



Um percurso diacrônico nas transformações das bases temáticas das telenovelas

Romilson Marco dos Santos

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Pesquisador no GT Comunicação e Semiótica da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinar da Comunicação (INTERCOM). Contato com autor: romilsonmarco@hotmail.com

Resumo: Demonstraremos, em um percurso diacrônico, como a telenovela abandonou a base temática das adaptações dos romances folhetinescos, sofrendo transformações e chegando à eleição de relatos das cenas cotidianas. O estudo se desenvolve sobre a análise das bases temáticas das telenovelas do horário nobre, também conhecidas como “novela das oito”, suas modificações e, por fim, as consequências que se estabeleceram, a partir dessas transformações. Logo, a análise se pautará no modo como os espaços das telenovelas foram organizados, a fim de estabelecer uma mediação com o telespectador.

Palavras-chave: Telenovela. Base Temática. Interação. Comunicação. Televisão.

Abstract: **A diachronic route upon the transformation of soap-opera thematic bases:** We will demonstrate, in a diachronic route, how TV soap-opera, concerning its thematic basing, has no longer been adaptations from feuilleton novels; instead, it has been through gradual transformations, getting to the current relates about quotidian events. One develops the study founded on the analysis of thematic bases of soap-operas played at the so-called “noble time”, which are also known as “eight-o’clock soap-operas”, on their modifications and, finally, on the consequences established from such transformations. Therefore, the analysis shall be founded on how the spaces of soap-operas have been organized in order to establish a mediation with the viewer.

Keywords: Soap Opera. Thematic basis. Interaction. Communication. TV.



1. Introdução

Neste trabalho, propõe-se o estudo da telenovela brasileira do horário nobre e as transformações necessárias para se estabelecerem relações com o indivíduo que assiste a ela: o telespectador. Para tanto, as telenovelas foram se reformulando para se tornarem um produto atrativo, transformando-se em um entretenimento cuja principal estratégia foi – e continua sendo – analisar as movimentações daquele telespectador.

O estudo se desenvolve sobre a análise das bases temáticas das telenovelas do horário nobre, também conhecidas como “novela das oito”, suas modificações e, por fim, as consequências que se estabeleceram a partir dessas transformações. Logo, a análise se pautará no modo como os espaços das telenovelas foram organizados, a fim de estabelecer uma mediação com o telespectador. Sabe-se que todo limite não é mais, talvez, que um corte arbitrário num conjunto indefinidamente móvel. Sendo assim, objetiva-se analisar, dentro da faixa mais ampla possível das telenovelas do horário nobre, as mais significativas posturas ao se apresentarem ao telespectador. O eixo que guia esta análise são aquelas telenovelas cujos deslocamentos de configuração apontaram novas posturas nos modos através dos quais se poderia produzir telenovelas.

É importante, inicialmente, assinalar que tais deslocamentos dos modos pelos quais as telenovelas se configuraram permitiram-nos elencar quatro bases temáticas bem demarcadas. O que segue, portanto, são essas bases temáticas identificadas.

Para isso, iniciaremos esta análise com o ano de 1964, uma vez que, de 1950 até 1962, as telenovelas eram transmitidas somente algumas vezes por semana. Serão estudadas, portanto, as telenovelas diárias, tal como ocorre desde aquela data. Esse período foi escolhido, também, porque, antes de 1964, “a TV era uma mídia politicamente ainda muito fraca, sem o mesmo poder de negociação com os clientes que tinham o rádio, as revistas, os jornais” (CLARK, 1991, p. 64). Daquele ano de 1964, foi selecionada a primeira telenovela para análise, O Direito de Nascer, TV TUPI / TV Rio, marco inicial, por ser uma das primeiras telenovelas diárias e, principalmente, por ser a primeira telenovela de sucesso junto ao público, nos moldes contemporâneos. Evidencia-se que tal telenovela é o exemplo determinante para a primeira base temática. Para exemplificar a segunda base temática, foi selecionada a telenovela Beto Rockefeller, 1968 – TV TUPI. A terceira base temática foi



exemplificada com as seguintes telenovelas: O Bem Amado, 1973 – TV Globo; Saramandaia, 1976 – TV Globo; Roque Santeiro, 1985 – TV Globo; Salvador da Pátria, 1989 – TV Globo e O dono do Mundo, 1991 – TV Globo. É bom que se note, antes de mais nada, a diferença na quantidade de exemplos dentro de cada base temática. O que ocorreu em determinadas bases temáticas é que tivemos algumas mudanças que mereceram ser apontadas. A quarta base temática é representada por Por Amor, 1997; Laços de Família, 2000 e Mulheres Apaixonadas, 2003 – todas exibidas pela TV GLOBO.

É evidente que um período tão amplo comporte uma grande diversidade de formulações, compondo um elenco amplo o bastante para embarçar quem se propõe a apresentá-las em conjunto. Tais formulações não formam uma rede fechada de proposições que se expliquem por si mesmas, mas propõem-se a ser inteligíveis como base de uma classificação que forneça um “quadro” de suas diferenças e o modo como a telenovela foi se transformando a fim de continuar a estabelecer relações com o telespectador.

É necessário, também, esclarecer a opção pelo horário a ser analisado, partindo de como foi a estruturação dos horários para cada telenovela. A definição dos horários surgiu como estratégia de implantação de programação. A programação determinava que os programas tivessem horários fixos, a fim de tentar criar um hábito para o público. A escolha das telenovelas do horário nobre recai, primeiramente, na busca para atingir o maior número de telespectadores. A motivação da pesquisa está, justamente, no modo como essa telenovela se configura para tentar estabelecer uma relação com distintos públicos. As demais telenovelas, como as das 18h, por exemplo, têm temática mais romântica ou de época. As telenovelas das 19h focam as comédias. Além disso, o horário nobre recebe maior atenção na sua elaboração, ou seja, os melhores profissionais e os maiores investimentos são concentrados nessa programação.

