



Elementos de Construção de Identidades na Telenovela Brasileira (2000-2009)¹

Lourdes Ana Pereira SILVA²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

Com mais de 45 anos de existência de veiculação diária, a história da telenovela se confunde com a história da TV brasileira. Com largo alcance cultural ela se tornou o espaço estratégico de representação e de conexão entre as pessoas fornecendo cenários simbólicos de imagens, discursos e trilhas sonoras com suas tramas. Sua narrativa responde a questões fundamentais do período em que é veiculada, uma vez que ela interpela o indivíduo e grupos e convida-os a identificarem-se com suas histórias, valores e comportamentos sociais, se convertendo desse modo em um objeto de estudo essencial para verificar a constituição das identidades contemporâneas. Dentre os múltiplos fatores que envolvem a constituição de identidade, este artigo busca trabalhar a partir da telenovela (2000-2009) dois elementos identitários: a representação da cidade e a trilha sonora.

PALAVRAS-CHAVE: identidade; telenovela; ficção; cidade; música.

A cidade como espaço de construção de identidade

“Ninguém sabe melhor do que você, sábio Kublai, que não se deve confundir nunca a cidade com o discurso que a descreve. Todavia, entre uma e outro há uma correlação”. Ítalo Calvino (1990), no livro *As cidades invisíveis*³ mostra como é possível "construir" diferentes cidades, quando na verdade trata-se de apenas uma só, conforme sejam considerados determinados aspectos. Desse modo, percebe-se que a cidade só existe enquanto relação entre os diferentes grupos que interagem em um dado sistema de produção. Cada grupo, com seu modo de conceber podem construir e reconstruir a cidade criativamente, a partir de elementos eleitos pela diversidade disponibilizada pela cultura de uma dada sociedade. Isto é, a cidade pode ser

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul e realizado de 17 a 19 de maio de 2010.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA). Correio eletrônico: lourdesilva@gmail.com

³ O autor imagina um diálogo entre Marco Pólo e o famoso imperador Kublai Khan, que deprimido por não poder ver com os próprios olhos a extensão dos seus domínios, faz de Marco Polo o mensageiro que irá franquear-lhe as maravilhas de seu império. Assim, Polo descreve minuciosamente 55 cidades por onde teria passado. As visões se valem de muitas fontes, desde as "Mil e uma noites" até as megalópoles representadas no cinema.



"construída" a partir da geografia, da profissão, do lazer, da política, da religião, da música e sempre haverá uma cidade a ser construída conforme sejam privilegiados aspectos específicos.

Discorrer a cidade como construção simbólica de determinadas representações permite ver que ela não abdica sua função mercadológica, uma vez que além de mercado de trabalho, de trocas materiais, é o lugar onde os grupos efetuam também notadamente suas trocas simbólicas (BOURDIEU, 1987).

Portanto, a cidade pode ser considerada a uma manifestação de modo de vida, do imperativo de viver em sociedade. Ela é produto do indivíduo e da sua intervenção no seu habitat. O espaço urbano, porém, não é apenas receptor, não é mero cenário para nossas experiências, nossas interações e nossos encontros no espaço. As atividades humanas interagem com os espaços que elas produzem e, assim como as novas tecnologias e formas de produção e de vida, são constituintes dessa interação. O espaço da cidade estrutura as ações dos indivíduos, das famílias e as interações em uma sociedade, onde os significados produzidos são aqueles da prática dentro dos espaços. Esta dialética, ou “circularidade” que é inerente ao processo evolutivo da humanidade, pode ser encontrada em Milton Santos quando afirma:

As duas categorias, objeto e ação, materialidade e evento, devem ser tratadas unitariamente. Os eventos, as ações, não se geografizam indiferentemente. Há, em cada momento, uma relação entre valor da ação e o valor do lugar onde ela se realiza (...), pois o valor do espaço não é independente das ações que ele é susceptível de acolher (SANTOS, 2002, p.86).

Além do lugar, a ação depende também do tempo. O lugar com suas estruturas físicas e condicionantes geográficos possibilitam ações, que estão por sua vez condicionados às técnicas disponíveis neste tempo. É possível falar contemporaneamente em cidade comunicacional devido ao avanço tecnológico que se acelerou à medida que fomos nos aproximando do final do século XX.

