



Geração Rebelde: Representação de Juventude e Estereotipia em uma Telenovela Teen¹

Luiz Fernando Palhano Bazan Ribeiro²

Márcia Gomes M.³

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Resumo

Neste artigo, analisa-se o papel da telenovela mexicana *Rebelde* como produto midiático e veiculador de estereótipos sociais. *Rebelde* foi considerado um dos maiores fenômenos adolescentes dessa década, especialmente na América Latina. Mostrou-se também um poderoso formador de opiniões e posturas que, aqui no Brasil, influenciou milhares de crianças e adolescentes que acompanhavam a trama, torciam e identificavam-se com os personagens e compravam os produtos que remetessem à obra mexicana. Refletindo acerca do conceito de gêneros televisivos, dos ideais e estereótipos do universo juvenil exibidos em *Rebelde*, este trabalho pretende entender mais sobre como esse produto cultural consagrou-se em sucesso e marcou uma geração em muitos países – a autodenominada *generación rbd*.

Palavras-chaves: Telenovela; Público Juvenil; Estereótipos

Introdução

Desde 2002, um folhetim televisivo criado na Argentina tem obtido grande sucesso de público em diferentes países da América, Europa e Ásia. Idealizado por Cris Morena, a telenovela *Rebelde Way* revelou-se um produto cultural de alta rentabilidade, tendo o seu roteiro e seus direitos autorais vendidos a emissoras e produtoras de vários países, que exibiram ou fizeram versões do original argentino, como a Índia, Portugal e México (FERLA, 2006).

Cris Morena, dona de um grupo empresarial que leva o seu nome, é responsável por mais duas sagas infanto-juvenis que também foram bem-sucedidas (*Chiquititas* e *Floricienta*). Uma espécie de “Rainha dos baixinhos argentina”, Cris Morena já demonstrava conhecer muito bem o universo teen quando produziu suas duas primeiras

¹ Trabalho apresentado ao Intercom Junior, na Área Temática de Comunicação Audiovisual, do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste.

² Acadêmico de Letras e membro do Programa de Iniciação Científica da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). palhano_lf@yahoo.com.br

³ Orientadora. Doutora em Ciências Sociais pela Pontificia Università Gregoriana, Roma, é professora do Departamento de Comunicação Social e do Mestrado de Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Socióloga, formada pela PUC do Rio de Janeiro, e mestre em Comunicação Social pela Pontificia Universidad Javeriana - Bogotá, tem trabalhos publicados nas áreas de estudos de recepção e ficção seriada televisiva. marciagm@yahoo.com



tramas. Lançada em 17 de maio de 2002, a telenovela *Rebelde Way*, “que 'pregaria a luta contra a indiferença, a mediocridade e a hipocrisia” (FERLA, *Ibid.*, p.30) logo se transformou numa mania que, apesar da forte crise econômica que assolava o país naquele momento, revelou ter um forte valor mercadológico, comercializando diversos produtos licenciados aos fãs da telenovela.

Num contexto econômico diferente do argentino surgiu no México, em 2004, a versão que obteve o maior êxito entre todas as existentes até então: chamada apenas de *Rebelde*, a novela produzida pela Televisa e dirigida por Pedro Dámian foi exibida em mais de 65 países. Com um *casting* formado por renomados artistas e com grandes investimentos, *Rebelde* manteve a narrativa original criada pela roteirista do *Cris Morena Group*, Patrícia Maldonado.

Rebelde conta a história de seis adolescentes, filhos de milionários ou bolsistas, que cursam o ensino médio no *Elite Way School*, um internado aristocrata e tradicional. Entre amores, amizades, conflitos e disputas de poder, os seis jovens descobrem que têm em comum a paixão pela música. Unidos pelo sonho de se tornarem *rockstars*, eles enfrentam pais castradores ou omissos, professores de conduta duvidosa e as hipocrisias da sociedade em que estão inseridos.

Trama desenvolvida em três temporadas que permaneceu no ar por quase dois anos, *Rebelde* pode ser considerada a mais longa telenovela mexicana e um produto de grande retorno financeiro para o conglomerado Televisa. A banda *pop* que surgiu no folhetim, o RBD, fez tanto sucesso que passou a ser considerada uma espécie de “*Backstreetboys* com história” (FERLA, *Ibid.*, p. 42) que alcançou êxito internacional, vendendo mais de 10 milhões de discos e concorrendo a prêmios como o *Grammy Latino*. E, após o final da exibição da trama na televisão, o sexteto continuou sua carreira musical, ganhou um dia mundial de comemoração (06 de outubro – dia internacional do RBD) e ainda estrelou um seriado bem-sucedido, o *RBD, la Familia*.