O recorte da pesquisa é também decorrente dessa complexidade e da dimensão cultural e financeira que a telenovela desse horário estabelece na sociedade brasileira. A dimensão cultural corresponde a todo o movimento que esse folhetim provoca, seja na imprensa, na moda ou nos programas de televisão – o chamado *crossmedia* (assuntos ou atores que se destacam na telenovela e viram pauta para programas da própria emissora ou das concorrentes). Faz-se necessário observar, também, que as telenovelas “das 8” são as responsáveis por concentrarem a maior arrecadação do mercado publicitário, que desloca grande parte dos seus investimentos para esse horário. Portanto, é o produto que merece maior



atenção por parte da emissora.

Assim sendo, as telenovelas brasileiras se transformaram, no decorrer dos anos, para atender à necessidade de se tornarem atrativas aos olhos dos telespectadores. Essas transformações estão relacionadas ao modo através do qual se organizaram para conseguir entreter os telespectadores, responsáveis pelas flutuações dos índices de audiência e pela tabela de preço de inserção de peças publicitárias na programação. Se os telespectadores não consideram atraente aquilo a que estão assistindo, os índices de audiência declinam, juntamente com o faturamento da emissora. É evidente, desse modo, que as emissoras precisaram modificar suas telenovelas para atender às expectativas daquele telespectador. O modo de apresentar as telenovelas estava condicionado às suas bases temáticas eleitas e à modificação da sua estrutura narrativa. É necessário, portanto, entender como as telenovelas se transformaram no produto que vemos hoje.

A seguir, demonstraremos, em um percurso diacrônico, como citado acima, como a telenovela abandonou a base temática das adaptações dos romances folhetinescos para, ao longo dos anos, sofrer transformações e chegar à eleição dos relatos de cenas cotidianas, que dominam as telenovelas atuais.

2. Primeira base temática

Muito embora se saiba que o folhetim engendrou grandes obras da literatura, busca-se, nesta pesquisa, verificar o modo pelo qual a televisão o engendrou como telenovela. Portanto, o folhetim será analisado como obra para a televisão.

Assim sendo, sabe-se que as referências iniciais das telenovelas foram os romances-folhetins. Segundo Meyer:

No rodapé do jornal vão se sucedendo as fatias de romance-folhetim traduzidas dia após dia do Francês, introduzindo angústia e suspense com o fatídico “continua-se”. (...) Entre 1839 e 1842 os folhetins-romances são praticamente cotidianos no Jornal do Comércio (Brasil)... (1996, p. 283).

Essas publicações tiveram uma clara razão de ser: “As declarações, reclames, o afã em preencher o famigerado rodapé indicam claramente a imprescindível necessidade do pasto ficcional, para alimentar a curiosidade do leitor e recheiar o bolso dos donos de jornal, já que o negócio se estende à republicação em volumes” (MEYER, 1996, p. 288).



No entanto, nem tudo que os jornais brasileiros publicaram como folhetim teve semelhança ao produto original. O que se viram foram imitações e/ou modificações que promoveram mais vendas.

Meyer afirma que:

Em que medida essa produção folhetinesca nacional lembrava realmente o gênero consagrado, caracterizado pela extensão, pelas infinitudes e atraentes peripécias se alongando no tempo, desenvolvendo uma temática quer de aventuras, quer de capa e espada, quer histórica, quer judiciário-policialesca, quer realista-sentimental, quer... tudo misturado? Comum a todos, e importantíssimo, era o suspense e o coração na mão, um lencinho não muito longe, o ritmo ágil de escrita que sustentasse uma leitura às vezes ainda soletrante, e a adequada utilização dos macetes diversos que amarrassem o público e garantissem sua fidelidade ao jornal, ao fascículo (...) (1996, p. 303).

Dado esse fato, obteve-se um produto que promoveu uma fruição, ao mesmo tempo em que narrava uma história, aparentemente, desprezível.

Desse modo, parece-nos que, já naquela época, a preocupação foi promover divertimento. A fruição daquele produto não estava no que aconteceu, mas, sobretudo, no modo como se narrou o que aconteceu.

E, com o tempo, esse universo romanesco, pelo habitual caminho de jornais recortados e fascículos, lidos ou contados oralmente, teria alcançado aquelas classes subalternas, as historicamente exploradas e sofridas massas da América Latina. Não é de espantar, portanto, a fácil aclimatação nesses países, onde “a desgraça pouca é bobagem”, de um gênero romanesco que, além de cativar auditórios e leitores pelas engenhosas tramas, tematizava subcondições de vida e exacerbadas relações pessoais e familiares. (...) Uma literatura romanesca despididamente expressiva, o que vinha ao encontro daquela já mencionada tradição, que também é ibérica do gosto pelo excessivo gestual e empolado da palavra que compõem a oratória, tão apreciada pelas populações. Reflexo paroxístico de sua secular desgraça e permanente aspiração a um universo moral no qual finalmente reinasse a justiça. E o amor (MEYER, 1996, p. 383-384).