Em se tratando da cidade como espaço de representação na construção de identidade na telenovela é possível verificar na tabela abaixo que de 15 narrativas exibidas entre 2000-2009, 11 foram ambientadas no Rio de Janeiro, três em São Paulo, uma no Estado da Bahia. Nas demais telenovelas exibidas nesse período aparecem algumas inserções nos capítulos iniciais nas cidades do interior nordestino, especificamente nos estados da Bahia e de Pernambuco. Tratamento similar é dado às



idades do exterior, entretanto, neste caso, as representações das cidades não se resumem aos capítulos iniciais, em geral trata-se de núcleos narrativos que perpassam a trama do início ao fim, a exemplo de O clone no Marrocos, América nos Estados Unidos e em Caminho das Índias, na própria Índia. É preciso considerar as inserções de representação no sentido estatístico e no sentido social. A censura mais radical, lembra-nos Bourdieu (2006), é a ausência.

Tabela 1. Representação das cidades nas telenovelas (2000-2009)

TELENOVELAS	AUTORES	CIDADE/ESTADO/PAÍS
2000 Laços de família	Manoel Carlos	Japão-Rio de Janeiro
2001 Porto dos Milagres	Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares	Espanha (2 semanas) e BA
2001 O clone	Glória Perez	Marrocos(40 dias) e RJ
2002 Esperança	Benedito Ruy Barbosa e Walcyr Carrasco	Itália e São Paulo
2003 Mulheres apaixonadas	Manoel Carlos	Rio de Janeiro
2003 Celebridade	Gilberto Braga	Rio de Janeiro
2004 Senhora do destino	Aguinaldo Silva	PE e Rio de Janeiro
2005 América	Gloria Perez	RJ e EUA
2005 Belíssima	Silvio de Abreu	Grécia e São Paulo
2006 Páginas da vida	Manoel Carlos	Rio de Janeiro
2007 Paraíso tropical	Gilberto Braga e Ricardo Linhares	BA e Rio de Janeiro
2007 Duas caras	Aguinaldo Silva	PE e Rio de Janeiro
2008 A favorita	João Emanuel Carneiro	São Paulo
2009 Caminho das Índias	Glória Perez	Índia e Rio de Janeiro
2009 Viver a vida	Manoel Carlos	Rio de Janeiro

Fonte: Elaboração própria. Informações extraídas do Memória Globo.

Se tomarmos a cidade enquanto discurso e texto, ou ainda, como cenário e espaço da construção e exercício dos símbolos identitários, é oportuno o pensamento de Bourdieu (2006), que afirma que as representações sociais são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. A idéia contida nas obras deste autor contribui para a formulação renovada para se pensar o real não mais assimilado como oposto a representações. “[...] a representação que os indivíduos e os grupos exibem inevitavelmente através de suas práticas e propriedades faz parte integrante de sua realidade social” (BOURDIEU, 2007, p.447). Portanto, não seriam discursos neutros, uma vez que tenderiam a estabelecer determinada visão de mundo, que implica em comportamentos e escolhas. Deste modo, representar tem o caráter de anunciar, “pôr-se no lugar de”, constituindo uma semelhança capaz de possibilitar identificação e reconhecimento entre representante e representado.

[...] o poder de impor uma visão de mundo social através dos princípios de di-visão que, quando se impõe ao conjunto do grupo, realizam o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre



Se há necessidade de classificar “também” no universo ficcional é porque há um interstício grande no meio social, carregado de complexidades e ambigüidades que “requer” uma representação que dê conta de normatizar aquela narrativa, aquela representação, que, de algum modo afirme isto é, aquilo não é, ou seja, pode verificar que na representação há uma relação de ambigüidade entre ausência e presença. Essas classificações possibilitam uma imposição de uma identidade grupal homogênea, de algum modo idealizada, mas que de fato nunca existiu, mesmo porque a identidade se constitui na diferença.

Conforme García Canclini (2005, p.43) nosso bairro, nossa cidade, nossa nação são cenários de identificação de produção e reprodução cultural. Percebe-se desse modo que as telenovelas propiciam pouco reconhecimento local, uma vez que há uma dependência de definições centralizadas em níveis geográficos e culturais que não considera a diversidade. Sua produção realizada e representada, sobretudo no eixo Rio-São Paulo se configura numa lógica do centro para a periferia. Nem os avanços tecnológicos recentes parecem ter contribuído para uma mudança nesse aspecto, uma vez que continua convergindo para o centro. O país parece se identificar com a força de sua atração ao mesmo tempo em que reivindica reconhecimento.

