

Considerações sobre a narrativa seriada e sua gênese como necessidade atávica humana

Rondinele Aparecido RIBEIRO¹

Resumo

Embora as telenovelas já tenham sofrido forte preconceito por serem consideradas entretenimento alienante que exerciam alto poder de manipulação e faziam o telespectador perder a autonomia, essa visão foi superada. Hoje, sabe-se que elas funcionam com forma de mediação social, tornando-se numa verdadeira narrativa sobre a nação. Inspirada nos romances folhetinescos e nascida do rádio, a telenovela é o produto de ficção seriada de maior sucesso no país. De origem melodramática, o gênero alterou seu formato, abandonando a extensa carga de sentimentalidade para retratar dramas cotidianos. Nos últimos 40 anos, ganhou reconhecimento da crítica especializada como produto artístico e cultural, sendo alçada à categoria de objeto de análise que permite ser um agente dos debates acerca da cultura e da identidade do país. Dessa forma, elas são um fenômeno amplamente cultural por se tratar da narrativa do país ao passo que promovem amplamente o processo de identificação dos telespectadores com os personagens num processo em que o real e o ficcional se misturam. Assim, o presente artigo, objetiva tecer considerações entre a sua inspiração de matriz literária e sua vertente midiática.

Palavras-chave: Narrativa. Serialização. Folhetim. Telenovela. Literatura.

Abstract

While telenovelas have already undergone strong prejudice for being considered alienating entertainment exercising high power handling and made the viewer lose autonomy, this view has been overcome. Today, it is known that they work with a form of social mediation, becoming a true narrative of the nation. Inspired by the novels folhetinescos born and the radio, the television series is the product of fiction serial most successful in the country. Melodramatic origin, genre changed its format, abandoning the extensive load of sentimentality to portray everyday dramas. Over the past 40 years, has gained recognition from critics as artistic and cultural product, being raised to the category of object of analysis that allows an agent to be debates about culture and identity of the country. Thus, they are a cultural phenomenon widely because it is the narrative of the country while largely promote the process of

¹ Graduado em Letras-Literatura pela UENP. E-mail : rondinele-ribeiro@bol.com.br

identification of viewers with the characters in a process in which the real and the fictional mix. Thus, this article aims to make considerations among its inspiration from literary matrix and its component media.

Keywords: Narrative. Serialization. Folhetim. novel. Literature.

Introdução

A narrativa constitui-se como a essência da ficção, correspondendo a um instinto humano bastante antigo. Essa prática de contar e de ouvir histórias também se notabiliza como uma das primeiras formas populares de entretenimento. Utilizando pressupostos de Barthes (1971, p.21), pode-se falar que a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades. Narrar é uma atividade essencialmente humana. Salvatore D’Onofrio (1995, p.53-54), ao conceituar a narrativa, postula que “todo discurso que nos apresenta uma história como se fosse real, constituído por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinado é uma narrativa”. Nas palavras de Lúcia Moreira (2006, p.19), “o homem, a partir da necessidade atávica de organizar os acontecimentos relativos à sua trajetória (coletiva e individual), passa a “editar” esses eventos”. A autora acredita que dessa necessidade, surgem as narrativas organizadas e, mais tarde, concretizadas pela linguagem.

O fato é que, como se observou, a narrativa é uma necessidade intrínseca do ser humano, ganhando status de necessidade atávica. Enquanto meio de expressão oral ou escrita, apresenta uma variedade de formas e está presente desde os primórdios em todas as sociedades. A esse respeito, Barthes assevera:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, na comédia, na pantomima, na pintura, no viral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação (BARTHES, p.19-20).

André Jolles, grande estudioso do assunto, em sua obra *Formes Simples* propõe um traço distintivo acerca da narratividade. O autor emprega as categorias formas simples e formas cultas de narratividade. Para ele, as formas cultas são assim denominadas por serem criações individuais de arte. Jolles incluiu nessa categoria a poesia épica, a novela, o romance, o conto erudito e a crônica. Já as formas simples seriam aquelas criadas coletivamente, que possuíam uma natureza espontânea, constituindo-se verdadeiramente como a expressão de um povo que conta em narrativas seus medos, dúvidas e suas aspirações. Assim, pertencem a essa modalidade o mito, a lenda, o conto popular, a saga, a adivinhação, entre outros.

Utilizando postulações de Sadek (2008), pode-se afirmar que os primórdios da linguagem é fruto de intensos e colorosos debates. Para o autor, as hipóteses versam sobre a evolução gradativa da capacidade cerebral ao criacionismo. O fato é que em determinado momento de nossa história, teve um conjunto de narrativas que somente se concretizaram pelo viés sistematizado do *Homo Sapiens* ainda no final do período paleolítico, “o que nos dá uma ideia temporal: provavelmente, o primeiro arremedo de história foi contado e entendido aproximadamente 200 mil anos antes do nosso ‘Era uma vez? ...’” (SADEK, 2008, p.28).