Todo esse universo romanesco invadiu as radionovelas. “Folhetim-melodrama matriz da radionovela” (MEYER, 1996, p. 385). O Direito de Nascer “já havia sido sucesso no rádio” (FERNANDES, 1987, p. 51). E esse sucesso invadiu a atmosfera da televisão também. “Com a primeira grande gestão da integração latino-americana, do rádio para a televisão, de Cuba ‘para o mundo’ veio O Direito de Nascer” (MEYER, 1996, p. 386). Daí ser possível afirmar a convergência e a diferença entre o rádio e a televisão, no modo de contar histórias. Com a televisão, o público pôde ouvir e ver as histórias. Segundo Meyer:

Um produto novo, de refinada tecnologia, nem mais teatro, nem mais romance, nem mais cinema, no qual reencontramos o de sempre: a série, o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilhaçada em tramas



múltiplas, enganchadas no tronco principal, compondo uma “urgidura aliciante”, aberta às mudanças segundo o gosto do ‘freguês’, tão aberta que o próprio intérprete, tal como na vida, nada sabe do destino de seu personagem. Precioso freguês que precisa ficar amarrado de todo jeito, amarrado por ganchos e chamadas, puxado por um suspense que as antecipações anunciadas na imprensa especializada e até na cotidiana não comprometem, na medida em que a curiosidade é atraída pelo “como” quanto pela expectativa dos diversos reconhecimentos que dinamizam as tramas (1996, p. 387).

Nessa medida, uma profissional definiu o modo de produzir telenovela no Brasil. Falamos de Glória Magadan: “o estilo Magadan recheava os lares brasileiros de condes, duques, ciganos, vilãs sem qualquer lógica, mocinhas ingênuas e galãs totalmente comprometidos com a bondade” (FERNANDES, 1987, p. 67). Magadan, desse modo, praticamente determinou a primeira base temática das telenovelas. Com o sucesso de suas escolhas, a telenovela tornou-se um elemento estratégico, ao tentar prender a atenção do telespectador, diariamente.

Com efeito, Walter Clark, então diretor da TV Rio, afirma: “Com o formato diário, começaram a fazer muito sucesso e eram ótimas para fixar uma grade de programação, porque mantinham o telespectador ligado na emissora todos os dias” (1991, p. 140). Por conseguinte, a telenovela funcionou como uma estratégia mercadológica de audiência e faturamento. Ao explicar a lógica de exibição da telenovela *O Direito de Nascer*, Clark escreve:

Nesse momento, aproveitando a viagem de Dercy ao México, encarregamos David Raw de contatar o procurador de Felix Cagnet, o famoso novelista cubano, e comprar os direitos de suas histórias, (...) e trouxe três novelas, pela módica quantia de 20 mil dólares, financiadas pela Lever, através da Lintas: *O Preço de uma vida*, *O Direito de Viver* e a celeberrima *O Direito de Nascer*. Ela havia sido um enorme sucesso no rádio, e nós apostávamos que conseguiríamos repetir a dose na TV. Uma novela forte, com muita audiência, era o que precisávamos para amarrar a nossa programação (1991, p. 140-141).

De fato, em pouco tempo, “*O Direito de Nascer* se transformou no maior sucesso da telenovela desde o início da televisão. [...] Com o *Direito de Nascer*, que ficou um ano e meio no ar, conseguimos estabilizar a queda da TV Rio e recuperar a liderança. A novela funcionava tanto que puxava a audiência para toda a estação” (CLARK, 1991, p. 146).

É preciso notar, sobretudo, que esse fato comprova o que já foi relatado: tal qual no folhetim nos jornais, as emissoras também estiveram interessadas no potencial de audiência e faturamento que a telenovela podia propiciar. Portanto, desde o início, a telenovela diária surgiu não como um produto ingênuo para contar histórias, mas, sobretudo, como um produto altamente rentável e estratégico para se estabelecer relação direta com o telespectador.



Em decorrência disso, surgiu a primeira base temática das telenovelas - a adaptação dos clássicos melodramáticos da literatura. De fato, as primeiras telenovelas, tão logo se consolidaram como diárias, visualizaram um padrão de como selecionar a base temática, e as adaptações surgiram como fator de certeza de audiência. É preciso acrescentar, porém, que essa base temática contemplou a apresentação de algo que proporcionou um mundo de fantasia, ilusão, ou mais comumente, “uma linguagem do melodrama avessa à ambiguidade e a torneios de estilo e reuniu as condições indispensáveis para agradar a plateias desabitadas de sutilezas” (HUPPES, 2000, p. 14). Com isso, buscou-se contaminar a audiência, envolvendo-a na atmosfera de catarse e sedução do drama narrado.

É necessário, portanto, demonstrar como essa base temática determinou a estrutura narrativa das telenovelas. Na sequência narrativa de *O Direito de Nascer*, exibida em 1964, nota-se a permanência de uma trama central do início ao fim da telenovela, além da redundância nos acontecimentos, poucas tramas paralelas e todas subordinadas à trama principal. Isso em virtude de a televisão ter uma audiência dispersa e desatenta, diante da qual a configuração da narrativa permitia uma rápida retomada do que estava acontecendo. Observou-se, também, a busca de uma sequência narrativa linear, com os acontecimentos se desenvolvendo em linha coerente, até o desfecho da trama. Era uma forma de criar entendimento lógico, para que o receptor acompanhasse a telenovela como a um folhetim. Aqui, encontra-se a utilização da técnica da narrativa folhetinesca como estratégia de tentar provocar a curiosidade e assegurar que o telespectador acompanhasse, no dia seguinte, o que aconteceria na trama. É evidente, desse modo, que a narrativa televisual buscou entreter a audiência com dramas, estruturando-se de forma a condicionar quem a assistia a querer saber como aquelas personagens se comportariam no dia seguinte. Esse condicionamento girou em torno dos sofrimentos e dramas pelos quais se atraía a atenção para as personagens que, na dramaticidade da trama, escapavam do ficcional para atingir o cotidiano.