Mesmo quando as narrativas são ambientadas em outras cidades fora do eixo referido, outros aspectos culturais que contribuem para a sua identificação, parece não serem levados em consideração. É o caso, por exemplo, da trama de Porto dos Milagres (GLOBO, 2001), de Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares, inspirada na obra de Jorge Amado. A história se dava na Bahia, um dos estados brasileiros com a maior concentração de negros. A trama tinha foco numa comunidade pesqueira e sua ligação com o universo religioso afro-brasileiro. Contudo, contava com a participação de apenas seis atores negros num elenco composto por 45 atores.

Outro exemplo no tocante à produção, e este de representatividade, embora que apenas no capítulo inicial, foi em Senhora do destino (GLOBO, 2004) onde uma pequena cidade cenográfica foi construída em Belém de São Francisco (PE), para as primeiras gravações da telenovela. Uma feira cenográfica foi montada com vários elementos da cidade de Caruaru.



Certamente que há que se considerar o que significa produzir telenovela tendo a cidade do Rio Janeiro como cenário preferencial. O fato da cidade cenográfica erguida na Central Globo de Produção (Projac) está localizada no Rio de Janeiro implica em redução de custos de produção de diversas naturezas, do deslocamento dos atores a transporte de equipamentos, locações, etc. Assim, como o fato do Rio de Janeiro ser um dos principais nichos do mercado publicitário do país, sobretudo no que diz respeito ao turismo interno e externo. Outro aspecto a ser considerado tendo presente o turismo externo é a capacidade de exportação das telenovelas da Rede Globo, o que amplia consideravelmente a propagação da capital carioca em diferentes continentes. O Rio de Janeiro institui-se como uma cidade cuja identidade produz-se principalmente a partir das belas imagens de paisagens recortadas, das praias, da bossa nova e do turismo.

Ainda que sejam ponderadas as condições mercadológicas reais descritas acima, faz-se necessário ter presente que o poder simbólico é um poder de construção da realidade e que as representações dependem profundamente do conhecimento e do reconhecimento (BOURDIEU, 2006). Afinal, conforme afirma Silva, “quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. É por isso que a representação ocupa um lugar tão central na teorização contemporânea sobre identidade” (SILVA, 2000, p. 91).

Ecos identitários da música na telenovela

Considerando que a televisão é o meio da cultura de massa que tem maior penetrabilidade no Brasil, é possível verificar a evolução da música através de sua relação com este meio. O próprio modo como se dá a interação da música através da TV é bem diferente se comparada a outras mídias. As experiências musicais que decorrem da televisão, como a combinação de diversos elementos, sons, palavras, imagens, cor e movimentos-, ou seja, a linguagem audiovisual-, permite outra configuração. No videoclipe, por exemplo, a música é considerada a um fenômeno audiovisual.

O mundo se alterou e a tecnologia integra definitivamente a vida das pessoas e a música acompanhou essa transformação. Desde o início dos anos 70, as trilhas sonoras⁴

⁴ Temos clareza que alguns pesquisadores, sobretudo aqueles que estudam música, fazem distinção entre trilhas sonoras e trilhas musicais. Na primeira, além do fundo musical, integra também todos os ruídos, falas e a sonoplastia da cena. Quanto à segunda, diz respeito somente às músicas, ao conjunto de canções utilizadas como tema de personagens ou mesmo da telenovela. Nesta pesquisa utilizaremos trilha sonora para nos referirmos às canções por ser o termo mais difundido.



se transformaram em parte integrante das telenovelas. Há um processo de retroalimentação na telenovela que confere à música uma tripla função na configuração da telenovela brasileira: a de registros de construção sociais próprios de um período; a de influência no reforçamento e perpetuação de valores, estereótipos e preconceitos que dão fundamentos ao processo de identificação cultural; e constituição do mercado contemporâneo da música em produções ficcionais.

