

**DO MELODRAMÁTICO AO NATURALISMO: notas sobre a
telenovela brasileira**
**FROM THE MELODRAMATIC TO THE NATURALISM: notes on the
brazilian telenovela**

Rondinele Aparecido Ribeiro¹

RESUMO: O presente artigo tece considerações acerca da constituição da telenovela no Brasil. Interessa-nos percorrer, de modo não exaustivo, a história desse gênero e apontar como essa narrativa televisiva alterou sua configuração desde a sua implantação no país para se constituir em uma narrativa de grande valor sociocultural, sobretudo por se efetivar como um enunciado, que dialoga intensamente com cotidiano vivido. Para tanto, a cronologia proposta por Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009; 2014) serviu como modelo, sobretudo por se estruturar pela orientação diacrônica, que permite observarmos a historicidade do gênero.

Palavras-chave: Telenovela; Narrativa; Cotidiano; Nação.

ABSTRACT: This article presents considerations about the constitution of the telenovela in Brazil. We are interested in going through, in a non-exhaustive way, the history of this genre and pointing out how this television narrative has changed its configuration since its implantation in the country to constitute a narrative of great sociocultural value, especially because it is effective as an enunciation, which dialogues intensely with lived everyday. Therefore, the chronology proposed by Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009; 2014) served as a model, especially because it is structured by the diachronic orientation, which allows us to observe the historicity of the genre.

Keywords: Soap opera; Narrative; Daily; Nation.

INTRODUÇÃO

O notório papel exercido pela televisão na sociedade brasileira, ao longo de sua história, extrapola a função básica dos meios de comunicação: entreter e informar. Tânia Pellegrini (2008) assinala que esse veículo de comunicação adquiriu no Brasil “a primazia total na transformação das formas de produção de veiculação de cultura, muito mais do que o próprio cinema, antes, ou os computadores, depois” (PELLEGRINI, 2008, p. 227). Na atualidade, embora não seja a única promotora de entretenimento e informação no cenário caracterizado por trânsitos e fluxos culturais, essa mídia ainda é responsável por manter acesa a chama pelo acesso à ficção. É importante salientar que a televisão, enquanto suporte, estrutura-se em torno da exibição de uma série de gêneros. Arlindo Machado (2005), ao estudar o modelo de produção televisivo brasileiro, dividiu a grade de programação em sete

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/ASSIS). E-mail: ribeirorondinele@gmail.com

gêneros: as formas fundadas no diálogo, as narrativas seriadas, o telejornal, as transmissões ao vivo, a poesia televisual, o videoclipe e outras formas musicais. O pesquisador ainda destaca a preponderância de três formas principais de narrativas seriadas: “é o caso dos teledramas, telenovelas e de alguns tipos de séries ou minisséries” (MACHADO, 2005, p. 84).

Dentre os gêneros ficcionais exibidos pela televisão, o presente estudo volta-se para os contornos assumidos pela telenovela no Brasil. Para tanto, percorremos, ainda que brevemente, a história desse gênero e apontamos como o modelo televisivo brasileiro converteu-se numa forma de narrativa de grande valor sociocultural ao se efetivar como um enunciado que dialoga intensamente com o cotidiano vivido. Nesse sentido, a cronologia proposta por Maria Immacolata Vassalo de Lopes (2009; 2014) serviu como referencial, sobretudo pela orientação diacrônica, que permite observarmos a historicidade do gênero. Com efeito, a telenovela apresenta, como traço marcante, o emprego de uma série de recursos advindos do teatro, do cinema e do rádio. Essa particularidade, notoriamente, é responsável por tornar esse gênero tão singular da indústria cultural brasileira um verdadeiro fenômeno de comunicação multifacetado. Presente no cotidiano brasileiro desde 1951, quando foi exibida *Sua Vida me Pertence*, esse “folhetim eletrônico” assumiu contornos peculiares ao longo de seu percurso. Nesse sentido, é preciso destacar os traços do gênero assumidos pelo modelo brasileiro, que preservou a estrutura melodramática e, evidentemente, os ingredientes folhetinescos, mas incorporou situações notoriamente cotidianas, que estabeleceram, dentro dos limites do gênero, um amplo diálogo com o contexto social e político do país.