Para os leigos acerca do universo juvenil, pode parecer surpreendente que uma trama para adolescentes tenha feito tanto sucesso e tido tal repercussão. Por isso, este artigo tem como finalidade refletir acerca dos conteúdos sociais veiculados pelo programa, com atenção especial no uso dos estereótipos. Adicionalmente, serão contemplados na análise a estrutura narrativa e o caráter híbrido dessa telenovela, destacando os elementos que contribuíram para o seu sucesso e a sua repercussão cultural e mercadológica.



A narrativa e seu papel social

Segundo Costa (2000), quando o ser humano desenvolveu a noção de tempo e a percepção de que não poderia ultrapassar os limites da morte, nasceram os conceitos que fundamentariam a cultura humana – consciência da mortalidade, a possibilidade de escolher entre o bem e o mal, a ação humana oposta a animal representada pelo trabalho e a capacidade de comunicação através de um código lingüístico. Depois de tomar consciência de que é efêmero e suscetível à temporalidade, o ser humano desenvolveu os mitos, narrativas primitivas que tentavam explicar o mundo e a vida, suas origens e fins. Quando conta ou escuta uma história, o homem expressa seus desejos e anseios; constitui-se como indivíduo e ser social; transpõe, compreende e domestica o tempo (COSTA, 2000), no sentido de que as narrativas ordenam acontecimentos numa linha temporal que apresenta começo, meio e fim.

As narrativas também são extremamente envolventes, pois desde seu caráter mítico, estabelecem uma ritualização que “quebra” o fluxo da vida e cativa o ouvinte, que participa dessa cerimônia e firma um “pacto” de fidelidade com o narrador. Ainda que não mantenha todas as funções às quais se destinava de início, o ato de contar/consumir histórias permanece vivo. As narrativas adaptam-se a cada época e sociedade, e a telenovela é um exemplo disso.

Gênero televisivo de grande alcance e importância na América Latina, a telenovela é apenas uma das diferentes formas de se contar histórias. Para compreender sua importância de uma maneira mais ampla e contextualizada, deve-se considerar também o caráter socializador que a televisão, seu meio de transmissão, apresenta – entendendo *socialização* como a preparação para a vida em sociedade que fornece “aos indivíduos um conhecimento básico sobre os múltiplos grupos que compõe a sociedade em geral, e sobre como se adquire o conhecimento necessário para tornar-se membro ativo de grupos sociais específicos, como a família, a escola, etc.” (GOMES, 2008, p.117). Assim, o que significa ser homem ou mulher, jovem ou idoso em uma determinada época é aprendido através da socialização, e a televisão, em seus diversos gêneros e formatos, contribui para essa formação.

A telenovela, obra ficcional, representa a vida, mas não tem compromisso de corresponder à realidade dos fatos, assim como qualquer obra de ficção. Como produção que mistura fantasia com o tratamento realista das histórias, esse gênero permite ao espectador, através da abordagem de diversas questões sociais e temas do cotidiano, re-conhecer outras versões ou interpretações de situações que ele bem



conhece (ou não) em sua rotina. Ciente de que está diante de uma obra ficcional, o público interage com as representações de aspectos sociais que a telenovela lhe oferece. Ela pode também, ao oferecer o conhecimento do coração e da mente humana (GOMES, *Ibid.*, p.122), desencadear o processo de identificação no telespectador com o que quer, pensa que deve ou com o que deseja ser. Dessa maneira, essas histórias, que apresentam algumas vezes de maneira mais transparente as motivações que inspiram as ações humanas, podem funcionar como pré-orientações, revelações e oportunidades de autoconhecimento no que tange ver-se no outro representado na tela da televisão (GOMES, 2008).

Os enredos e tramas apresentados na telenovela mostram, ainda, uma “diversidade de modos de ser e entender que se expressam através da forma como cada qual relaciona as diferentes esferas da vida (trabalho, família, estudo, diversão, etc.) segundo critérios sociais, culturais, históricos” (GOMES, *Ibid.*, p.125). Por isso, muito mais do que entretenimento, a telenovela e outras narrativas contam de que possíveis maneiras o indivíduo pode se expressar e conduzir a sua própria vida, propondo através dos caminhos das personagens um fazer e uma forma de ser.

Telenovela: conceitos e características

Quando um narrador decide contar uma história, ele necessariamente escolhe um determinado gênero para apresentá-la. Isso quer dizer que uma determinada narrativa apresenta algumas características quanto à sua forma e conteúdo que serão compartilhadas por outras narrativas, pertencentes ao mesmo gênero. Do mesmo modo, esses pontos que caracterizam os textos de um gênero também servem para diferenciá-los de textos pertencentes a outros gêneros, que também apresentam suas próprias características. Exemplificando isso, ao comparar uma narrativa do gênero “conto de fada” com outra narrativa do gênero “policial”, percebe-se que, apesar de ambas contarem histórias, cada uma apresenta características que são comuns ao gênero a que pertencem: Branca de Neve, como outros contos de fadas, envereda pelo lado do fantástico, ao passo que uma história de Sherlock Holmes, como outras narrativas policiais, é construída em cima de crimes e suas resoluções (BARBOSA, 2000, p.156).