Assim, é inegável a importância da trilha sonora para a telenovela, é através dela que os personagens são lembrados dando emotividade às cenas. A trilha sonora de um modo geral tem a função de criar identificações entre telespectador, personagem e a cena. Essa identificação vai aumentando de acordo com a veiculação das músicas que são repetidas a cada capítulo propiciando familiarização, memorização inconsciente da mensagem musical e gerando no telespectador a vontade de consumir. Deste modo, divulgar a música através de um personagem ou de uma cena é estratégico e possibilita que seu consumo seja potencializado através de sua associação com personagens exercendo um forte poder de identificação e reconhecimento de determinados acontecimentos no mundo ficcional. Como exemplo, podemos lembrar a música de Dorival Caymmi “lerê-lerê, vida de nego é difícil, é difícil como quê” em A Escrava Isaura (GLOBO, 1976- 1977), que até hoje se relaciona à escravidão e a trabalho pesado no imaginário dos telespectadores. Isto propicia que ocorra o que alguns pesquisadores chamam de consumo aleatório, momento no qual se escuta uma canção que não é produto direto da escolha do indivíduo (DIAS, 2000).

Quanto ao aspecto comercial da trilha sonora na telenovela, cabe ressaltar que o Brasil, através da Rede Globo, foi um dos primeiros países do mundo a gravar e lançar no mercado trilhas sonoras compostas para as telenovelas. A inserção de determinada música na telenovela, conforme veremos é uma estratégia de persuasão com o intuito comercial.

A trilha sonora, entretanto, como produto inerente ao audiovisual, ganhou novos contornos com a criação da Som Livre. E nesse fato reside o impacto que tais mercadorias culturais têm no conjunto do mercado fonográfico brasileiro. Da primeira trilha sonora produzida pela Rede Globo (novela Vêu de Noiva, em 1969) até os dias atuais, os discos que trazem as músicas das novelas constam das listagens dos mais vendidos e tal fenômeno se repete com parte dos artistas e das canções que compõem a trilha, assim como, com ritmos e estilos musicais, alguns deles, durando apenas o tempo em que a novela e sua



trilha são exibidas. Nesse sentido é preciso considerar que a trilha sonora, como produto cultural, traz em si mesma, como elemento constitutivo, a capacidade de atingir o espectador/consumidor em condições muito especiais de recepção (TOLEDO, 2008).

O mercado tem demonstrado que os produtos musicais gerados pela telenovela têm garantido grandes lucros. Cantores e gravadoras aspiram ter suas músicas vinculadas a essas narrativas, visto que é sinônimo de sucesso imediato, bom negócio, mercado garantido, por força da presença diária da mídia agindo sincronicamente. A própria programação da Rede Globo adota a autoreferencialidade. Os programas reiteram outros e onde são divulgados materiais para consumo, artistas, músicas, como por exemplo, o Vídeo show, o Domingão do Faustão, que dedicam grande parte da sua programação, para a apresentação da memória da telenovela inseridas nas trilhas sonoras das novelas da TV Globo. É muito usual que as músicas sejam ancoradas por cenas reprisadas, onde aparecem os personagens ligados à temática da música. Reforçando dessa maneira, mais uma vez, o desejo de consumo no telespectador. A telenovela se constitui desse modo um dos instrumentos mais importantes de difusão e venda da indústria fonográfica. Cabe enfatizar que, geralmente as trilhas sonoras das telenovelas da Globo são produtos da gravadora Som Livre, empresa filiada as Organizações Globo. A mesma empresa que produz é a que divulga, o que incorre a um monopólio cultural de consumo, visto que a Rede Globo é a emissora que detém os maiores índices de audiência no Brasil.

Nos anos 1990 a forte influência da Internet na distribuição de música e o acesso a plataformas digitais de produção provocaram grandes mudanças no cenário musical. De modo que nos anos 2000 os ritmos musicais e os modos de ouvir música mudaram consideravelmente. O CD perdeu a popularidade com o lançamento do MP3 tornando-se cada vez mais usual a aquisição de músicas a partir de *downloads*, uma vez que o uso da Internet aumentou bastante nos anos 2000. Nem essa conjuntura impediu que as 15 telenovelas das oito exibidas na década de 2000 resultassem na produção de 47 CDs, ou seja, uma média de um pouco mais de três CDs por telenovela.