Em termos gerais, uma análise diacrônica do gênero nos permite afirmar que a telenovela ingressou no cotidiano brasileiro como uma narrativa fértil para narrar a nação e captar, sob as lentes refratadas do realismo, as temáticas relacionadas ao cotidiano do brasileiro. Vale ressaltar que essa mudança ocorrida no gênero tem como marco a telenovela *Beto Rockfeller*. Exibida pela TV Tupi em 1968, a produção ancorada em aspectos ditos mais realistas, ingressou na história da teledramaturgia nacional como um gênero singular capaz de tipificar a nação ao propagar imagens que permitiram a construção de um sentimento de pertencimento a uma comunidade imaginada.

DO MODELO MELODRAMÁTICO AOS TRAÇOS NATURALISTAS: a história da telenovela brasileira

A trajetória da telenovela no Brasil pode ser analisada como um processo marcado por continuidades e por rupturas (MATTELART; MATELLART, 1989). Gênero descendente do folhetim, essa narrativa seriada televisiva manteve sua estrutura folhetinesca como uma arquitetura capaz de envolver sentimentalmente o telespectador por meio de mecanismos de projeção e de identificação. Assim, do modelo inicial, estruturado em torno de situações essencialmente melodramáticas, fortemente calcadas em enredos evasivos ambientados em espaços longínquos, ao momento em que a narrativa adquiriu um formato abrigado ao adotar temáticas mais realistas, mas preservando os mecanismos melodramáticos e folhetinescos, que são responsáveis pela integração sentimental do telespectador, decorreram 70 anos de exibição incessante do gênero narrativo televisivo mais consumido pelo país. Em sua obra pioneira voltada para as configurações do gênero, Samira Youssef Campedelli (1987) salienta que a telenovela é uma narrativa de caráter aberto, já que se trata de uma produção escrita durante o período de exibição. Cabe apontar que as concepções expostas pela estudiosa apontam para o forte vínculo do gênero com o mercado. Nesse sentido, enquanto uma narrativa de caráter aberto, esse “folhetim eletrônico” sofre alterações estruturais em seu enredo para se adequar ao gosto do público. Campedelli (1987) vê nessa particularidade da telenovela uma forma especial de ficção:

Desenrola-se segundo vários trançamentos dramáticos, apresentados aos poucos – história parcelada. Tem um universo pluriforme, exigindo hábil manuseio para a condução dos desdobramentos da fábula – cada pedaço tem seu próprio conflito a ser trabalhado. Exige o perfeito domínio do diálogo, base de seu discurso (CAMPEDELLI, 1987, p. 20).

Ao estudar a história da teledramaturgia nacional, Lopes (2009; 2014) dividiu a história da telenovela brasileira em 03 fases: *Sentimental*, que compreende o período que se estende desde as primeiras transmissões até o ano de 1967; *Realista*, período que se estende de 1968 a 1990. Nessa fase, de modo geral, ocorreu o abrigamento da telenovela, que passou a retratar os dilemas da nacionalidade. Por fim, a última fase proposta pela estudiosa denomina-se *Naturalista* e corresponde ao período iniciado a partir dos anos 1990 quando

as produções aprofundarem o tratamento conferido às temáticas sociais imprimindo à telenovela um entrelaçamento notório entre a ficção e a realidade. A primeira experiência com o formato televisivo, *Sua Vida me Pertence*, foi exibida pela Rede Tupi em capítulos curtos, que eram exibidos duas vezes por semana. Do ponto de vista estrutural, essa fase inicial era pautada pela forte improvisação, bem como pela ausência de uma linguagem técnica. Somente a partir da introdução do videoteipe foi possível impor algumas mudanças estruturais, sobretudo pelo fato de a introdução desse recurso ter possibilitado gravar as telenovelas e editá-las antes de serem exibidas, particularidade que tornou o gênero uma produção mais industrial.