Ao estudar “Rebelde”, é preciso definir o gênero narrativo *telenovela* no qual a sua obra é desenvolvida. Uma definição para esse gênero é apresentada por Souza (2006, p.196), que diz tratar-se de

[...] romances sentimentais produzidos para a televisão que podem ser adaptações de obras literárias, teatrais ou criações originais. Um tipo de programa de televisão caracterizado pela longa extensão, uma história contada em capítulos diários por vários meses, que pressupõe um apreciador ou telespectador disposto a acompanhar uma narrativa ficcional seriada, exibida no mesmo horário, que oferece um conjunto de temas, modos de contar as histórias, heróis e heroínas, atores e atrizes conhecidos e recorrentes.

Surgida no Brasil juntamente com o advento da televisão, a telenovela tem como antecessores diretos o folhetim (publicado no rodapé de jornais a fim de estimular as vendas dos mesmos) e a radionovela. Com estes gêneros, compartilha o fato de contar uma história melodramática ancorada na afetividade, desejos e perdas humanas, dando destaque ao mundo familiar e feminino (SOUZA, *Ibid.*, p.196). Assim como o folhetim, as telenovelas são narrativas populares e de fácil assimilação, dirigida a todos os públicos. Suas histórias devem tratar, através de diálogos, ação e personagens típicos, de assuntos pertinentes à sua época e de interesse comum. Também é comum apresentarem, como influência do capitalismo, conflitos em busca do sucesso e ascensão social (COSTA, *op.cit.*).

A telenovela apresenta como recurso narrativo o *happy end*, muito comum na cultura de massa. O *happy end* consiste na “felicidade dos heróis simpáticos adquirida de modo quase providencial, depois das provas que, normalmente, deveriam conduzir a um fracasso ou uma saída trágica” (MORIN, 1987, p.92). Isso significa que, mesmo se a narrativa da telenovela representar a vida de maneira realista (FISKE, 1997), o seu desfecho é idealizado, de maneira que os maus são punidos e os mocinhos são recompensados com um clássico “felizes para sempre”. Ao assistir uma novela, o público deseja e espera que ela termine com um final conciliador e feliz (GOMES, 2007, p.41).

Se o final “feliz” da história já é esperado e, de certa forma, conhecido pelo espectador, a maneira como a narrativa é desenvolvida até seu ponto culminante mostra-se de certo modo imprevisível. Nas telenovelas, “as histórias são longas e intrincadas e [...] se desenrolam num universo de tramas e subtramas” (COSTA, *op. cit.*, p.91). Para unir essas várias tramas e conflitos, a telenovela apresenta uma trama central que funciona como eixo para as demais.

Ao caráter melodramático e amoroso, final feliz previsível e diversas tramas costuradas por uma principal, soma-se o *gancho*, outro recurso característico do gênero. O gancho é utilizado para prender a atenção e garantir a continuidade do ritual de se



assistir a determinado programa, interrompendo a história num momento de clímax para futuramente retomá-la. Juntamente com um desenrolar surpreendente, provoca a curiosidade do público e adia o desejo da “promessa de gozo num fim previsível” (COSTA, *Ibid.*, 91). Atribui-se ainda ao gancho a função de quebrar a história ao passo que une seus pedaços e a leva para frente, intensificando seus conflitos e emoções, envolvendo afetivamente os espectadores que anseiam pelo desfecho final.

Apesar de compartilhar muitos desses aspectos com os folhetins e as radionovelas, é importante ressaltar que a telenovela é um gênero único que deriva daqueles, mas que apresenta características próprias e comuns no seu meio de transmissão, a televisão. Por isso, ela não se confunde com esses gêneros, nem com a *soap-opera*, por mais que muitos as tomem como sinônimas. A *soap-opera* fez sucesso nas emissoras de rádio e ainda faz na televisão norte-americana, caracterizando-se por contar os conflitos familiares em capítulos diários sem fechamento. Exibidas normalmente à tarde e destinadas às donas-de-casa, as *soap-operas* geralmente possuem um elenco reduzido de atores, podendo permanecer durante anos no ar.

A telenovela, por sua vez, conta uma história que se quebra e ao mesmo tempo une-se através do gancho, apresentando diversas tramas interligadas representadas, no caso das produções da Rede Globo, por um grande elenco de atores. Este gênero também é exibido por um período de tempo determinado, que pode ser prolongado ou encurtado conforme o sucesso da trama junto ao público, durando normalmente menos de um ano. E, diferentemente da *soap-opera*, a telenovela encontrou seu espaço na América Latina, adaptando-se e adquirindo características próprias em cada país. Como grandes produtores de telenovelas, destacam-se o México e a Colômbia, que ainda mantêm o referencial melodramático e sentimental, e o Brasil, que possui novelas ancoradas em sua realidade social (CAMPEDELLI, 2001).