Contextualizar o panorama nessa área é um desafio complexo, uma vez que não há como desconsiderar a nuance mercadológica que acompanha essa intrínseca relação entre telenovela e música. Para exemplificar nos valeremos da tabela abaixo que contém as músicas de abertura das telenovelas no período de uma década. Essas músicas são



veiculadas durante toda a exibição da telenovela, diariamente na mesma hora, cerca de oito meses, atingindo não somente seus telespectadores diretos. A telenovela *Mulheres apaixonadas*, por exemplo, inovou com o lançamento de um CD duplo contendo a trilha musical, um com músicas nacionais e outro com o repertório internacional. Foi vendido um milhão de cópias do CD, levando a gravadora Som Livre a lançar um segundo volume.

Tabela 2. Músicas de aberturas das telenovelas das oito (2000 -2009)

ANO	TELENOVELAS	TRILHA DE ABERTURA	COMPOSIÇÃO/ INTERPRETAÇÃO
2000	Laços de família	Corcovado (1960)	Tom Jobim
2001	Porto dos Milagres	Caminhos do mar (2001)	Composição de Dorival Caymmi interpretada por Gal Costa
2001	O clone	Sob o sol	Composição do Sagrado Coração da Terra e interpretado pela cantora Malu Ayres.
2002	Esperança	Esperança	Gilbert, Laura Pausini, Alejandro Sanz e Fama Coral
2003	Mulheres apaixonadas	Pela luz dos olhos teus (1977)	Miúcha & Tom Jobim
2003	Celebridade	Loves theme	The Love Unlimited Orchestra
2004	Senhora do destino	Encontros e despedidas (1985)	Milton Nascimento e Fernando Brant, na voz de Maria Rita
2005	América	Soy loco por ti America (1966)	Composição de Capinan / Gilberto Gil na voz de Ivete Sangalo
2005	Belíssima	Você é linda (1983)	Caetano Veloso
2006	Páginas da vida	Wave (1967)	Tom Jobim
2007	Paraíso tropical	Sábado em Copacabana (2004)	Composição de Dorival Caymmi na voz de Maria Bethânia
2007	Duas caras	Vamos à luta (1980)	Gonzaguinha
2008	A favorita	Pa' Baillar	Bajofondo
2009	Caminho das Índias	Beedi	Sukhwinder Singh & Sunidhi Chauhan
2009	Viver a vida	Sei lá... a vida tem sempre razão (1977)	Composição de Toquinho e Vinicius de Moraes na voz de Chico Buarque, Miúcha e Tom Jobim.

Fonte: elaboração própria. Informações extraídas do Memória Globo.

No período compreendido de 2000 a 2009 foram exibidas 15 telenovelas das oito. As músicas de abertura destas narrativas tematizaram o amor (*Laços de família*, *Corcovado*; *Mulheres apaixonadas*, *Pela luz dos olhos teus*; *Belíssima*, *Você é linda*; *Páginas da vida*, *Wave*), as tradições brasileiras (*Porto dos milagres*, com *Yemanjá*), o sentido da vida na sua relação com o sonho, a aventura, a migração, esperança (a telenovela *Esperança* na música *Esperança*; *América*, com *Soy loco por ti América*), o existencialismo e a ciência (*O clone*, *Sob o sol*; *Senhora do destino*, *Encontros e despedidas*; *Viver a vida*, *A vida tem sempre razão*). A cidade do Rio Janeiro também é



evocada nas músicas de abertura (Laços de família, Corcovado; Paraíso tropical, Sábado em Copacabana).

Dois aspectos, sobretudo chamam a atenção nesse *corpus*⁵. Primeiro, a bossa nova⁶ como estilo musical que predominou inclusive com a incidência de um dos seus maiores expoentes, considerado um dos criadores do movimento, o carioca Tom Jobim. Ao lado de Tom Jobim, compositores e cantores da chamada elite da MPB, Dorival Caymmi, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gonzaguinha, Toquinho e Vinícius. O conhecimento dos diferentes compositores que emprestam (ou comercializam) suas composições à telenovela faz com que estas adquiram um novo significado para os telespectadores. Esses compositores, na sua grande maioria são cariocas ou baianos e colocam em suas músicas suas raízes regionais.

O segundo aspecto, relativo à questão temporal, diz respeito às composições de canções oriundas das décadas de 60 e 80, de modo a nos questionarmos em que medida a telenovela acompanha a recente produção musical. Pelo menos nas músicas de abertura, podemos verificar que não houve esse acompanhamento temporal, uma vez que as regravações de décadas bem anteriores se destacaram.