Analisando com maior cuidado, vê-se, nessa configuração, um reflexo da utilização de uma temática, tal qual o sucesso na radionovela, entendido como fator fundamental para a estruturação da narrativa televisual.

Ressalta-se que as emissoras televisivas apostaram em adaptações cujos enredos foram sucessos consagrados, como “*O Direito de Nascer*. Em 1966, por exemplo, estreou a telenovela *Eu compro essa Mulher*. Na TV Rio, estreou, no mesmo ano, *Ana Karenina*. Essa telenovela tinha dado 50 pontos. [...] A novela (*Eu compro essa mulher*) foi escalando a



audiência, até atingir 45, 50 pontos” (CLARK, 1991, p. 182). Outras telenovelas vieram. Surgiu O Sheik de Agadir, ambientada na África.

É preciso admitir, entretanto, que esses desenhos das tramas, no decorrer dos anos, configuraram uma ingênua afirmação de valores culturais irreais, através do duvidoso abuso de estereótipos que, certamente, por si sós, indicavam conteúdos de alto valor, mas que, em razão das transformações sociais, perderam, em grande parte, a sustentação da qual se nutriam. De fato, muitas tramas assumiram, já em 1968, um sabor de equívoco. Depois de quase duas décadas, havia uma movimentação, em vários setores das telenovelas, para que houvesse uma representação nacional através das narrativas. Pode-se dizer que a adaptação literária foi uma forma encontrada, pela televisão, para contar histórias em audiovisual, como primeira base temática. É evidente, porém, que, muitas vezes, a narrativa se tornou lenta e monótona porque as escolhas das histórias eram muito parecidas, a fim de não se correr o risco de fracasso. Por isso, as adaptações sempre repetiram a configuração do sucesso vigente e habitual.

3. Segunda base temática

Não surpreende, portanto, que, dessa forma, surgisse uma nova base temática. Nessa medida, destaca-se a segunda base temática das telenovelas – a sociedade brasileira, que explode com uma multiplicidade de racionalidades “locais” – minorias étnicas, sexuais, religiosas, culturais ou estéticas em contraposição à ideia de que só existia uma única forma de contar uma história, com base na literatura. A libertação de uma narrativa de contexto distante permitiu apresentar a diversidade da sociedade brasileira, embora a estratégia fosse apresentar algo de fácil reconhecimento. Note-se que o objetivo dessa base foi explorar os acontecimentos dos espaços públicos da sociedade brasileira. Logo, essa modificação na base temática promoveu também uma transformação na estrutura narrativa das telenovelas.

Como consequência das transformações ocorridas na base temática, observou-se a seguinte modificação na estruturação das narrativas: a implantação de outras tramas como principais. Portanto, a telenovela não se edificou mais em uma única trama principal. Buscou-se ampliar o leque de opções, para atender aos interesses de quem assistia à telenovela e adequar a atração àquela nova base temática. De fato, para manter o interesse do telespectador, as telenovelas inseriram outras histórias, a fim de atender à variedade de



interesses, ao mesmo tempo em que se poderia evitar que a telenovela ficasse enfadonha. Esse potencial estava atrelado à possibilidade de narrar os modos de viver em ambientes distintos. O telespectador pôde assistir a histórias que ocorreram em bairros populares, assim como em bairros nobres. Essa diversidade de ambientes funcionou como um elemento de curiosidade, ao menos na medida em que o telespectador considerou interessante conhecer o modo como um rico vivia, por exemplo. Nota-se que essa nova base temática esteve relacionada ao fato de manter a telenovela como um produto atrativo aos olhos do telespectador.

Beto Rockfeller (1968), na TUPI, foi a telenovela representativa dessa mudança. “Surge Beto Rockfeller, o anti-herói que passa a ocupar o lugar dos personagens íntegros, monolíticos, absolutamente sensatos, absolutamente honestos, absolutamente puros, absolutamente tudo, e que se coloca mais próximo das pessoas comuns” (SIMÕES, 1986, p. 84). Conforme a nova configuração das narrativas, a trama dessa personagem oscilou entre ambientes da classe privilegiada e daqueles desprovidos financeiramente, o que permitiu a exibição de várias cenas com potencial de atrair a audiência, uma vez que somente o público conhecia a condição suburbana de Beto. “Um dos truques de Beto Rockfeller foi brincar com o público consumidor de novelas, colocando-o no vídeo” (FERNANDES, 1987, p. 106).

De fato, as narrativas acompanharam o sucesso de Beto Rockfeller, seguindo seu desenho, que se insinuou como um padrão a ser copiado, ao menos na medida em que tentava se aproximar do público brasileiro. A Globo, muito mais organizada, “contando com departamento de pesquisa, valeu-se de métodos eficazes de apuração do gosto popular e suas determinantes, desenvolveu critérios e prioridades que reduzissem sua margem de erro – pelo menos em relação às telenovelas – a uma taxa ínfima” (SIMÕES, 1986, p. 85). Obtidos esses resultados, buscou-se uma telenovela que refletisse o gosto popular, como um espelho antropológico da sociedade. Foi necessário, então, entender a sociedade brasileira, como ela se organizava, o que faziam as pessoas, como eram as práticas sociais. À medida que essas pesquisas eram aprimoradas, esses elementos foram sendo utilizados como atrativos para o telespectador.