Sejam antigas ou modernas, pode-se falar que as narrativas são verdadeiros produtos culturais, que se organizam sistematicamente por meio de signos que acionam um mínimo grau de manipulação linguística. Assim, seria lícito afirmar que “a origem da história em capítulos confunde-se com a origem da própria história do homem” (ALENCAR 2002, p.41).

Para Todorov (1979, p.108), não existem histórias primitivas, mas sim construídas. Para o autor, tal construção se dá por meio das conveniências das regras de usos da linguagem. Assim, pode-se conceituar uma narração como um relato de natureza intencional e que apresenta fatos encadeados que apresentam uma relação entre si. Schank (2002, p.288) assevera que as histórias apresentam natureza pedagógica à medida que procuram convencer e explicar aos ouvintes determinados conceitos. Contudo, para Sadek (2008), as mesmas histórias, por mais que apresentem uma natureza educativa, não significa que elas não podem ser agradáveis aos contadores e espectadores. Nas palavras do autor:

O prazer de estar em conjunto, de desfrutar a companhia dos demais, de passar momentos comungando os mesmos sentimentos e os mesmos rituais também torna as histórias momentos necessários às tribos humanas e ansiados por elas (SADEK, 2008, p.18).

Lévy (1993) também tece considerações acerca da narrativa. Para o autor, as histórias constituem-se como uma forma primordial para transmitir conhecimentos nas sociedades orais, assim os registros ficavam armazenados na memória dos membros. Na mesma direção ligam-se os postulados de Schank (2002), ao sustentar a tese de que a memória é construída e armazenada por essas histórias, sendo por um longo período de tempo a única forma de comunicação e de transmissão de acontecimentos de modo estruturado.

Seria lícito afirmar então que uma das grandes maneiras de se conhecer profundamente uma sociedade é conhecer suas histórias repletas de conflitos, costumes e medos. Isso ocorre, porque o grande fio condutor das histórias é a experiência e valores de uma sociedade. A esse respeito pontua Sadek:

As histórias compõem o grupo de ações destinadas a preservar e a fazer evoluir a espécie humana. Por meio delas, uma tribo ou um povo pode garantir a sobrevivência de suas crias e manter o conhecimento relativo à sua continuidade (SADEK, 2008, p.19).

Outro aspecto a ser trazido para a questão da narrativa liga-se ao fato das funções sociais das histórias, que seriam instruir ou aculturar os indivíduos. A esse respeito, Esslim (1978) é mais enfático ao defender a tese de que as histórias constituem-se como verdadeiras lavagens cerebrais e seriam responsáveis para os indivíduos internalizarem seus papéis sociais. “Benéficas, a serviço de forças mal-intencionadas ou ambas, as histórias têm sido contadas desde que o homem articulou signos” (SADEK, 2008, p.19).

Com o passar dos séculos, teve-se uma evolução no ato de narrar, deixando de ser meramente oral, passando ser escrito e registrado, embora a tradição milenar ainda continuasse existindo, principalmente, entre aqueles que preferem as modalidades ancestrais de transmitir conhecimentos. Assim, se explica a grande valorização das rodas de conversa e das grandes trocas informais. Retomando o fato das histórias abandonarem sua matriz oral e passarem também a serem escritas e registradas, pode-se comentar a respeito das pinturas rupestres. Data-se cerca de 30 a.c as primeiras pinturas

de que se tem notícia. Tais pinturas constituíam-se como tentativas de registro dos acontecimentos e ritos da sociedade.

Sadek (2008) pontua que a escrita não foi sistematizada rapidamente. Para o autor, ocorreram vários registros de escrituras sistematizadas há 5 mil anos. O primeiro alfabeto é datado de 1800 a 1500 a. c. Assim, como a escrita, permitiu o armazenamento e a disseminação de histórias. “Mais tarde, com Gutemberg, puderam ser difundidas para todo o mundo.

À medida em que a sociedade evoluiu e passou por grandes mudanças, passaram a ter também grande densidade demográfica e, conseqüentemente, mais agrupamentos humanos. Nesse sentido, tem-se outro aspecto acerca das histórias: sua alteração de paradigma, passando a ser representadas também. Isso permitiu que elas atingissem mais ouvintes e fossem absorvidas mais facilmente. Levy (1993) credita essa situação ao fato de elas virem acompanhadas de forte carga emocional, que se constitui como componente vital para que elas fossem assimiladas, além de se tornarem mais agradáveis.

A serialização de histórias, desde o início, exerceu amplo apelo no homem. Assim, uma das primeiras de que se tem conhecimento é “*As mil e uma noites*”, narrativa em que a protagonista Sherazade contava histórias a um sultão com o intuito de adiar a própria morte. Como estratégia para se manter viva, a personagem interrompia o fluxo narrativo, fazendo com que o sultão se interessasse pela próxima história.