As trilhas sonoras utilizada nas novelas, não se limitam a seu aspecto dramático, elas vão além, se convertendo, por exemplo, em produtos radiofônicos que sensibilizam o ouvinte. Para se tornarem *hits*, o ciclo de produção deve prever distribuição e divulgação. As gravadoras se utilizam de estratégias de *marketing* e estudos para efetuar a comercialização. Na tabela abaixo pode ser verificado o *ranking* das músicas mais tocadas nas rádios brasileiras no mês de outubro de 2009. Relacionamos as músicas do *ranking* às telenovelas exibidas em 2009 a partir dos cantores e compositores que se repetem a partir de três regiões brasileiras, que totalizaram sete.

⁵ O *corpus* eleito par este artigo corresponde à 15 telenovelas das oito exibida nos anos 2000. Conforme Junqueira (2009) é a partir de 2000 que a telenovela ultrapassa as funções de entretenimento e aceleração do consumo ou publicidade devido a um conjunto de processos de mudanças que passam a condicionar o trabalho de produção.

⁶ A bossa nova é um movimento da música popular brasileira surgido no final da década de 1950 no Rio de Janeiro. No início, o termo era apenas relativo a um novo modo de cantar e tocar samba que expressa, de algum modo o discurso da classe média sobre o Rio de Janeiro e seu modo de viver. Anos depois, se tornou um dos gêneros musicais brasileiros mais conhecidos mundialmente, que expressa, de algum modo o discurso da classe média sobre o Rio de Janeiro e seu modo de viver.



Tabela 3. Autores por região com maior rendimento em rádios - OUT/09

Centro-Oeste	Nordeste	Norte	Sudeste	Sul
1 Vitor Chaves	1 Vitor Chaves	1 Vitor Chaves	1 Vitor Chaves	1 Vitor Chaves
2 Rick	2 Roberto Carlos	2 Roberto Carlos	2 Rick	2 Rick
3 Djavan	3 Erasmo Carlos	3 Rick	3 Roberto Carlos	3 Sorocaba
4 Sorocaba	4 Djavan	4 Herbert Vianna	4 Nando Reis	4 Roberto Carlos
5 Nando Reis	5 Nando Reis	5 Erasmo Carlos	5 Bruno	5 Euler Coelho
6 Dorgival Dantas	6 Caetano Velloso	6 Valtinho Jota	6 Djavan	6 Dorgival Dantas
7 Euler Coelho	7 Dorgival Dantas	7 Djavan	7 Dorgival Dantas	7 Bruno
8 Zeze di Camargo	8 Gilberto Gil	8 Caetano Velloso	8 Erasmo Carlos	8 Zeze di Camargo
9 Bruno	9 Edu Luppá	9 Vanessa da Mata	9 Edson	9 Sandro Coelho
10 Ze Henrique	10 Herbert Vianna	10 Lulu Santos	10 Stevie Wonder	10 Zé Henrique

Fonte: <http://www.ecad.org.br/ViewController/publico/RankingAutorial.aspx>

Antes de qualquer análise a tabela chama atenção pela presença de compositores e cantores masculinos. A única cantora a aparecer é Vanessa da Mata e ainda assim, numa única incidência e não integrando a seleção que fizemos dos cantores que se destacaram a partir de três regiões. Se compararmos à tabela 1 que destacou não só as composições, mas as interpretações nas músicas de aberturas, é possível perceber uma certa proporcionalidade quanto à predominância de vozes masculinas e femininas. Sobre este assunto é pertinente fazer uma analogia ao uso da voz na publicidade radiofônica e televisiva. Ainda hoje a voz que predomina é a masculina, ela funciona como uma espécie de valor agregado ao produto partindo do pressuposto muitas vezes de que passa mais credibilidade. Assim, a voz masculina corresponde a uma representação vocal de um papel social masculino de autoridade, força e segurança.

Não seria esse o mesmo recurso utilizado nas trilhas de telenovelas quando a maioria das canções é interpretada por vozes masculinas? Sobretudo se levarmos em consideração que seu público ainda é majoritariamente feminino? Não há nessa prática social uma espécie de sexismo da voz reiterando um estereótipo e até mesmo um preconceito machista? Acreditamos ser possível, uma vez que a música é capaz de oferecer recursos para criação de fronteiras e referências simbólicas formatando posturas apropriadas para sociedade, costumes, padrões de comportamento, atitudes e interpretações de acontecimentos, possibilitando desse modo que essas proposições sejam incorporadas à estrutura identitária.

