos mais vistos em 2011 (de 01/01/11 a 31/12/11)

Título	Formato	Ano de produção	Nº de capítulos/ Episódios	Duração capítulos/ episódios	Data última emissão
1º Passione	Telenovela	2010/11	12	53 min.	15/01/11
2º Fina Estampa	Telenovela	2011	114	59 min.	31/12/11
3º Insensato Coração	Telenovela	2010/11	185	55 min.	20/08/11
4º Ti-ti-ti	Telenovela	2010/11	66	49 min.	19/03/11
5º Morde e Assopra	Telenovela	2011	179	48 min.	15/10/11
6º Cordel Encantado	Telenovela	2011	143	39 min.	24/09/11
7º Tapas e Beijos	Série	2011	36	35 min.	20/12/11
8º A Grande Família	Série	2011	37	36 min.	15/12/11
9º Aquele Beijo	Telenovela	2011	66	48 min.	31/12/11
10º Araguaia	Telenovela	2010/11	83	39 min.	09/04/11

Fonte: LOPES e GÓMEZ, 2012. (adaptado pelo autor)

Na TABELA 2, Lopes e Gómez (2012) listam os dez títulos mais vistos em 2011 na televisão brasileira. As telenovelas exibidas no horário das 21 horas (Passione, Fina Estampa e Insensato Coração) apresentaram, respectivamente, duração de 53, 59 e 55 minutos diários. Já as exibidas no horário das 19 horas (Ti-ti-ti, Morde e Assopra e Aquele Beijo) apresentaram duração de 48 minutos e as telenovelas Cordel Encantado e Araguaia, exibidas às 18 horas, duração de 39 minutos por capítulo.

TABELA 3 - Duração de capítulos/episódios (sem intervalos comerciais) de produções ficcionais nacionais em países latinoamericanos

Duração	Argentina		Brasil		Chile		Equador	
	Capítulos/ Episódios	%	Capítulos/ Episódios	%	Capítulos/ Episódios	%	Capítulos/ Episódios	%
Curta (30´)	0	0	391	18,1	507	40,2	100	2,7
Média (30´-60´)	115	9,7	1751	80,9	712	56,4		
Longa (60´+)	1065	90,3	21	1	43	3,4	3674	97,3
Total	1180	100	2163	100	1262	100	3774	100

Fonte: LOPES e GÓMEZ, 2012. (adaptado pelo autor)

Na TABELA 3, Lopes e Gómez (2012) apresentam a duração dos capítulos/episódios das produções ficcionais nacionais de países latinoamericanos. Por essa tabela, percebe-se, por exemplo, que na Argentina, 90,3% da ficção seriada exibida no país tem mais de 60 minutos de duração, enquanto que no Equador, este número chega a 97,35%. Já no Chile, 40,2% dos episódios tem duração menor do que 30 minutos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para enfrentar a concorrência da Internet e se ajustar à nova ordem imposta pelas redes sociais, pelo ritmo da vida contemporânea, pela influência das produções seriadas importadas e até mesmo pelas *webseries*, a alteração no ritmo da estrutura narrativa da telenovela parece ser o principal caminho para a sobrevivência do gênero e a manutenção da audiência. Garantir um público fiel, ávido pelo próximo capítulo, implica em criar e seguir mecanismos que prendam a atenção do espectador, que garantam a audiência e que atraiam patrocinadores que viabilizem a exibição da telenovela. Nesse sentido, as alterações no ritmo da estrutura narrativa parecem ser uma tendência auspiciosa e acertada.

Portanto, há de se pensar que a adequação necessária no momento da exportação da telenovela para outros mercados e também para a re-exibição interna, se feitas de forma impensada e sem supervisão de um profissional gabaritado, pode acabar comprometendo a qualidade do produto final, intervindo, diretamente, na intenção do roteiro original, no esmero da direção e da edição, e, sobretudo, na articulação da estrutura narrativa com seus clímax e *plots*, o que poderia, inclusive, interferir na audiência e patrocínio da telenovela.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira**: panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: SENAC, 2002. 176 p.; il.

BARRETO, Tiago. **Vende-se em 30 segundos**: manual do roteiro para filme publicitário. São Paulo: Senac São Paulo, 2004. 136 p.; il.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 189.

LOPES, Maria Immacolata V. de; GÓMEZ, Guilhermo O. (org.). **Transnacionalização da ficção televisiva nos países ibero-americanos**: anuário Obitel 2012. Porto Alegre: Sulina, 2012. 583 p.; il.

REY, Marcos. **O Roteirista Profissional:** televisão e cinema. São Paulo: Ática, 1989.

XAVIER, Nilson. **Almanaque da telenovela brasileira**. São Paulo: Panda Books, 2007. 372 p.; il.

O FUXICO. **Audiência:** Avenida Brasil alcança média de 49 pontos e pico de 52! Disponível em http://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/audiencia-avenida-brasil-alcanca-media-de-49-pontos-e-pico-de-52/2012/10/15-151658.html. Publicado em 16/10/2012. Consultado em 3/07/2013.

UOL ENTRETENIMENTO. **Último capítulo de "Avenida Brasil" tem 50,9 de Ibope e é maior audiência da TV no ano.** Disponível em http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2012/10/19/ultimo-capitulo-de-avenida-brasil-tem-509-de-ibope-e-e-maior-audiencia-da-tv-no-ano.htm. Publicado em 19/10/2012. Consultado em 3/07/2013.