Outra peculiaridade preponderante nessa primeira fase do gênero relaciona-se à forte presença do caráter evasivo das produções, que não traziam referências espaciais para o telespectador se reconhecer na narrativa. Sobre esse aspecto, o ponto de vista de Maria Aparecida Baccega (2013) é assertivo. A autora destaca o forte tom maniqueísta empregado nessa fase pioneira do gênero ao destacar a preponderância de situações calcadas em estereótipos típicos de sociedade perpassada por valores patriarcais. No caso brasileiro, ainda podemos citar a atuação da escritora Glória Magadan como fator preponderante para a manutenção do modelo melodramática. De início, comandou produções exibidas pela TV Tupi. Com a criação da Rede Globo, a autora foi contratada para escrever telenovelas. Como já assinalado, 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. Por esse motivo, as telenovelas escritas por essa autora eram rotuladas como “folhetins de capa e espada”.

A primeira telenovela diária foi exibida no ano de 1963 pela TV Excelsior e se chamou *2-5499 Ocupado*. O estudioso Artur da Távola (1996) explica que a ideia de se transmitir uma telenovela diária surgiu a partir de uma viagem feita por Edson Leite, que era superintendente da TV. Na Argentina, deparou-se com a exibição diária desse gênero ficcional. Resolveu apostar nesse formato seriado e comprou os direitos da telenovela. Contudo, foi com a estreia de *O Direito de Nascer*, em fins do ano de 1964, que o formato diário logrou êxito. A trama exibida ao longo de pouco mais de sete meses encantou o público das duas principais cidades do país. Adaptada para o Brasil por Thalma de Oliveira e Teixeira Filho, a telenovela foi escrita originalmente pelo cubano Felix Caignet e foi exibida

pela rádio de Havana, em 1946. O enredo conservava a estrutura das narrativas românticas. A trama se passa numa sociedade extremamente conservadora. Uma mãe solteira tem um filho ameaçado pelo avô, que não aceita a criança bastarda. A mãe entra no convento e a criança é criada bem distante pela empregada da família, a mamãe Dolores, personagem que cria e educa o garoto cujo nome é Alberto.

Avançando na cronologia proposta por Lopes (2009; 2014), a segunda fase, denominada de Realista, inicia-se com a exibição de *Beto Rockfeller* (1968). Essa telenovela constitui um marco da teledramaturgia nacional, sobretudo por ter incorporado elementos cotidianos do universo brasileiro na trama, além de ter inovado nos diálogos, tornando-os mais ágeis e mais coloquiais. Renato Ortiz, Sílvia Helena Simões Borelli e José Mário Ortiz Ramos (1989) apresentam um comentário esclarecedor sobre as mudanças estruturais implementadas nessa telenovela: “Reproduzindo fatos e fofocas retiradas de notícias de revistas e jornais da época, o enredo procurava reproduzir o ritmo dos acontecimentos no interior da própria narrativa” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 78). A partir dessa atitude renovadora lançada por *Beto Rockfeller*, o gênero adquiriu um formato mais abasileirado, conjugando os traços melodramáticos e folhetinescos a enredos ambientados no cotidiano do telespectador, estratégia que será empregada também pela Rede Globo no contexto de modernização da teledramaturgia nacional. Nesse sentido, o gênero passará por mudanças temáticas e estruturais para retratar o cotidiano do país numa clara alusão ao sentido de propagar a imagem de uma nação que se modernizava e que abandonava sua configuração agrária para se constituir numa nação alinhada no movimento de globalização.

Ainda que a *TV Tupi* tenha apresentado um protótipo de telenovela moderna, o gênero se tornou a principal narrativa seriada exibida pela televisão a partir das estratégias empreendidas pela Rede Globo de Comunicação, que elevou o folhetim a um produto de consumo onipresente no território nacional. Nesse cenário, as produções apropriaram-se de determinados contextos e produziram significados através das tramas por ela representadas. Dessa forma, pode-se falar que as telenovelas produzidas nos anos 70 cumprem uma função mais social porque estão empenhadas num projeto de construção, captação e representação da modernidade brasileira, evidentemente dentro dos limites do gênero, que refletiu o projeto ideológico da emissora alinhado à ideologia do governo ditatorial de promover a “integração nacional”. Nesse contexto, a atuação da Rede Globo merece ser comentada,