São exemplos como esses que nos conduzem a verificar a relação da música com a construção de identidade, afinal, “o conceito de identidade, (...) de modo geral (...), se relaciona ao conjunto de compreensões que as pessoas mantêm sobre quem elas são e



sobre o que é significativo para elas (...).” (GIDDENS, 2005, p.43). Outra maneira é definir o conceito como um conjunto de fatores que determinam a maneira com que a pessoa se relaciona, age ou pensa.

Retomemos aos cantores de maior incidência no período analisado. De acordo com a tabela o cantor e compositor Vítor Chaves desponta em primeiro lugar em todas as regiões brasileiras. No período de 16/03 a 03/10/2009 foi exibida na “novela das seis” o *remake* de Paraíso (GLOBO, 1982 e 2009), a música de abertura era “Deus e eu no sertão” de Vítor Chaves. Do mesmo modo a canção “Vidro fumê” (tema do personagem Edmar, vivido por Ney Latorraca), composição de Ricky Valler, interpretada por Adriana Calcanhoto, integrou a trilha sonora da telenovela Negócio da China. O mesmo compositor integra a trilha sonora de Viver a vida com a música “Pra ser amor”. Dorgival Dantas compositor da canção “Você não vale nada mais eu gosto de você”, interpretada pela banda Calcinha Preta, deu vida à personagem Norminha em Caminhos das Índias. Duas canções interpretadas por Nando Reis se destacaram em Caminhos das Índias (Eu nasci há 10 mil anos atrás) e na telenovela Cama de gato (Prá você guardei o amor, tema dos personagens Débora e Pedro). O cantor Roberto Carlos também integrou a trilha de duas telenovelas em 2009, em Cama de Gato com a música “Como é grande o meu amor por você”, tema dos protagonistas Rose e Gustavo e na telenovela Viver a vida, também do casal protagonista, Helena e Marcos. De igual modo Erasmo Carlos participa de duas trilhas sonoras em 2009, “Não se esqueça de mim”, tema de Maya e Bahuan em Caminho das Índias e “Jogo sujo”, tema do personagem Leandro, viciado em apostas, em Viver a vida. Djavan, um dos cantores que mais participou de trilhas sonoras de telenovela da Rede Globo não integrou nenhuma trilha sonora em 2009, entretanto aparece no *ranking*, o que pode ser justificado pelo lançamento do álbum Novelas (2009). É com frequência que as gravadoras tiram proveito de músicas que foram grandes sucessos no passado, e são relançadas no mercado a partir de novas configurações, na voz de outro interprete, aliás, essa é uma característica da indústria cultural, demandar por um produto “individualizado” e sempre “novo”.

Evidente que a constatação acima não se trata de coincidência, mas de uma evidência mercadológica propiciada pela convergência de mídia que não é só de aparelhos ou de conteúdos, mas de práticas comunicacionais. Os conteúdos das mídias se tornam híbridos, reconfigurando a relação entre as tecnologias, indústria, mercados,



gêneros e públicos. O fluxo de conteúdo que perpassa diferentes plataformas e mercados midiáticos ocorre, sobretudo, pelo comportamento migratório percebido no telespectador, que oscila entre diversos veículos em busca de experiências diferenciadas de entretenimento, logo a convergência também é caracterizada pelo seu aspecto cultural. Isso contribui para demonstrar como a TV brasileira, através do seu produto cultural mais consumido, a telenovela, inclui e/ou exclui quando se trata de música, e ainda, verificar de que modo a música brasileira é representada na telenovela. Nesse sentido, é pertinente o pensamento de Ortiz (2004) quando diz que toda identidade é uma construção simbólica que se faz em relação a um referente. Uma das características mais reiteradas ao Brasil diz respeito à sua diversidade, entretanto a análise acima constatou elementos de homogeneização musical nas cinco regiões brasileiras, evidenciando desse modo o poder da indústria cultural. Apesar de a mídia postular construir homogeneidade, é preciso considerar que a sociedade não é uma totalidade amorfa e um conteúdo único.