Assim como outros gêneros textuais e formatos televisivos, a telenovela também está em constante reinvenção. Como afirma Mazziotti (1996), os formatos televisivos estão em estado de “fluxo e redefinição”, e “a telenovela latino-americana está hoje, devido a muitos processos interligados, em uma etapa de franca transformação” (MAZZIOTTI, 1996, p.12). Por isso, este gênero pode abordar temáticas que vão mais além daquelas românticas ou familiares; pode, ainda, incorporar novas linguagens ou tomá-las emprestadas de outros formatos, como o cinema ou outros gêneros ficcionais seriados, por exemplo.



Rebelde enquanto telenovela: formato

Rebelde, produzida entre 2004 e 2006, foi uma telenovela que marcou a teledramaturgia mexicana. Não por ser uma trama que explorasse os devaneios adolescentes, já que a emissora mexicana Televisa costuma produzir folhetins para diferentes faixas etárias. A sua inovação, no entanto, foi no próprio formato do gênero, pois Rebelde, devido ao processo de transformação que as telenovelas sofrem, assimila algumas das características dos seriados.

O formato seriado surgiu na televisão norte-americana juntamente com as *soap-operas*. Mas, diferentemente dessas, os seriados (*prime-time dramas*, em inglês) são geralmente exibidos à noite no horário nobre da televisão. Com melhor qualidade produtiva, os seriados são constituídos de capítulos unitários que, tradicionalmente, são exibidos em um dia específico da semana. Os seriados possuem poucos protagonistas fixos que vivem histórias em determinados núcleos, e suas histórias são marcadas pelo predomínio da ação sobre os diálogos.

Com o passar dos tempos e com os diferentes avanços televisivos, os seriados ganharam o mundo e ainda fazem sucesso, principalmente nos canais de TV paga, que os exibem em diferentes horários a diferentes públicos, sob a alcunha geral de “séries” (BALOGH, 2002, p.104). Atualmente, os jovens formam o público-alvo de muitos seriados, hajam visto as séries *teens* — como *Smallville*, *O.C.* ou *Gossip Girls* —, cujas histórias transitam do cômico ao drama e têm jovens em papéis principais.

Em Rebelde, o gosto do público juvenil pelos seriados é levado em conta. A sua duração, por exemplo, excede à de uma telenovela comum, tendo permanecido no ar por quase dois anos. Além disso, sua trama se dividiu em três temporadas, termo este usado para definir o conjunto de episódios que formam os seriados. Em Rebelde, o que acontece em uma temporada termina nela mesma, e assim, a cada temporada, novas aventuras iniciam-se e se encerram. No entanto, há um “fio” narrativo que costura todas as três temporadas: as aventuras e romances dos seis protagonistas e suas conturbadas relações com os adultos.

Rebelde possui ainda um número de personagens relativamente pequeno se comparado com as telenovelas brasileiras. O que acontece no decorrer de sua trama, no entanto, é a inserção de novas personagens (e novas histórias) a cada mudança de temporada. O número de cenários e núcleos também é pequeno, reduzido basicamente ao ambiente do colégio interno.

Outro ponto que Rebelde tem em comum com o formato do seriado é a sua seqüência. Balogh (*Ibid.*) ressalta que as séries que fazem sucesso normalmente resultam em “seqüências ou séries derivadas de partes de suas estruturas gerais” (*Ibid.*, p. 103). Quando a telenovela acabou, a Televisa produziu o seriado *RBD, la Família*, que contava as aventuras cotidianas do sexteto musical surgido no folhetim.

Pode-se dizer, então, que Rebelde foi uma série e não uma telenovela? Não, quando se atenta para o fato da telenovela ser um produto híbrido e sincrético (COSTA, *op. cit.*, 157), que se apropria da linguagem de outros gêneros e formatos. Melhor seria dizer que, sendo uma telenovela direcionada ao público juvenil, Rebelde tem algumas características do seriado. Ou, ao contrário, pode-se dizer que sendo produzida em um país com grande tradição telenovelística, Rebelde seria um seriado que mantém a visão de mundo e algumas das características centrais do gênero telenovela.

Rebelde segue a tradição melodramática dos folhetins e telenovelas, apresentando um enredo centrado nos conflitos familiares e na realização do amor romântico. Possui também várias tramas interligadas por uma história central (a dos seis protagonistas). Por fim, encontra-se em Rebelde o uso do gancho, que quebra a narrativa e une seus pedaços, intensificando os seus conflitos e envolvendo emocionalmente os telespectadores. Todos esses elementos folhetinescos, contudo, vêm com uma linguagem mais jovem e descontraída, “com um toque de irreverência que certamente faz parte do universo *teen*” (BALOGH, *op. cit.*, p.144).