ainda que brevemente. Criada em 1965, a empresa seguiu a linha das outras emissoras e produziu telenovelas perpassadas pelo forte tom melodramático. Aqui, cabe apontarmos novamente a atuação de Glória Magadan, que foi contratada para ser autora da emissora. Em suma, repetia-se a fórmula consagrada pelos demais países latino americanos. “Até então, nessa área – que era conduzida pela autora Glória Magadan – predominava o estilo folhetinesco de “capa e espada”, com tramas mirabolantes, ambientadas em épocas remotas e países exóticos” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 124).

A Rede Globo despontou como empresa campeã de audiência a partir da adoção de posturas empresariais voltadas para um modelo de profissionalização mais industrial para a televisão. Para tanto, é preciso destacar o intenso processo de renovação da emissora com a eliminação de programas de auditório de forte apelo popular estruturados em torno de uma estética de péssimo gosto. Também é fundamental destacar os meios empregados pela emissora para conquistar a liderança. Do ponto de vista técnico, o controverso acordo com o grupo Time-Life possibilitou à Rede Globo imprimir um processo de gestão mais racional. Outra faceta dessa renovação da programação televisiva da emissora liga-se à imposição de uma estrutura fixa da grade de programação, peculiaridade que possibilitou empregar uma melhor racionalização da produção, além de consolidar o hábito do público em acompanhar a exibição de histórias dentro da lógica do “palimpsesto rígido” da emissora, com a divisão de horários para a exibição dos “folhetins modernizados”.

Nesse contexto denominado de “modernização conservadora”, Ribeiro e Sacramento (2010) salientam que o ingresso de artistas ligados à esquerda na emissora desponta como uma forma de elevar a qualidade da programação televisiva com o objetivo de responder às pressões empreendidas pelo governo e por parcela de determinados setores mais conservadores. “Os novos profissionais produziram obras televisivas modernas, que se pautavam pela representação do cotidiano e das questões urgentes da realidade política daquele momento” (RIBEIRO, SACRAMENTO, 2010, p. 124). Além disso, outro aspecto não menos importante relaciona-se à aliança estabelecida com o governo ditatorial no período de modernização da sociedade brasileira. De modo assertivo, Tânia Pellegrini (2014), ao se referir a relação entre ditadura e a Rede Globo, assinala que ocorreu uma espécie de combinação de censura e cooptação, sobretudo devido aos estímulos e favores recebidos pela emissora, destacando-se a preponderância da estética do espetáculo nesse contexto da

supremacia da imagem, que se estrutura em torno da televisão, que se revela um potente suporte para abastecer o imaginário do brasileiro. “Dessa maneira, ocorreu muitas vezes um processo duvidoso de “troca de favores”, como no caso das estações de rádio e emissoras de televisão, em que uma das moedas de troca era a censura à programação” (PELLEGRINI, 2014, p. 160).

Nesse contexto, a telenovela, que começou com um projeto experimental e como um produto menor na televisão, conquistou o posto de principal produto da televisão brasileira. Notoriamente, o gênero passou a captar, ainda que sob as lentes refratadas, a inserção do país nos circuitos de consumo e a reconfiguração de valores dessa nação alinhada ao processo de mundialização que se acentuava, significando plenamente a inserção do Brasil na modernidade, ainda que tardia. Ribeiro e Sacramento (2010) contribuem ao sintetizarem as alterações pelas quais a telenovela passou:

Com o afastamento de Glória Magadan, a emissora começou a investir em tramas mais realistas, em temas mais urbanos e em diálogos coloquiais. Havia uma preocupação em se aproximar do cotidiano do público e abordar questões relacionadas à sociedade brasileira. Esse foi o momento que alguns autores chamam de “abrasileiramento” da telenovela, caracterizado pela nacionalização dos textos, das temáticas e dos procedimentos de linguagem televisiva (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 124).