Parece ser lícito inferir que as tramas permitiam um leque de opções suficientemente eficazes, dentre as quais os telespectadores podiam selecionar aquelas com as quais queriam se identificar, entreter e divertir. Nessa seleção, permitiam-se mudanças radicais e o anti-herói surgia como protagonista. A eleição desse tipo de personagem permitiu a liberdade, também, na organização da estrutura narrativa. As tramas estiveram atreladas ao perfil transgressor da



personagem. Ou seja, essa forma de narrar permitiu inserir tramas das personagens em ambientes distintos do seu contexto original. De fato, esse tipo de organização não era permitido na base temática anterior, pela rigidez hierárquica da trama e, como consequência, da própria estrutura narrativa. É evidente, desse modo, que colocar um suburbano em um ambiente da alta sociedade criava, por si só, um conflito que instigava o público a acompanhar as aventuras daquela personagem. Ao fazer essa mudança, a telenovela proporcionou uma aproximação com o telespectador, porque ampliou as opções de tramas que se estruturaram de forma a colocá-lo como cúmplice daquelas subversões da personagem. Isso se verifica a reprodução dos diálogos tal como essas pessoas se expressavam. Nota-se que essa reprodução conferiu maior realismo à base temática, ocasionando mais um elemento de subversão e transformação na estrutura narrativa da telenovela. De fato, ao romper com os moldes clássicos da literatura, toda a estrutura narrativa se rompeu. Essa ruptura possibilitou à telenovela se configurar a partir da necessidade de entreter e envolver o telespectador em várias tramas de aventuras com as personagens.

A principal mudança de Beto Rockfeller – que inspirou o futuro da telenovela – foi a agilização dos diálogos e o seguimento livre da história, libertando-se radicalmente do estilo até então. (...). A linguagem, obviamente, também mudou. As velhas declarações de amor foram substituídas por formas de expressões mais coloquiais, num reflexo fiel do nosso modo de falar. Até a gíria passou a ser saudada como bem-vinda (FERNANDES, 1987, p. 106).

Faz-se necessário observar que a modificação na relação dos diálogos objetivou ser mais um elemento para a atração dos telespectadores e abriu precedente para provocar uma contribuição para o universo do telespectador, com a introdução dos famosos bordões e expressões populares que tornaram a telenovela cada vez mais atrativa para diversos públicos. “As frases feitas e grandiloquentes, que marcavam até então os diálogos, foram substituídas por expressões coloquiais. O resultado foi o melhor possível, em termos de audiência. Trouxe para frente da TV gente que até então permanecia totalmente alheia ao aparelho” (SIMÕES, 1986, p. 84).

Tudo isso deixou claro que essa base temática promoveu um vínculo comunicativo familiar com o telespectador, a partir dos desenhos das personagens, das relações entre os diálogos e da sequência narrativa.

Entretanto, não se pode iludir com essa aproximação aos desenhos sociais que Beto Rockfeller apresentou. Existia ainda um abismo entre os desenhos apresentados nas



telenovelas e o que, efetivamente, ocorria nos espaços públicos da sociedade brasileira. Existiu, é claro:

uma nova galeria de personagens, mais ajustados aos novos padrões de vida na metrópole, onde a mulher e o jovem participam ativamente do mercado de trabalho, tornando-se não só consumidores como também agentes desestabilizadores do controle familiar e, dentro dele, da autoridade da figura paterna. No mundo em que a mulher ocupa gradativamente espaços exteriores ao lar (e a telenovela é dirigida preferencialmente a ela), fica difícil aceitar os estereótipos tradicionais. O bem e o mal absolutos, polarizados nas telenovelas na figura da freira e da dançarina cigana, por exemplo, ficam inviabilizados. A mocinha virginal, discreta, passiva, bondosa, suave vira uma chata (SIMÕES, 1986, p. 93).

Nessa base temática, há, sobretudo, uma tentativa de apresentar a telenovela como uma sugestão do modo de viver. Elegeu-se uma base conservadora da sociedade e inaugurou-se uma pedagogia inusitada, mostrou-se ou demonstrou-se como deve ser a vida de uma pessoa para ascender socialmente e ser bem-sucedida.

O choque que a telenovela Beto Rockefeller provocou nas emissoras, aliado a uma profissionalização cada vez mais incisiva, propiciaram novos paradigmas temáticos.

4. Terceira base temática

Com a proliferação de profissionais de prestígio nacional e de “esquerda”, a TV Globo estabeleceu uma nova base temática para as telenovelas. A terceira base temática concentrou-se na crítica aos núcleos de personagens representativos da sociedade brasileira. Essa base permitiu explorar e criticar determinados segmentos da sociedade, possibilitando à telenovela traçar um desenho moralizador. Porém, visto que essa mudança procurou envolver a audiência, não se pode iludir com esse desenho moralizador, pois ele só permaneceu porque atraía a atenção do telespectador. Por conseguinte, a telenovela passou a promover uma dramaturgia crítica, ao menos na medida em que buscou tornar a telenovela um produto questionador, mesmo que de forma sutil, em virtude da ditadura vigente.

Um dos profissionais que implantou esse modo de fazer telenovela foi Dias Gomes, autor de várias telenovelas, dentre elas, O Bem Amado (1973) e Saramandaia (1976). Surgiu uma base temática promovida por um grupo de profissionais de “esquerda”, embora esse fator não tenha retirado o objetivo da telenovela de gerar lucro. O que a televisão fez foi: se as reivindicações da “esquerda” podem expandir o faturamento, vamos colocá-las no horário nobre. A consequência está justamente na remissão aos interesses comerciais da emissora.



Note-se que até questões políticas e ideológicas são úteis na busca para estabelecer contato com a audiência. Todavia, essas questões estabeleceram um contato também com a imprensa, ao menos na medida em que a telenovela apresentou discussões que serviram de pauta para a própria imprensa. Do mesmo modo como a imprensa exerce sua função ao levantar questões sociais relevantes, a telenovela se apresentou como produto socialmente responsável, como estratégia para se promover: “o escritor Roberto Drummond avançava, por sua vez: ‘Roque Santeiro está discutindo o que deve ser discutido na Constituinte’”. (MATTELART, 1989, p.130-131).