Outro aspecto a considerar, e esse na perspectiva da recepção, é o fato de a música ser uma manifestação abstrata e, ao ser associada a uma linguagem não abstrata como a imagem é capaz de sugerir significados e assumir uma função objetiva capaz de construir sentidos que podem ser decodificados pelos indivíduos, embora que de forma subjetiva. O abstrato e o concreto, a ficção e o real se misturam e constroem um sentido, uma leitura, uma interpretação de códigos sonoros utilizados na telenovela. Uma das especificidades da construção desse sentido a partir da linguagem musical é a associação feita pelos telespectadores com suas experiências de vida e seus sentimentos. Ao fazer relação entre som e imagem são produzidos novos sentidos, isto significa dizer que, novas leituras são capazes de modificar o objeto. Desse modo a música é capaz de envolver não somente indivíduos, mas uma sociedade inteira, uma época, uma etapa da vida, um modo de ser.

Telespectadores: sujeitos e objetos

Com meio século de existência, a telenovela desempenha um papel fundamental na reestruturação da identidade contemporânea brasileira e na conformação de pensar o comportamento e em dá significados à realidade. Afinal, uma das maneiras do indivíduo se apropriar dos aspectos da realidade é por meio da representação social.



A telenovela propicia práticas sociais e atua como veículo de representação social. Para Chartier (1990, p. 25), “práticas e representações pressupõem usos e funções diferenciais dos mesmos objetos, leituras plurais de indivíduos e grupos e da sociedade sobre os mesmos fenômenos e os variados argumentos possíveis”. Para o autor, o conceito de representação permite designar realidades essenciais: em primeiro lugar, as representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões de mundo (as classificações) e que organizam os esquemas de percepção e avaliação, a partir dos quais se orientam o julgamento e a ação. Também se instituem as formas de exibição do ser social, tais como se dão a ver pela imagem e pelo rito.

Desse modo, as representações do mundo social não são reflexo do real, nem a ele se opõem, numa contraposição comum entre imaginário e realidade concreta. Ocorre que, ao se tornar presente a construção de um sentido ou de um conjunto de significações, possibilita um processo de identificação. Por outro lado, não se podem avaliar as representações do mundo social a partir de critérios de veracidade ou autenticidade, mas pela capacidade de mobilização que proporcionam ou ainda, pela credibilidade que oferecem.

Comentar a telenovela, por exemplo, se tornou uma prática social. Muitas vezes os telespectadores falam destas narrativas como se fosse algo muito próximo, real. Esse discurso não se constitui o avesso do real, mas um modo de captá-lo entre os limites da criação e da fantasia. Martín-Barbero diz que a telenovela começa quando acaba um capítulo. Isto expressa que o significado da telenovela se relaciona mais com a circulação dos discursos sobre ela que com seu texto em si. Essa circulação - seja através dos aspectos aqui analisados, da representação da cidade e da trilha sonora, seja de outros - é ressemantizada pela coletividade, propiciando uma espécie de poder e cumplicidade entre emissor e receptor, o que de algum modo evidencia o caráter contraditório e não unificado da identidade (WOODWARD, 2000). A interação com a telenovela nos leva a verificar que o estar e o ser do telespectador através do tempo tem se modificado incidindo diretamente nas constituições de identidades.

Nesse sentido, o ser sujeito contemporaneamente não se restringe à cultura que nascemos, mas a uma variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamentos (GARCÍA CANCLINI, 2005), inclusive ficcionais, afinal, a identidade se constitui também a partir da transmissão da herança cultural de um povo.



REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

DIAS, Márcia Tosta. **Os Donos da Voz**. São Paulo: Boitempo, 2000.

ECAD. Rankings. Disponível em
<<http://www.ecad.org.br/ViewController/publico/RankingAutorial.aspx>>. Acesso em
Fev 2010.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. Porto Alegre: Ed. Artmed, 2005.

JUNQUEIRA, Lília. **Desigualdades sociais e telenovelas: relações ocultas entre ficção e reconhecimento**. São Paulo: Annablume, 2009.

MEMÓRIA GLOBO. **Dramaturgia**. Novelas. Disponível em:
<<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,5273-p-19357-1979-N,00.html>>. Acesso em Mar 2010.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, c2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). A produção social da identidade e da diferença. In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2000.

TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. Trilhas sonoras e a década de 70: um olhar sobre o surgimento da gravadora Som Livre. In: **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008**.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

XAVIER, Nilson. **Teledramaturgia**. Disponível em:
<http://teledramaturgia.com.br>. Acesso em Mar 2010.