As histórias parcelas ou seriadas, desde a Antiguidade, angariou inúmeros adeptos. Basta se lembrar da poesia épica dos primeiros gregos, que eram destinadas a toda a comunidade e expressava sentimentos e ideais de todo o grupo. Assim, quando se tornam épicas, desenvolvem as epopeias clássicas. *Ilíada* e *Odisseia* são representantes máximas dessa modalidade, que corresponde às primeiras manifestações literárias, tinham como origem os combates sangrentos. Tais composições mesclavam saga, grandiosos feitos e ação. Assim, exaltavam valores e atitudes nobres, tais como honra, amizade, nobreza de espírito, amor, respeito.

Literariamente, a origem das narrativas seriadas se encontra na França, mais precisamente, na década de 1830. Na época, fortemente marcada pela censura política imposta por Napoleão III, os jornais franceses ampliaram o espaço destinado ao

folhetim. Com essa revigoração, surgiu um espaço privilegiado para se publicar histórias seriadas. Vale lembrar que, antes, o espaço era marcado pelo predomínio de crônicas, charadas e músicas. O grande responsável pelo gênero foi Émile Girardin, que iniciou a modalidade em 1836. Émile era editor do Jornal La Presse e desejava que o jornal fosse uma publicação mais popular. Seu projeto incluía tornar o jornal uma publicação diária, mas para isso era necessário conquistar leitores. Assim, os folhetins passaram a cumprir essa finalidade de levar ao público o hábito de ler histórias seriadas. “Seriam histórias de amor e aventura no chamado estilo folhetim miscelânea, nas escola romântica e no melodrama do teatro popular” (ALENCAR, 2002, p.42).

Mesmo que fossem reservadas aos rodapés de jornais, tais histórias seriadas não podem ser classificadas como produções descuidadas. Basta lembrar que na equipe de Girardin estavam Alexandre Dumas, Honoré de Balzac e Victor Hugo. Credita-se a Girardin o título de criador dos “ganchos²”, pois foi ele quem criou a expressão que fechava todas as histórias da edição: “continua no próximo capítulo”.

Analisado sob esse viés, percebe-se que o traçado histórico do folhetim é inerente à própria história do século XIX do ponto de vista social e estrutural. A esse respeito Alencar (2003) comenta que mesmo tendo surgido novas formas de comunicação e de entretenimento – grandes formas de promoção artística, a estrutura folhetinesca permaneceu. Assim, a estrutura folhetinesca da história permanece. Assim, a história parcelada que contém elementos para proporcionar o clímax, continua obtendo êxito na promoção do ficcional.

A obra *Larazillo de Tormes*, romance anônimo publicado em 1836 foi responsável por inaugurar o gênero. Após a publicação, o jornal passou a vender diariamente 950 mil exemplares. No mesmo ano, Honoré de Balzac é convidado por Girardin. O romancista escreve “*A menina velha*” em capítulos.

No Brasil, essa narrativa ficcional desenvolveu-se amplamente por retratar hábitos e gostos burgueses e por propagar um ideal de conduta íntegro a ser seguido. A obra “*O filho do pescador*”, de Teixeira e Souza, é considerada precursora no país. Oficialmente, a primeira narrativa folhetinesca foi publicada em 1844. “*A Moreninha*”, de Joaquim Manuel Macedo, é uma obra que enfoca a sociedade da época, discutindo

² Gancho é o nome dado para a técnica de prender o leitor e garantir que ele continue acompanhando a narrativa.

valores acerca da identidade nacional, revelando ao modo do gênero, a pureza dos amantes.

1 Telenovela: produto de mídia mais consumido, surgimento e evolução

Tendo seu surgimento a partir das narrativas folhetinescas do século XIX, a telenovela corresponde a uma necessidade atávica do ser humano: o gosto pela narração. Sadek (2008, p.17) assevera que a telenovela pode ser incluída em umas das mais antigas tradições da espécie humana: a de contar e ouvir histórias. Desse modo, é lícito afirmar que “ela tem um passado significativo, que começa com a primeira narrativa” (SADEK, 2008, p. 17).

Em se tratando da matriz literária, pode-se localizar que a base formal para as construção das telenovelas remonta à produção dos folhetins, que logopassaram a designar uma nova forma de publicação. Assim, assiste-se a migração do folhetim para o jornal e para as revistas, transcodificando-se em fotonovelas.

O gênero literário novela nasceu na Idade Média “como personificação das canções de gesta³, que eram poemas épicos medievais, recitados por jograis e menestréis, e que se baseavam, como as epopeias em façanhas e fatos guerreiros” (ALENCAR, 2003, p. 44). Tal modalidade artística era muito bem assimilada pelo público e acabou sofrendo modificações, de acordo com a audiência, tendo sido, muitas vezes, estendidas ao extremo.

Há grandes diferenças entre a novela e o romance. Tais diferenças se dão tanto na extensão, quando na complexidade e na origem. A estrutura parcelada de contar histórias em capítulos é francesa. Enquanto a novela tem origem na Espanha. Nas palavras de Alencar:

A novela difere do romance e do conto na extensão e na complexidade. Sua origem é a Espanha. Já a estrutura de se contar uma história em capítulos, que é folhetinesca, vem da França. Quando passou a ser contada no rádio, nos Estados Unidos, a história em capítulos atingiu o meio-termo entre o conto e o romance; portanto, uma novela, e assim uma radionovela. Ao passar para a televisão, telenovela (ALENCAR, 2003, p.44).