De fato, em determinados momentos, a telenovela assumiu o papel da imprensa, no ato de contaminar a sociedade com discussões político-sociais relevantes para o desenvolvimento do país. Nesse contexto, os núcleos das tramas das personagens foram decisivos.

A fim de melhor compreender como essa base temática modificou a narrativa televisual, tivemos que nos concentrar nos núcleos das tramas das personagens, a partir dos quais as telenovelas se organizaram. Cada grupo de personagens assumiu suas próprias histórias. Elas se relacionavam com outros núcleos, a partir de um tema ou situação comuns. Nota-se que a estrutura narrativa tentou envolver o telespectador no maior número possível de histórias, com as quais passou a ter contato. Portanto, a telenovela distanciou-se dos romances-folhetins, na medida em que se transformou em uma coletânea de histórias, sem a obrigatoriedade de estarem atreladas a uma trama principal: a telenovela se pluraliza. Por exemplo, em Roque Santeiro, o tema principal foi a vida cotidiana de uma cidade que vivia do culto ao mito de um Santo. Nos núcleos das personagens, tínhamos o núcleo da equipe de filmagem, cujo tema era como fazer um filme sobre Roque Santeiro, sofrendo os abusos e desmandos dos políticos e dos poderosos da cidade; o núcleo religioso, que abordava a manutenção da moral e dos bons costumes na cidade de Asa Branca; e o núcleo familiar de Zé das Medalhas, que apresentava uma mulher frustrada no casamento e um marido ambicioso que só pensava em dinheiro.

Desse modo, mais uma vez, a telenovela ampliou o leque de elementos com potencial para atrair e manter a atenção do telespectador, ou seja, as histórias das personagens foram estruturadas com questões políticas, sociais e econômicas, com grande poder de promover discussões na própria sociedade. Essa pluralidade de núcleos esteve diretamente relacionada ao modo como a telenovela tentou atrair públicos distintos. De fato, sendo a telenovela do



horário nobre, composta por uma gama plural de telespectadores, esses núcleos buscaram ser um elemento suficientemente atraente para chamar a atenção de públicos distintos.

Verificamos, em 1989, com *O Salvador da Pátria*, da TV Globo, uma valorização do trabalhador honesto que, ao ocupar um espaço significativo na narrativa, acaba por sugerir uma moralização da sociedade. Ora, parecia evidente que a telenovela se estruturava com histórias que valorizaram o comportamento conservador e moralmente aceito pela sociedade. As tramas visaram colocar as personagens em situações de conflito entre a impunidade e a punição. Quando as personagens com o estereótipo do mal foram punidas, surgiu uma relação de cumplicidade com o telespectador, mostrando-lhe que o mal não compensa. Houve, assim, a valorização do conhecido recado moral de prêmio e castigo, que poderia roteirizar o padrão de uma sociedade mais justa. A punição exemplar, na telenovela, resgatava uma espécie de esperança ao telespectador. Essa punição, também, o envolveu e o levou a manter-se atento, a fim de encontrar, na telenovela, uma expansão da sua possibilidade de atuação social.

Sendo assim, cada núcleo de personagens fez um revezamento de posição de destaque com os outros núcleos. A eleição de vários núcleos polêmicos, exóticos ou até mesmo banais determinou que as telenovelas se estruturassem de modo a permitir ao telespectador uma variedade de opções com as quais pudesse se identificar. Essa forma de narrar funcionou como um modo de mensurar os núcleos, quais mais agradavam ao telespectador, estabelecendo, portanto, uma hierarquia não pela estrutura narrativa, mas, sobretudo, pela interação com o público. Verifica-se a importância cada vez mais pertinente do telespectador na gestão das telenovelas. Isso é comprovado com a reportagem de capa do caderno *Mais da Folha* de São Paulo de 5 de outubro de 2003, na qual se discutiram as razões que levaram milhares de brasileiros a rejeitar, em 1991, o início da novela *O Dono do Mundo*, TV Globo:

Pois bem, logo nos primeiros dias da novela, de grande sucesso, como era de esperar, ela se completa com o desligamento em massa e uma comoção da opinião pública, que vai acossar fortemente o seu autor nas semanas que se seguiram ao imprevisto *apagão*. (...) Imediatamente após o acontecimento dramático, político e sexual, ainda durante o capítulo, o ibope despenca: enquanto nos dois dias anteriores a novela perdera quatro pontos de audiência em relação aos 48 pontos da sua estreia na segunda-feira, apenas no fatídico quarto capítulo a novela perdeu nada menos do que nove pontos de audiência, em um fenômeno jamais visto em semelhantes casos. O melhor produto realizado pela televisão brasileira em sua história teve uma queda de 13 pontos de audiência em seus primeiros quatro dias de exibição. (...) Impacientes, os espectadores, alguns ofendidos, outros humilhados, desligaram o aparelho antes mesmo de o episódio terminar. Ainda me recordo de que nos dias seguintes a empregada doméstica de minha mãe, com seu radinho de fofocas, fazia coro com uma boa parte da elite carioca sobre o desrespeito (a quem?), a pouca-



vergonha, como dizia em seu baixo moralismo impotente, proporcionada a todos pela perversa novela (SABER, 2003, p. 7).