Rebelde enquanto telenovela: conteúdo

No gênero híbrido em que foi construída, a trama de Rebelde apresenta as aventuras dos alunos que estudam em um colégio interno. O *Elite Way School* é um internato que preza pela alta qualidade acadêmica e social. Destinado aos filhos das pessoas mais ricas e poderosas do México, o *Elite Way* conta com uma estrutura física sofisticada e tem prestígio na sociedade mexicana.

Tantas qualidades ocultam, no entanto, o outro lado do colégio: mantido por diversos acionistas, o *Elite Way* muitas vezes é usado para a lavagem de dinheiro dos negócios de seus donos. O colégio também tem alguns funcionários e professores que, além de serem exigentes e enfadonhos, não possuem escrúpulos, sendo capazes de se relacionar com alunas ou até mesmo matar. O *Elite Way School* esconde, ainda, o preconceito social. Obedecendo às leis federais, o colégio não pode deixar de oferecer bolsas de estudos àqueles que não têm condições financeiras. Conservadora e restritiva,



a escola criou seu “mecanismo de defesa”: formada por alunos e professores, existe no *Elite Way* a “Seita”, uma sociedade secreta que tenta limpar o colégio dos “párias sociais”. A direção e os acionistas, por sua vez, fingem não saber da existência de tal sociedade dentro do ambiente escolar.

O internato criado na trama certamente não existe no mundo real. No entanto, suas características não são puramente fantasiosas. O *Elite Way School* apresenta-se como um “simulacro” da sociedade capitalista, especialmente das altas classes. O *Elite Way* é marcado por muita imoralidade, preconceito e hipocrisia. Há, portanto, na história uma crítica à visão e aos procedimentos atribuídos às elites.

É nesse contexto que os alunos do quarto ano estudam e lidam com questões típicas da idade. E como se não bastasse isso, eles precisam enfrentar conflitos familiares. Os pais em Rebelde, quando não se revelam ausente, mostram-se dominadores ou imorais. Há mães que desconhecem a paternidade dos filhos ou rejeitam seus próprios filhos, existem também pais que escondem segredos ou usam sua influência política para controlar a escola ou a vida de seus herdeiros. Em Rebelde, a família é representada como fonte de sofrimento (BUDAG; BACCEGA, 2008).

Por conviver com pais caracterizados como vilões ou opositores, e estudar numa escola em que reina a hipocrisia, esses jovens posicionam-se como rebeldes, procurando “encontrar sua própria verdade” (FERLA, 2006, p. 83). E nessa busca pela autonomia, os adolescentes formam laços de amizade que os unem e lhes dão forças para lutar contra o que julgam ser injustiça.

Analisando esses pontos recorrentes no enredo, identifica-se que a trama se utiliza de aspectos distintivos da subcultura juvenil-adolescente. Nesta cultura, as histórias revelam heróis, “adolescentes no sentido próprio, revoltados com o mundo adulto e em busca de autenticidade” (MORIN, 1986, p.138). Essa autenticidade que os heróis buscam, por sua vez, representa o desejo do adolescente em se igualar ao adulto em direitos e em liberdade sem, contudo, transformar-se em um adulto. Por isso, essa subcultura busca uma ruptura com os valores dos adultos, vistos muitas vezes como ultrapassados e envoltos em mentiras.

Entretanto, essa ideologia adolescente vem em doses homeopáticas no decorrer da trama, de modo que muitas vezes parece não existir. Em matéria publicada na revista *Veja* (LA MALHACIÓN, 2006), afirma-se, inclusive, que em Rebelde “não há lá grande rebeldia” e seus personagens adolescentes “não têm nada de contestadores”. Nessa história, a rebeldia é manifestada principalmente pela música, através da qual os



protagonistas dizem lutar contra o sistema e desafiam seus pais a fim de construir suas próprias identidades. A rebeldia também transparece nas atitudes inconseqüentes comumente atribuídas à adolescência, e associada à abordagem de problemas como a violência, o sexo, o uso de álcool e de drogas. Mas esses elementos são tratados de maneira leve e estão misturados com humor, drama e pieguices, num roteiro *pop* que “não tem pudores de soar ora inocente, ora apelativo, ora repetitivo” (FERLA, 2006, p.31). Desse modo, os valores da cultura juvenil-adolescente são apresentados na telenovela envoltos numa atmosfera fantasiosa, passando muitas vezes a quem assiste a impressão de que a rebeldia só ficou no nome.