³ “Gesta”, do latim, ação.

Etimologicamente falando, o vocábulo “novela” deriva-se do italiano novela, da expressão latina novela. Na obra *Dramaturgia de televisão*, a estudiosa Renata Pallotini assevera:

Do sentido novo, a palavra derivou para o de enredado. Substantivando-se e adquirindo denotação especial, durante a Idade Média acabou significando enredo, entretrecho, vindo daí narrativa enovelada, trançada.

Durante algum tempo, a palavra foi empregada no sentido de narrativa fabulosa, fantástica, inverossímil. Só no Romantismo, mercê da profunda metamorfose cultural desencadeada em toda parte, é que a palavra ‘novela’ ganhou a significação literária que possui atualmente (PALLOTINI apud ALENCAR, 2002, p.44).

Em aspectos estruturais, as novelas estão ligadas ao melodrama, gênero dramático originado na França, no século VIII, que conseguia forte aceitação perante o público, o que propiciou o alastramento do drama romântico. Comenta Alencar (2002, p.49) que o melodrama é “um gênero em que os diálogos são entremeados de música. Humano, imaginoso e vivaz, cria intrigas e paixões com habilidade e requer uma completa identificação entre o espectador e personagem”. Nessa modalidade, as personagens são gestadas de modo a inspirarem compaixão do público. Dessa forma, as representações de pessoas boas, perversas, fracas, fortes sem muita densidade psicológica é amplamente empregada. Assim, a fórmula para prender leitores, foi muito empregada nas narrativas folhetinescas.

Na era do rádio, nos Estados Unidos, mais precisamente na década de 30, as fábricas de sabonete acabam descobrindo uma forma de conseguir conquistar a atenção do público-leitor. Assim, surge a primeira radionovela intitulada “*Painted Dreams*”, de autoria de Irna Philips. Dois fatos curiosos merecem ser mencionados: o primeiro é que a protagonista foi a própria autora; Segundo, como o formato surgiu da fábrica de sabonete, criou-se o rótulo de *soap opera*, ou seja, “ópera de sabão”.

Contudo, comenta Alencar (2003) que a origem do formato de telenovela brasileiro está em Cuba, onde o formato surgido nos EUA logo tiveram aceitação e foram reproduzidos na ilha devido à proximidade com Miami. Vale ressaltar que em Cuba, a tradição era o folhetim e não o modelo americano, caracterizado por narrativas sem fim. Para ilustrar, pode-se empregar o exemplo de “*Days of our Lives*”. A novela comemorou 31 anos em 1997, ao chegar ao capítulo mil. A produção teve o mérito de ter sido a primeira a ser exibida em cores nos Estados Unidos. “A mais antiga,

entretando, é *The Guiding Light*, do canal CBS, criada no rádio em 1937 e na TV desde 1952” (ALENCAR, 2003, p. 17).

Assim, a Colgate –Palmolive e a Gessy-Lever investem na produção do gênero em Cuba e, mais tarde, para todo continente americano. Tal fato, teve muita importância e influenciou muito o Brasil, haja vista que o país já era habituado a ler folhetins desde o Romantismo. Assim, o modelo de histórias parceladas ou seriadas se fez presente e foi muito bem aceito no formato do rádio.

No cinema, o formato parcelado entrou a partir de 1940 com as sessões matinais dominicais. O rádio, comenta Alencar (2003), também não escapou a essa modalidade narrativa, tendo o folhetim encontrado nele uma forma de atingir maciçamente a população. O auge no Brasil se deu com a transmissão de “*O direito de nascer*”, acompanhada de uma publicação em fascículos no ano de 1952.

A partir dessa migração experimentada pelo folhetim e seu legítimo sucesso alcançado pelas mídias, seria bastante razoável que logo algum empresário o encarasse como um produto privilegiado a ser explorado. Todavia, era impossível prever que a maior invenção do século XX, a televisão, pudesse adaptar o folhetimem seu formato e se constituir naquilo, que é hoje, o maior fenômeno de consumo e de produção em série no Brasil, a telenovela.

Não restam dúvidas que a telenovela é o produto ficcional mais promissor da televisão. “Seja em prol da beleza ou do lucro, hoje, no Brasil, a telenovela é o gênero popular por excelência. Alienando ou emancipando, o produto evoluiu e transformou-se um curioso fenômeno cultural em nosso país” (ALENCAR, 2002, p.51).

A estrutura das primeiras telenovelas brasileiras seguiam essa estrutura: o primado dos sentimento, o conflito amoroso eram sempre o fio condutor de qualquer novela tal qual no romance de folhetim. Nessa época, a estrutura da novela estava fortemente atrelada ao modelo argentino e mexicano.