Alicerçado no panorama oferecido pelos autores, pode-se entrever que, com a saída de Glória Magadan da Rede Globo, abriu-se espaço para produções mais realistas que tomavam o Brasil como cenário. Essa reconfiguração, pode-se dizer, iniciou -se com as telenovelas de Janet Clair, dirigidas por Daniel Filho. O estilo abrasileirado foi implantado a partir da telenovela *Véu de Noiva*, que contou com uma linguagem mais cotidiana e ambientada num espaço tipicamente brasileiro. A partir dessas alterações, a Rede Globo passou a investir na telenovela como gênero máximo de sua programação. Dentre os fatores que alçaram a emissora no papel de destaque na produção do referido gênero, podem ser citados os recursos tecnológicos empregados na produção das telenovelas, bem como o elevado padrão de qualidade, conhecido popularmente como o “Padrão Globo de Qualidade”.

Em seu fecundo estudo sobre as configurações da telenovela no Brasil, Ester Hamburger (2005) destaca que essa narrativa pode ser vista como um gênero que adotou

uma perspectiva crítica acerca da realidade brasileira pelo fato de refletir o contexto social do país. Ao recorrer a temáticas tipicamente cotidianas e empregar diálogos mais coloquiais, a telenovela notabilizou-se por se constituir como um gênero que expressou as vicissitudes do que é ser moderno ao propagar um repertório fundado em valores, visões de mundo e padrões culturais, que propagavam modos de vida de um país alinhado ao propalado processo de modernização. De fato, a teledramaturgia brasileira desenvolveu-se em torno da ambivalência travada entre o processo de desenvolvimento urbano e o modo resquício de vida rural. Como temática que apontavam para a reconfiguração da sociedade brasileira, o divórcio, o preconceito racial, os conflitos entre pais e filhos, a emancipação da mulher ditaram a tônica de parte significativa da teledramaturgia do período.

Sobre essa particularidade da história brasileira, Pellegrini (2008) assinala que o denominado processo de integração nacional significou, na verdade, uma junção entre o projeto ideológico dos governos militares e os anseios expansionistas da Rede Globo. Como salienta a estudiosa: “integrar significava, na verdade, diluir ou elidir diferenças, sobretudo ideológicas, mas também incorporar novos setores ao mercado em expansão, homogeneizar sonhos e gostos, esmaecer tradições regionais [...]” (PELLEGRINI, 2008, p. 237).

Para Lopes (2009), essa reconfiguração experimentada pela telenovela foi possível devido à implementação da mudança de linguagem realizada pelos autores a partir do longo trabalho acumulado do rádio e do cinema, além da transferência de artistas ligados à esquerda, que estavam impedidos de exercer seus ofícios e que encontraram na televisão uma nova possibilidade de exercer o ofício artístico, além de contribuírem de maneira significativa com a promoção de uma cultura capaz de funcionar como forma de se constituir como um elemento de conscientização popular. Sobre essa peculiaridade, o ponto de vista de Ribeiro e Sacramento (2010) é assertivo:

O conjunto de mudanças na produção e na programação implementado nessa época constituiu o que se tem chamado de modernização televisiva. É importante ressaltar que, nesse processo, a TV Globo passou a contar com novos profissionais – entre os quais, estavam artistas e intelectuais de esquerda – e a vincular sua marca a esses nomes, garantindo a adesão de um público culturalmente mais distinto. Dias Gomes, Eduardo Coutinho, Gianfrancesco Guarnieri, João Batista de Andrade, Fernando Pacheco Jordão, Oduvaldo Vianna Filho (o Vianinha) e Walter Lima Júnior, entre muitos outros, foram contratados nesse momento. Esses profissionais mantinham um estreito diálogo com as vanguardas artísticas e com o gosto de setores médios escolarizados do público, que a emissora procurava agora alcançar (RIBEIRO, SACRAMENTO, 2010, p. 123-124).