Esse fato demonstrou que a configuração das telenovelas teve que levar em consideração um forte elemento externo, ou seja, quem a assistia. O telespectador se tornou uma espécie de cogestor da telenovela, uma vez que sua opinião sobre o rumo tomado pelo tema na estrutura narrativa se manifestou através do poder de mudar de canal ou até mesmo de desligar a televisão. Daí decorreu a necessidade e a preocupação de as telenovelas trabalharem em função da manutenção da relação com esse gestor. Portanto, para que essa relação não se tornasse um conflito entre a eleição de uma base temática e o que efetivamente o telespectador desejasse ver, as telenovelas abandonaram a eleição de uma base temática. Nota-se, portanto, que, para se estabelecer como um produto de entretenimento e consolidar-se como um dispositivo que estabelecia relações com o telespectador, a telenovela precisou se transformar mais uma vez e sua gestão, obrigatoriamente, teve que ser compartilhada com outros gestores, como o próprio telespectador, a direção da emissora e a imprensa. Nesse contexto, uma base temática deveria ser refeita/revista constantemente. De fato, se antes a base temática era determinada em comum acordo entre autor e direção da emissora, nesse contexto, esses dois agentes precisaram respeitar o poder de veto de um terceiro agente, que era o telespectador. Dessa maneira, as telenovelas passaram a se sustentar em relatos das cenas cotidianas, com forte apelo atrativo.

5. Quarta base temática

É nesse sentido que se detecta uma transformação, fruto da nova atmosfera comunicacional vigente, e a telenovela passou a se sustentar em relatos das cenas do cotidiano doméstico dos telespectadores. Essa estrutura consistia em eleger cenas de indivíduos em seus cotidianos domésticos, ou seja, enquanto a base temática anterior explorara espaços e pessoas públicas da sociedade, aqui, surgiu a exploração dos ambientes privados do próprio telespectador. A consequência foi a transformação das telenovelas em retalhos resgatados no dia a dia, tendo como base as histórias individuais dos personagens/telespectadores. Foi nesse sentido que a telenovela relatou a vida dos próprios telespectadores, como forma de estabelecer uma interação (FERRARA, 2008). De fato, cada vez mais, a telenovela adentrou o universo do telespectador, para resgatar possíveis estímulos e os reelaborar em forma de relatos audiovisuais. Por conseguinte, as telenovelas passaram a ser uma extensão da vida dos



telespectadores, estabelecendo com eles um nível de intimidade que desencadeou uma cumplicidade, ao mesmo tempo em que estabelecia um vínculo afetivo.

A partir de 1997, houve várias telenovelas que passaram a se estruturar com essa configuração. Examinando a história de Helena (Regina Duarte), em *Por Amor*, constata-se a manipulação do amor materno, para estabelecer um vínculo com as mulheres, já que a telenovela possuía uma grande parcela de mulheres como telespectadoras. Manoel Carlos “queria mostrar uma mãe que se sacrificasse de maneira radical por um filho, ou uma filha” (AUTORES, 2008, vol. 2, p. 66). Além disso, aquela telenovela buscou, no espaço comezinho do próprio telespectador, outros relatos que pudessem ser atraentes para satisfazer a expectativas variadas. Não surpreende, portanto, que, a partir do momento em que essa configuração conseguiu atrair a atenção, passou a se consolidar como estrutura básica das telenovelas e foi confirmada pela repercussão desencadeada na imprensa pelas telenovelas posteriores.

Em janeiro de 2001, a revista *Veja* (10/01/2001) mostrou o triunfo dessa estruturação das telenovelas. A manchete de capa dizia: “Nos laços da novela. Por que 32 milhões de brasileiros assistem à novela das 8 da Globo, o maior sucesso da televisão nos últimos anos”. E a revista dedica oito páginas para explicar o sucesso de público da telenovela *Laços de Família*, nas quais relata:

Manoel Carlos, por sua vez, é o artífice das tramas em que a grande protagonista é a classe média. Em suas novelas não há uma disparidade grande entre ricos e pobres. Todos são mais ou menos remediados, mais ou menos parecidos com o grosso dos telespectadores das novelas da Globo. ‘O sujeito que acompanha as minhas tramas gosta de reconhecer ali situações parecidas com as que ele vive e personagens semelhantes aos seus próprios parentes’, diz Manoel Carlos. (...) os personagens aparecem indo à padaria, abrindo uma conta no banco ou dirigindo o carro para ir ao trabalho. A pesquisa qualitativa sobre *Laços de Família*, encomendada pela Globo, demonstra que o autor acerta em cheio ao aproximar a novela do cotidiano mais comezinho. Segundo esse levantamento, uma das maiores razões para o sucesso do folhetim é o fato de o espectador achar a trama verossímil e os personagens críveis. (LIMA, 2001, p. 88).

O próprio título da telenovela – *Laços de Família* – já seria motivo para ratificar esse modo de estruturar as telenovelas, visando relatar os acontecimentos do espaço doméstico do telespectador. A busca pela fidelidade a esses fatores atinge o nível de as doenças serem apresentadas tão verossímeis quanto na vida real. O drama da personagem Camila (Carolina Dickmann) em *Laços de Família* exemplifica bem esse modo de organizar a telenovela. Em uma cena, não há diálogos, apenas a enfermeira, Camila e uma trilha sonora. Essa cena rendeu



à TV Globo um pico de audiência de 61 pontos (Revista VEJA, 10/01/2001). A telenovela buscava não apenas representar a vida real dos telespectadores, mas ser a própria vida real. Nota-se que toda a estruturação da telenovela buscou envolver o telespectador em uma atmosfera de simulação. Segundo Baudrillard:

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir: “Aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns dos respectivos sintomas” (Littré). Logo fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do ‘verdadeiro’ e do ‘falso’, do ‘real’ e do ‘imaginário’. O simulador está ou não doente, se produz ‘verdadeiros’ sintomas? (1991, p. 9-10).