A contratação da novelista cubana Glória Magadan pela Rede Globo impulsionou ainda mais esse formato de fazer telenovelas. A escritora contava com bastante experiência nas redes de televisão internacionais. Sua atuação foi decisiva para se montar uma estrutura de bastante sucesso na teledramaturgia da América Latina. Suas produções se notabilizaram pela profunda evasão no tempo e no espaço. Assim, os

personagens empregados pela autora não guardavam relação direta com o país: eram condes, duques, ciganos e shakes.

Embora tenha prevalecido o forte tom maniqueísta, as narrativas eram permeadas por figuras bastante exóticas. “A realidade nacional não figurava nos temas e nas histórias [...]. A dramaticidade era levada até as últimas consequências, os diálogos e as cenas, muitas vezes, beiravam o extremo até para uma estética romântica” (ALENCAR, 2003, p.46). Como exemplo, pode-se citar a novela “*Sangue e Areia*”, em que a heroína acaba tirando os próprios olhos como demonstração de prova de amor.

Estabelecendo um paralelo entre a atitude romântica e o produto ficcional, constata-se um inúmero caso de personagens extremamente idealizados. Assim, a telenovela “*Irmãos Coragem*” reflete muito bem essa questão. O personagem João Coragem enfrenta o garimpeiro mais rico da cidade, o coronel Pedro Barros, pelo amor de sua filha, Lara. Outro exemplo a ser citado é o de Shirley, uma secretária que alimenta o sonho de se casar com o patrão, Gilberto Athayde. Assim, a trama se desenvolve até que a personagem consegue seu intento.

Outro ponto comum de contato entre o Romance Romântico e a telenovela ocorre na representação e na importância do cenário campestre. Para o ficcionista romântico, a natureza é um espaço idealizado, sendo um local exuberante, puro. As selvas são retratadas pelo viés da descrição idealizante e enfocam elementos pitorescos. A produção televisiva não se esqueceu desse ingrediente. Como exemplo, cita-se a novela “*A Sucessora*”, trama que enfocou o conflito de Marina, jovem oriunda da rusticidade campestre. A protagonista se casa com um milionário, Roberto Steen e é obrigada a viver em um mundo repleto de etiquetas e convencionalismos, como exigia a sociedade dos anos 1920.

Alencar (2003) comenta que Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar podem ser considerados os dois modelos fundamentais para a produção televisiva dos anos 60. Estruturalmente falando, as técnicas absorvidas do modelo macediano e alencariano existem até hoje, mesmo que sob uma nova roupagem. Nas palavras de Medina:

Dr Macedinho teve o mérito de ser o primeiro a escrever um ciclo amplo e completo de romances que poderíamos chamar de ‘novelesco’, dada a persistência com que repetia a cada obra as mesmas chaves de intriga (MEDINA *apud* ALENCAR, 2003, p.47).

Tal característica é facilmente observada nas peças teatrais de Macedo. Suas narrativas, todavia, apresentam uma possibilidade muito menor para o desenvolvimento dessa estrutura. Por isso, são menos absorvidos pela telenovela. O autor teve apenas três romances adaptados para a televisão: “*O moço loiro*” e uma mescla de “*A moreninha*” e “*Memórias da Rua do Ouvidor*”.

Nas peças teatrais, Macedo consegue uma apropriação muito maior das características próximas às da telenovela. Assim Macedo, consegue manter uma constante tensão no decorrer de seu texto. Sua estrutura dramática com intrigas e a captação dos pequenos momentos de clímax são ingredientes fundamentais para a constituição da teledramaturgia moderna.

Um dado bastante interessante e que serve para confirmar o quanto Macedo era cuidadoso com o texto remonta ao fato de ele sempre realizar enquetes na Rua do Ouvidor com o intuito de detectar qual destino o público queria que ele desse aos personagens. Tamanho apreço e sensibilidade pela técnica rendeu ao autor a designação “Dramaturgia ao gosto do público”, referência dada por Sabato Malgadi em sua obra *Panorama do Teatro brasileiro*.

Com exceção das peças *Cobé*, datada de 1852, devida a estrutura clássica e o *Sacrifício de Isaac*, datada de 1858, todas as demais peças de Macedo apresentam um emaranhado de conflitos muito parecidos ao do produto ficcional televisivo.

Macedo tem fortes traços em suas obras que permitiram a transposição para a televisão. Contudo, a influência mais importante se dá com a absorção do estilo de Alencar, que muito influenciou a teledramaturgia brasileira. Seus romances serviram como base para adaptações grandiosas. Comenta Alencar (2003) que mesmo antes da implantação da novela diária, a presença da adaptação de obras de Alencar já era marcante. Nas palavras do autor: “Em 1952, menos de um ano após a inauguração da televisão brasileira, *Senhora* chegava à TV paulista. Depois viriam *Diva*, *O Guarani* e *As Minas de Prata* (ALENCAR, 2003, p.48).