Essa mistura fez com que Rebelde alcançasse sucesso junto ao grande público, em especial com os *tweens*. Esse termo é usado para denominar as crianças de 7 a 12 anos, que “estão esprimidas entre a total ingenuidade da infância e as dores sociais da puberdade” (Revista da Semana, 1º/10/07, p.19). Os *tweens* formaram o público cativo da novela que adorava acompanhar as aventuras dos protagonistas, identificando-se com seus melodramas e “sua doce inconseqüência” (LA MALHACIÓN, *op.cit.*).

As crianças *tweens*, que não se identificam com sua faixa etária e preferem ser tratados como mais velhos, são também grandes consumidores, chamando a atenção de muitas empresas. E como parte da indústria do entretenimento, o *Cris Morena Group* também explorou esse viés do público fiel de sua produção. Em Rebelde existe um grupo musical, e “bandas que aparecem na TV, fazem shows e gravam álbuns 'de verdade' são um grande negócio” (FERLA, 2006, p. 42). Aliás, a banda fictícia de Rebelde fez tanto sucesso que passou a impressão de que o principal objetivo do folhetim era promover o sexteto musical. Além de explorar o valor mercadológico da música, *Cris Morena* também licenciou centenas de produtos que remetiam à história de Rebelde ou ao grupo RBD. E os milhares de fãs, especialmente os *tweens*, tornaram-se consumidores em potencial dos produtos que a telenovela vendia.

No que tange ao incentivo ao consumo, a posição de Rebelde é paradoxal, pois se por um lado diz pregar a rebeldia (ainda que muitas vezes disfarçada) e a não subserviência ao sistema, por outro lado serve a esse mesmo sistema, na medida em que incentiva o consumismo.

Esse paradoxo faz-se compreensível através da relação da subcultura juvenil-adolescente com a cultura de massa. “Ela participa da cultura de massas que é a do conjunto da sociedade, e ao mesmo tempo procura diferenciar-se” (MORIN, 1986: 139). Logo, a subcultura adolescente faz parte da sociedade de consumo, que incentiva a



“juventude a consumir produtos materiais e espirituais, incentivando os valores de modernidade, felicidade, lazer, amor, etc.” (*Ibid.*). Os valores de rebeldia, por sua vez, são integrados ao sistema, que os ameniza e os une aos ideais consumistas. Isso ocorre porque a subcultura juvenil-adolescente foi criada pela adolescência, mas agora é produzida, promovida e capitalizada pelo sistema (com efeito, Rebelde não foi escrita por um jovem, mas sim por uma adulta que trabalha para uma produtora de entretenimento).

Da mesma forma, a televisão dá a possibilidade de se expressar sonhos e desejos, mas também lhes impõe limites. “Se os estímulos ultrapassassem esse limite, começariam a incomodar, pois iriam exigir do telespectador ações e comportamentos concretos” (MARCONDES FILHO, 1991, p.39). Assim, Rebelde apresenta o sonho da rebeldia e da autonomia ao passo que o limita, seja pelo excesso de fantasia e infantilidade na trama, seja pelo incentivo ao consumismo de quem está do outro lado da tela.

Por último, compreende-se que o sucesso que a trama de Patrícia Maldonado alcançou em diferentes países também está relacionado com os ideais da cultura juvenil e adolescente. Assim como esta cultura espalhou-se pelo mundo, Rebelde logrou êxito principalmente em sociedades que, às suas maneiras, possuem rupturas no *continuum* hierárquico das gerações, em que os adolescentes, em busca de autonomia, trazem consigo valores novos que conflitam com os valores e tradições passados (MORIN, 1986).

Estereotípi e Personagens

Quando assiste a um programa de televisão, o telespectador participa de uma operação quase automática, que não lhe exige muita reflexão. Ele acompanha diferentes histórias, situações e sujeitos com os quais ri, chora e se emociona sem grandes esforços. Além disso, ao assistir televisão, o telespectador pode desencadear processos como os de *identificação* e de *projeção*. O primeiro processo “ocorre quando o espectador assume o ponto de vista da pessoa ou da personagem, tomando-o para si como um reflexo de sua situação de vida” (ORMEZZANO *et al.*, 2007, p.4). Já por projeção entende-se como o processo em que “o espectador projeta seus sentimentos sobre o sujeito ou personagem televisivo” (ORMEZZANO *et al.*, *Ibid.*, p. 4). Para desencadear esses processos em seus espectadores, a televisão faz uso, entre outras coisas, de estereótipos.

A estereotipia é um fenômeno universal que consiste na solidificação dos tipos culturais. (ALCANTUD, 2006, p.15). Os estereótipos funcionam como um conjunto de conhecimentos sobre os traços da personalidade ou características físicas atribuídas como verdadeiros para uma classe de pessoas, reduzindo a diversidade do real e permitindo processos de inferência, categorização e juízos sociais (BAPTISTA, 1998, p.5). Os estereótipos, no entanto, não podem ser entendidos como negativos ou falsos, pois, como afirma Alcantud (*op. cit.*), eles apresentam uma verdade que, ainda que seja parcial, não deixa de ser verdade.