Muito embora as telenovelas sejam obras de ficção, é necessário analisar que essa forma de estruturar as telenovelas rompeu com a distinção entre o que é ficção e o que é não ficção, ao menos na medida em que as cenas são uma simulação e se apresentam como a própria realidade do telespectador. Logo, a telenovela se torna o próprio relato da vida não ficcional.

De fato, ao se tornar vida não ficcional, a telenovela estabeleceu um elo de confiança entre as pessoas na tela e as pessoas que as assistiam. De que forma? Apresentando os dramas e conflitos mais íntimos das personagens que, na verdade, passaram a ser os mesmos de quem as assiste. A telenovela funcionou e funciona como um grupo de ajuda ou reabilitação psicológica. Cada novela levava o telespectador para o seu íntimo e lhe propiciava a confiança de todos os seus segredos. Como as cenas foram simulações do que ocorria no cotidiano desses mesmos telespectadores, despertou-se a curiosidade sobre o modo como aqueles personagens resolveriam uma situação, que já acontecera ou poderia vir a acontecer nos mesmos espaços dos indivíduos que as assistiam.

Em *Mulheres Apaixonadas*, TV Globo, 2003, o público adentrou os quartos, banheiros, cozinhas e ficou conhecendo todos os dramas e conflitos relatados. Nesses ambientes, presenciaram-se as simulações das próprias ações dos telespectadores na tela. No entanto, foram simulações com forte apelo catártico, como comprova a revista *Veja* (edição de 9/07/2003), que destacou quatro picos de audiência: 14 de abril – Pico de 53 pontos (média de 41 pontos) – Cena: Surra que a personagem Dóris (Regiane Alves) leva do pai por humilhar os avós; 21 de maio – Pico de 58 pontos (média de 46 pontos) – Cena: Heloísa (Giulia Gam) ataca Sérgio com uma faca; 9 de junho – Pico de 51 pontos (média de 47



pontos) – Cena: Raquel (Helena Ranaldi) apanha do marido (Dan Stulbach) com uma raquete de tênis; 2 de julho – Pico de 56 pontos (média de 50 pontos) – Cena: Paulinha (Ana Galda) xinga Clara (Aline Moraes) de “sapatona” e ambas se atracam. São cenas que se destacaram por simular situações com forte carga emocional e funcionaram como momentos para desenvolver reflexões sobre as atitudes dos próprios telespectadores.

Outro ponto importante dessa telenovela foram os vários tipos femininos simulados pelas personagens: a mulher obsessiva, a espancada, a outra (amante), a liberada, a romântica, a alcoólatra, as lésbicas, a órfã, a assanhada e a malcriada. Em consequência, as pessoas ficaram íntimas e se tornaram cúmplices do que ocorreu com aquelas mulheres.

Sendo a própria vida que se apresentou, as personagens ficcionais perderam sua função, ao mesmo tempo em que o cotidiano assumiu a posição de protagonista no comando da seleção temática e do modo de organizar a telenovela.

6. Considerações finais

A telenovela colocou-se como um espelho do cotidiano doméstico atuando na tela. Assim, os elementos de diálogos estão impregnados, em toda sua diversidade, da unidade da cultura cotidiana. Por trás das mais fantásticas imagens, desenharam-se acontecimentos reais, figuraram pessoas reais. Essa simultaneidade e similaridade com o cotidiano permitiu à telenovela simular um modo de vida que propiciou o consumo, provocando uma sensação de intimidade entre novelista, personagens/telespectadores e telespectador.

Por conseguinte, se a proposta foi simular a vida cotidiana como elemento estruturador, é necessário observar a representação detalhada e fiel do fato imediato desejando “parecer verdadeiro”. Isso, porém, se efetivou com um mergulho nas mediações desse mesmo cotidiano do telespectador brasileiro, nos seus usos e costumes, para apresentar algo verossímil, uma simulação da crônica cotidiana brasileira como forma de se apresentar a telenovela ao telespectador.

Referências

AUTORES: **História da Teledramaturgia. Livro 2.** Memória Globo. São Paulo: Ed. Globo, 2008.



BAUDRILLARD, Jean. **Simulação e Simulacro**. Lisboa Portugal: Edições 70, 1991.

CLARK, Walter; PRIOLLI, Gabriel. **O Campeão de audiência. Uma autobiografia**. São Paulo: Editora Best Seller, 1991.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Comunicação e Semiótica: das mediações aos meios. Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, Brasil, v. 35, n. 29, p. 81-97, june 2008. ISSN 2316-7114. Disponível em:<<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65661>>. Acesso em: 16 oct. 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2008.65661>.

FERNANDES, Ismael. **Telenovela Brasileira. Memória**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

HUPPES, Ivete. **Melodrama. O gênero e sua permanência**. Cotia/SP: Ateliê editorial, 2000.

LIMA, João Gabriel de; CAMACHO, Marcelo. **A novela que hipnotiza o país**. Revista VEJA - 10 de Janeiro de 2001. p.86-93.

MATTELART, Armand e MATTELART, Michele. **O carnaval das imagens. A ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

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

SIMÕES, COSTA, A.H., F. I., KEHL, M.R. **Um país no ar (história da TV brasileira em 3 canais)**. São Paulo: Brasiliense FUNARTE, 1986, p. 323.

SABER, Tales A. M. O dia que o Brasil esqueceu. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 de outubro 2003, Caderno Mais, p.7.

VALLADARES, Ricardo. **Mulheres apaixonadas e apaixonantes**. Revista Veja, 9 de Julho, 2003, p. 68-77.