Já na década de 70, a utilização das obras de José de Alencar continua logrando êxito. Assim, em 1975 é produzida *Senhora* pela Rede Globo, produção que teve bastante sucesso. Com um figurino bastante fiel à época da corte e com cenários bastante fieis, o espaço do Rio de Janeiro foi reconstituído de maneira exemplar. Um

dado curioso quanto à produção é que ela foi a primeiratenovela em cores exibida no horário das 18 horas, tornando-se uma obra clássica televisiva.

Em 1974, em meio às comemorações do centenário do falecimento de José de Alencar, o maior ficcionista romântico brasileiro, a Rede Globo produziu a novela *Sinhazinha Flô*, adaptada dos romances *O Sertanejo*, *Til e a Viuvinha*, a trama não obteve muito sucesso por não conseguir dar um acabamento verossímil, além de não delimitar muito bem os personagens.

Merecem ser comentadas duas outras adaptações das obras de Alencar: *O Guarani*, adaptada pela Rede Manchete para o formato minissérie e a obra *Lucíola*, adaptada pela Rede Globo como “especial”.

Pela técnica empregada pelo romancista, pode-se concluir que seu Romantismo ganha contornos de ordem mais complexa e difícil. Assim, estruturalmente falando, Alencar consegue dar mais coerência às suas obras. Para isso, elimina os “ganchos forçados”, constantes nas obras de Macedo.

2 A telenovela e sua evolução no Brasil

No Brasil, além dos folhetins, as telenovelas sofreram influências das radionovelas, gênero surgido nos EUA no final do século XIX. Assim, a telenovela transportou do rádio tanto a técnica como autores, diretores e autores. Não se pode esquecer também da influência do melodrama latino-americano, que em muito ajudou a consolidar o gênero. Em sua origem, foi encarada como um produto menor por tratar de temas considerados óbvios. Assim, Orofino (2006, p.162) assevera que “o drama ficcional brasileiro e dos demais países latino-americanos, em especial, a telenovela, passa pelo rádio na década de 30, quando os Estados Unidos recebe o patrocínio das indústrias de sabão, ficando conhecido como soap ópera.”

Enquanto produto de mídia, a telenovela é o produto mais consumido e o que mais agrega valores à sociedade, sendo um corpus privilegiado na atualidade, baliza questões ligadas à formação de identidade. A grande verdade é que a novela passou a se constituir num precioso instrumento de integração nacional, representando papeis sociais, ligando a conquistas políticas, representando comportamentos, esclarecendo determinadas condutas, refletindo determinadas lutas de classes e de gêneros, criando

hábitos de consumo, produzindo padrões e normas. Enfim, foi alçada ao posto de grande instrumento de integração nacional ou, como assevera, Lopes, “numa narrativa sobre a nação e uma forma de participar dessa nação imaginada”.

Uma novela, como a que são assistidas hoje, apresentam um requinte de cenário, com locações e figurinos esplendorosos. O corpus narrativo se dá por meio de diálogos e as tramas são cada vez mais próximas da realidade de público, o que acaba conferindo a identificação com a novela e o interesse em acompanhá-las. Estruturalmente falando, comenta José Roberto Sadek (2008, p.47), que “as telenovelas sofreram mudanças e adaptações até chegarem ao formato com que se apresentam atualmente”. Para o estudioso, a novela apresenta uma estrutura extremamente complexa do que aparenta, não tendo relacionamento algum com o cinema.

Mauro Alencar comenta que a estrutura da telenovela atual é rígida, baseando-se em 45 minutos de ação. Nas palavras do autor: “uma telenovela no Brasil chega a ter quarenta cenas por capítulo; no começo, não passavam de dez. Cada cena divide-se em tomadas, ou takes, que, por sua vez, dividem-se em planos” (ALENCAR, 2002, pág.62)

Uma telenovela apresenta um número elevado de personagens que figuram em várias tramas paralelas. Contudo, pode-se falar, que a evolução não é extremamente previsível. Basta observar que aquelas tramas prediletas do público acabam sendo priorizadas com mais cuidado e mais elaboração que as demais. Isso ocorre, porquetelenovela sendo um gênero aberto e alterável permite ao escritor moldá-la de acordo com as necessidades da audiência.

Escritas em capítulos, as telenovelas empregam a mesma técnica da narrativa folhetinesca, que vai além da mera serialização de histórias e da consolidação de um público.

Traçando uma retrospectiva do gênero em questão, percebe-se o quanto o formato evoluiu até se consolidar no produto de mídia mais consumido no país. A primeira telenovela exibida no país foi “*Sua vida me pertence*”. Exibida pela TV Tupi, o primeiro capítulo foi ao ar em 21 de dezembro de 1951. A obra em questão, é tida como a primeira novela brasileira. Sua exibição não era diária. O produto era exibido às terças e quintas, às 20 horas. Cada capítulo tinha 15 minutos de duração. Nessa fase inicial, o formato das produções era muito diferente daquele experimentado na atualidade, uma vez que nesse início, as histórias e os capítulos eram curtos e exibidos duas ou três

vezes por semana. Tal situação só foi alterada com o advento do videoteipe, o que permitiu a revigoração do formato. Assim, deixaram de ser exibidas duas ou três vezes por semana para serem exibidas diariamente.