Também não se pode confundir estereótipo com preconceito. O preconceito, segundo Crochík (2006), é um mecanismo de defesa individual em que a realidade é falseada. Já a estereotipia, que pode despertar ou fortalecer o preconceito, é, acima de tudo, um produto cultural. Os estereótipos são proporcionados por uma cultura em que não há espaço para a dúvida, mas que exige definições precisas. A obrigatoriedade da certeza traz a necessidade de respostas rápidas, que acabam gerando a estereotipia. Desse modo, “os estereótipos evitam a reflexão sobre o mundo social e sobre nós mesmos” (*Ibid.*, p.25), servindo de justificativa para a dominação, a opressão e o controle sobre o outro (CROCHÍK, 2006). Por isso os estereótipos mais comuns são aqueles que fazem referência aos papéis sexuais, raciais, profissionais e sociais.

Na telenovela, os estereótipos são manifestados através das personagens, elementos imprescindíveis para o desenvolvimento de uma história. De acordo com Candido (1995), é através das personagens que o enredo acontece e os significados se expressam. “A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos” (*Ibid.*, p. 54).

Uma personagem não pode ser confundida com uma “pessoa real”. Enquanto não é possível abranger completamente a personalidade de um ser vivo, pois este pode se mostrar misterioso e inesperado, a personalidade de uma personagem é mais compreensível, pois ela é menos variável, mais previsível e mais lógica do que a de um ser de verdade. Isso acontece porque a personagem é um ser fictício, construído pelo autor, que lhe dá uma linha de “coerência fixada para sempre, delimitando a curva de sua existência e a natureza do seu modo-de-ser” (CANDIDO, 1995, p.59). No entanto, esse ser fictício pode expressar uma verdade existencial, pois seu criador o caracteriza de modo que se pareça com um ser humano real.

As personagens das telenovelas dão vida aos estereótipos. Normalmente classificados entre os bons e os maus, as personagens das obras são previsíveis e nem sempre possuem toda a riqueza existencial de uma pessoa de carne e osso, sendo ideais,



portanto, para expressar as verdades parciais e o conjunto de conhecimentos que formam os estereótipos. Em muitas telenovelas, por exemplo, têm-se verdadeiros estereótipos das personagens boas, que devem ser puras, sofredoras e altruístas, em oposição aos vilões, que são completamente traiçoeiros, perversos e falsos. Contudo, essa visão estereotipada que divide os personagens de maneira maniqueísta vem perdendo espaço, pois muitos autores de telenovela, em nome da modernização do gênero (MAZZIOTTI, 1996) têm construídos personagens que possuem personalidades mais complexas, tendo qualidades e defeitos e assemelhando-se mais ainda às pessoas. A estereotipia, no entanto, continua a existir nas telenovelas, especialmente na definição dos papéis sociais das personagens.

Quem são os Rebeldes

A construção das personagens em *Rebelde* segue a linha melodramática comum ao gênero. Assim como em outras telenovelas, as suas personagens não criam uma ilusão de profundidade psicológica, muito menos a de existência de grandes conflitos interiores (LAGER, 1992).

As personagens de *Rebelde* são previsíveis e coerentes com as idéias que representam. A falta de profundidade das personagens não exige muito esforço interpretativo dos atores, que vão do humor ao dramalhão de uma maneira quase caricatural (LA MALHACIÓN, *op.cit.*, p. 107). Essa ausência de profundidade também abre espaço para a manifestação dos estereótipos.

Com efeito, as novelas costumam expressar vários estereótipos, especialmente os ligados a uma visão maniqueísta que divide as personagens entre “bonzinhos” e “malvados”. No entanto, essa estereotipia não é a mais usada em *Rebelde*, pelo menos em sua primeira temporada.

Muitas das personagens em *Rebelde*, apesar de serem previsíveis, não podem ser classificadas como inteiramente boas ou más. Pelo contrário, elas costumam oscilar entre o bem e o mal, apresentando qualidades e defeitos. É somente no decorrer das temporadas e com a inserção de novas personagens que surgirão os mocinhos e vilões, ainda que numa linha de classificação que segue tênue, pois muitas personagens continuarão agindo por impulsos ou reações.

A estereotipia em *Rebelde* não consiste tanto na definição do caráter bom/mau das personagens, mas sim na definição dos papéis sociais, sexuais e profissionais. Os estereótipos de adolescentes mais significativos são aqueles que se referem à patricinha



bonita e fútil (Mia Colucci), ao playboy inescrupuloso (Diego Bustamante), à gordinha rejeitada (Celina), à descolada sexualmente (Vick), ao “nerd” (Téo Ruiz-Palácios), ao convencido inconveniente (Giovanni), ao “puxa saco” (Tomás) e ao judeu (Nico), como exemplos. Do lado dos adultos, os estereótipos estão presentes em personagens como a do político corrupto (León Bustamante), a famosa sensual com passado duvidoso (Alma Rey), o empresário sem tempo para a família (Franco Colucci), a secretária foga e sedutora (Alice).