A primeira telenovela diária foi ao ar em 1963 e chamou-se “2-5499 ocupado”. Tratava-se de uma adaptação da telenovela argentina “0597 Da Ocupado”. Como atores principais, a trama contou com Tarcísio Meira e Glória Menezes. A partir dela, o gênero adquiriu contornos, apelando ao emocional do telespectador. A trama tinha como ponto de partida um tema bastante caro aos românticos, um amor impossível. Uma ligação telefônica feita por Emily, personagem interpretada por Glória Menezes, uma detenta que trabalhava como telefonista num presídio, cai por engano no escritório do advogado Larry, interpretado por Tarcísio Meira, que acaba se apaixonando pela voz misteriosa sem, na verdade, saber da condição da amada. Como se percebe, a estrutura é extremamente romântica, prevalecendo a idealização, o primado do sentimento e a impossibilidade da relação amorosa.

Em sua fase inicial, como já foi exposto, tais produções eram caracterizadas pela presença do melodramático e tinham como grande público alvo as mulheres, explorando o emocional e o sentimental.

A partir dos anos 60, contudo, tais produções perdem seu caráter melodramático e passam a agrupar na sua composição elementos de representação da realidade. A telenovela “*Beto Rockfeller*”, de Braulio Pedroso, exibida pela extinta TV Tupi, alterou profundamente o cenário. A trama pode ser considerada revolucionária por empregar um protagonista anti-herói. A obra também foi responsável pela mudança de recepção, já que, em sua origem, tais produções eram destinadas às mulheres. “*Beto Rockfeller*”, então, foi responsável por seduzir o público masculino.

Já nos anos 70, a obra “*O Bem-Amado*” (1973), de Dias Gomes, marcou outra profunda alteração no mercado, haja vista ter sido a primeira telenovela colorida exibida pela Rede Globo. Nessa década, os enredos passaram a abordar temáticas subjacentes ao universo brasileiro. Foram incorporados às tramas um forte debate crítico acerca das condições sociais e históricas do país. Vale acrescentar ainda que foi nessa década que a Rede Globo passou a fixar seus horários bem como padronizou a duração das novelas e dos capítulos. Dessa forma, cadanovela passa a ser construída de acordo com o público-alvo dividido por faixa etária, por horários e por temas.

Na década de 80, continuam a versar as características ora apresentadas de telenovelas que mantêm uma perspectiva crítica acerca da realidade brasileira. Motter (2004, p.255) explica esse sucesso, afirmando que a telenovela, na verdade, expressa os paradoxos da crônica por ser ao mesmo tempo útil e fútil, séria e frívola.

A partir dos anos 2000, tem-se observado uma gama de temas sendo retratados pela telenovela. A periferia, a traição, o drama familiar, o multiculturalismo e temáticas sociais e psicológicas são filões constantemente explorados, o que ajuda ainda mais a garantir ficção ao público, mas sem se tratar de meios inocentes de difusão de entretenimento.

Modernamente falando, o alastramento de mídias digitais e a crescente popularização de dispositivos eletrônicos, como computador, notebooks, smartphones e tablets impõe uma profunda mudança na relação entre audiência e produtos midiáticos. Comparando à televisão, os telespectadores adquirem novos formatos e meios de acesso e difusão de entretenimento e ficção. Assim, a telenovela precisa se adaptar e criar estratégias com o intuito de preservar e manter a audiência. Dessa forma, como muitos teóricos designados como apocalípticos, que apostam na derrocada da televisão perante o alastramento de novas mídias, tem seu ponto de vista sepultado, haja vista ocorrer uma profunda simbiose entre os formatos, o que reflete num processo de coexistência, mostrando uma relação não de suplantação, mas sim de complementação.

3 A cultura de mídia

Tornou-se um denominador comum nos estudos aplicados aos estudos de cultura asseverar que as mídias pautam o estreitar das relações humanas. Assim, a ideia de que dependemos das mídias para fins de entretenimento e comunicação balizam o início de postulações teóricas. Um dos teóricos que partilham dessa ideia é Roger Silverstone. O autor postula que é impossível escapar à presença da mídia. Para o teórico, o homem criou uma profunda dependência desse formato e já se torna quase impossível viver sem elas. Para ele, “nossa mídia é onipresente, diária, uma dimensão essencial de nossa experiência contemporânea” (Silverstone, 2002, p.12).

Douglas Kellner também nos apresenta constatações acerca da mídia. Para o autor, ela é uma forma dominante de cultura, que fornece material de identidade. Nas

palavras do autor: “Há uma cultura veicula pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais [...]” (KELLNER, 2001, p.09)

a televisão redimensionou a promoção de entretenimento para a sociedade, notabilizando-se como veículo de comunicação que mais atinge os lares brasileiros, ditando regras, valores e formas de conduta. Nas palavras de Rocco (1994, p. 55), “o veículo se tornou parte integrante, se não integradora, do cotidiano de todas as pessoas em praticamente todo o mundo”. Avalia-se, então, que a televisão é o veículo de comunicação mais presente na sociedade. Para (WOLTON, 1996, p.16), ela é um laço social indispensável numa sociedade onde os indivíduos ficam frequentemente isolados e, às vezes, solitários.”

Na atualidade, a ascensão de novos modelos midiáticos como a mudança da plataforma analógica para a digital e o poder da internet coloca a televisão em uma situação de incerteza, lidando com a reconfiguração do comportamento do telespectador. É bom salientar que ele não perdeu a dependência de mídias para fins de entretenimento, mas sim passou a dispor de uma gama infindável de entretenimento, fazendo com que a televisão, busque uma reconfiguração. Na contramão, assim como aconteceu com o surgimento da televisão, há grupos que preconizam sua extinção em face ao surgimento de novas mídias.

Pode-se falar que não ocorre a extinção de um formato, mas sim a relocação. Tal entendimento é corroborado pelas postulações de Lucia Santaella. A estudiosa defende a existência de seis eras culturais: a oral, a escrita, a impressa, a de massas, a de mídia e a digital. A autora preconiza que todos os formatos coexistirão, não havendo, portanto a suplantação de um formato, como preconizam os estudiosos mais emblemáticos. Ocorrerá, na verdade, o que autorad denomina de sincronização de linguagens. Assim, pode-se asseverar que técnica seriada de contar histórias nunca deixará de existir, mas ocorrerão adaptações necessárias para continuar produzindo entretenimento e ficção para o público em uma sociedade que experimenta os tempos da pós-modernidade. Nas palavras da autora:

Considerações finais

Longe de esgotar as imbricações entre a narrativa literária e a narrativa seriada, este artigo propôs-se a traçar breves considerações acerca da narratividade, elemento presente em todas as sociedades e que corresponde a um ideal imanente do ser humano, uma vez que, por meio dela, o homem se representa e cria sua(s) identidade(s).

Ao longo dos séculos, o ato de narrar sofreu profundas alterações quanto à sua forma e quanto ao seu suporte de divulgação. Assim, da primeira narrativa oral, passando pelo suporte escrito até se constituir numa legítima simbiose de códigos, a telenovela é o gênero por excelência. Inspirada nas narrativas folhetinescas, o gênero herdeu as principais características de sua matriz literária, tais como a representação de enredos que promoviam amplamente a identificação do receptor com a obra e gancho como forma de forjar o receptor a continuar acompanhando a produção.

É indubitável que a telenovela também é um gênero de cultura de massa por excelência a serviço de uma indústria capitalista, mas o enfoque do artigo não é tecer considerações críticas acerca da indústria cultural. Seu foco é tratar a telenovela como gênero televisivo de maior sucesso, que responde na contemporaneidade pelo velho hábito de contar histórias, cumprindo um papel social, político, pedagógico e, por que não, emancipatório, à medida em que se liga diretamente à representação da realidade, promovendo amplamente a identificação com o receptor.

Referências

- ALENCAR, MAURO. **A hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil**, São Paulo, 2002, SENAC
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BRADLEY, H. **Fractured identities**. Cambridge: Polity Press, 1996.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto I: prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

FIGUEIREDO, Eurídice. NORONHA, Jovita Maria G. Identidade Nacional e Identidade Cultural. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A. Editora, 2001.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada à sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

MERCER, K. Welcome to the jungle. In: Rutherford, J. (Org.). **Identity**. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.

MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. **Invenção de Orfeu -Tese** (Doutorado em Letras). FCL-Assis, UNESP, 2002.

MOTTER, Maria. **Telenovela internacionalização e interculturalidade**. Edições Loyola, São Paulo, 2004.

OROFINO, Maria. **Mediações na produção de TV**. Um Estudo sobre o Auto da Compadecida. Edipucrs, Porto Alegre, 2006.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. Editora Moderna, 1998.

ROCCO, Maria Teresa Fraga. **Que pode a escola diante do fascínio da TV**. Disponível em <http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/c_ideias_09_053_a_062.pdf>. Acesso em 12/10/12.

SADEK, José Roberto. **Telenovela: um olhar do cinema**, São Paulo: Summus, 2008.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** Edições Loyola, 2002 .

TUFTE, Thomas. Telenovelas, cultura e mudanças sociais: da polissemia, prazer e resistência à comunicação estratégica e ao desenvolvimento social. In: VASSALO LOPES, Maria Immacolata (Org.). **Telenovela: Internacionalização e Interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004. p. 293-319.

VASSALLO LOPES, Maria Immacolata. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação**. Comunicação & Educação, São Paulo, v.26, p. 17- 34 jan./abr. 2003.

_____. Telenovela e direitos humanos: a narrativa de ficção como recurso comunicativo. In: **XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação/INTERCOM**, 32. , 2009, Curitiba. setembro de 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/r5-3347-1.pdf>.

WOLTON, Dominique. **O elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão**. São Paulo: Ática, 1996.