O sucesso de Rebelde junto ao público tem diversas explicações, que vão desde seu o formato híbrido – que mistura elementos folhetinescos e dos seriados –, a sua força musical, o tratamento dado aos temas (que misturam a rebeldia com altas doses de fantasia) e até o seu enredo que abusa do humor, dramalhão e sensualidade. Todos esses aspectos construíram esse fenômeno infanto-juvenil da teledramaturgia latino-americana. Entretanto, o conceito que parece ter constituído a base dessa obra foi o uso indiscriminado dos estereótipos e clichês, contribuindo para o seu sucesso, já que muitos *tweens* e adolescentes se projetavam e se identificavam com as personagens.

Referências bibliográficas

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: EDUSP, 2002.

BAPTISTA, Maria Manuel. Considerações em Torno do Conceito de Estereótipo: uma dupla abordagem. **Revista da Universidade de Aveiro – Letras, Publicação do Departamento de Línguas e Culturas**. Universidade de Aveiro, 1998.

BARBOSA, Jacqueline Peixoto. Do professor suposto pelos PCNs ao professor real de Língua Portuguesa: são os PCNs praticáveis? In: Roxane ROJO (Org.). **A prática de linguagem em sala de aula: praticando os PCNs**. São Paulo: EDUC, 2000, p.149-182.

BUDAG, Fernanda Elouise.; BACCEGA, M. Aparecida. Recepção e consumo de Rebelde - RBD por parte dos jovens. **Rumores, v. 1, n.2 janeiro-julho de 2008**. p.1-13, 2008.

CAMPEDELLI, Samira. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 2001.

FERLA, Marcelo. **Segredo Rebelde**. São Paulo: Futuro, 2006.

FISKE, John. **Television Culture**. London: Routledge, 1997.

GOMES, M. Os personagens das telenovelas. Trajetórias típicas e projetos de identidade social. **Revista Comunicação Midiática. Bauru**, n.7, p. 29-47, ag./dez. 2007.

GOMES M., Márcia. Recepção de Telenovelas e Aproveitamento de Conteúdos Sociais. In: Osvando J. de MORAIS. (Org.). **Tendências Atuais da Pesquisa em Comunicação no Brasil**. Coleção Verde-Amarela. São Paulo: Intercom, 2008, v. 3, p. 115-129, 2008.



GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. **La fábrica de los estereotipos: Francia, nosotros y la europeidad**. Madrid: Abada, 2006

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

COSTA, Cristina. **A milésima segunda noite: da narrativa mítica à telenovela, análise estética e sociológica**. São Paulo: Annablume, 2000.

CROCHIK, José Leon. **Preconceito, indivíduo e cultura**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006.

LAGER, Elizabeth. Lecturas. Las razones de una pasión: análisis de Topacio. In: MARTÍN BARBERO e MUÑOZ (coord.) **Television y Melodrama**. Bogotá, Tercer Mundo Ed., 1992. p. 139-175,

LA MALHACIÓN. Como se construiu o sucesso do grupo RBD, que causou frenesi em sua passagem pelo Brasil. **Veja**. São Paulo: Abril, n. 1.943, p.106-107, 15/02/07.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão: a vida pelo vídeo**. São Paulo: Moderna, 1991.

MAZZIOTTI, Nora. Telenovelas Latino-Americanas: Deslocamentos na Textualidade do Gênero. In: Silvia Helena Simões BORELLI (Org.). **Gêneros Ficcionalis, Produção e Cotidiano na Cultura Popular de Massa**. São Paulo, Brasil: Intercom. p. 11-17, 1994.

MORIN, Edgard. **Cultura de massas do século XX (o espírito do tempo) -Neurose**. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

_____. **Cultura de massas do século XX (o espírito do tempo) -Necrose**. Rio de Janeiro: Forense, 1986.

O PODER de Fogo dos Tweens. Entre a infância e a adolescência, eles mandam nos pais. **Revista da Semana**. São Paulo: Abril, n. 5, p.19, 1º/10/07.

ORMEZZANO, Graciella *et al.* Cultura, consumo e estereótipos: significações de estudantes do curso de educação artística. **Revista FAMECOS**, v. 32. p.118-125,2007.

SOUZA, Maria Carmen. Ideais de amor e felicidade em "Mulheres Apaixonadas". In: Nilda JACKS; M. Carmen SOUZA (org.). **Mídia e Recepção**. Salvador: EDUFBA, 2006.