É interessante observar que o ingresso de artistas ligados à esquerda na emissora, como destacam os autores, desponta como uma forma de elevar a qualidade da programação televisiva com o objetivo de responder às pressões empreendidas pelo governo e por parcela de determinados setores mais conservadores. “Os novos profissionais produziram obras televisivas modernas, que se pautavam pela representação do cotidiano e das questões urgentes da realidade política daquele momento” (RIBEIRO, SACRAMENTO, 2010, p. 124). Nesse processo, a presença desses intelectuais deve ser vista de forma emblemática, não apenas pelo fato de se vincular ao momento de renovação da teledramaturgia nacional no contexto em que a Rede Globo de Comunicação “contratou profissionais oriundos de movimentos estéticos como o Teatro Engajado, o Cinema Novo, os Centros Populares de Cultura, a MPB, conectados de diferentes modos, ao realismo crítico vigente nos anos 1960 (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2014, p. 157). Desse modo, como salientam os estudiosos, nomes como Bráulio Pedroso, Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Mário Lago, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, dentre outros artistas filiados ao PCB foram responsáveis por imprimir uma marca de modernização na estrutura da telenovela brasileira.

Sobre os contornos assumidos pelo período, o ponto de vista de Hamburger (2005) contribui de maneira prolífica. Em seu vigoroso estudo sobre as relações entre telenovela e a sociedade brasileira, a autora denomina “novela-verdade” ao conjunto de narrativas produzidas a partir da década de 1970, no contexto de modernização do país. A autora demonstrou que, nesse período, a telenovela se aproximou intensamente da vida real ao propagar imagens que permitiam ao brasileiro se identificar. Desse modo, não é forçoso assinalar que o propalado processo de integração nacional, do ponto de vista do imaginário,

efetivou-se com a telenovela, que passou a ser uma narrativa veiculada por todo o território nacional. Com a abertura gradual até o efetivo processo de redemocratização, a telenovela produzida na década de 1980 aprofundou as temáticas realistas iniciadas na década de 1970, mas agora longe da vigilância do sistema repressor. Dessa forma, as produções mais engajadas passaram a empregar explicitamente a temática política, além de aspectos cotidianos do país, constituindo-se uma forma de produzir imagens críticas da nação. Nesse sentido, a telenovela *Vale Tudo*, exibida pela Rede Globo entre 1988 e 1989, pode ser tomada como um exemplo fértil de narrativa estruturada em torno de situações tipicamente ancoradas nas relações cotidianas ao escancarar os desvios morais do brasileiro no plano privado e as consequências nefastas desse comportamento no âmbito público. Exibida no momento político marcado pela instabilidade política e econômica, a telenovela desponha “como uma crítica progressista do modernismo complexo brasileiro, um instrumento poderoso capaz de traduzir questões da política para o cotidiano dos telespectadores no seu espaço doméstico, além de estimular a participação popular” (HAMBURGER, 2005, p. 117).

Já na década de 1990, de acordo com o modelo adotado por Lopes (2009; 2014), temos a terceira fase. Denominada de Naturalista, a estudiosa inclui nesse grupo o conjunto de produções fortemente ligado à representação de temáticas realistas acrescidas de campanhas socioeducativas. Dessa forma, a autora encara a telenovela como uma forma de narrativização da sociedade. Lopes (2009) esclarece que esse gênero ficcional é um produto que foi alçado ao carro chefe da indústria televisiva pela sua peculiaridade de ter se transformado em um espaço de problematização do país, retratando aspectos ligados à intimidade dos telespectadores. Ademais, “[...] é possível afirmar que a telenovela no Brasil conquistou reconhecimento público como produto artístico e cultural e ganhou visibilidade como agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país (LOPES, 2009, p. 1).

Diante desse ponto de vista, assinalamos que a particularidade assumida pelo gênero em veicular um discurso capaz de unificar sentimentalmente a nação. Em suas incursões sobre o gênero, Lopes (2014) assinala que o público se sente participante do enredo das telenovelas, uma vez que esse folhetim estrutura-se de modo a promover a identificação do brasileiro consigo mesmo, tornando-se um espaço de problematização da realidade nacional. Como esclarece a autora, a narrativa seriada televisiva veicula enredos situados no

cotidiano que apresentam a peculiaridade de funcionar como um poder de síntese, sobretudo pela capacidade dialógica do gênero em fundir o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino, constituindo-se como um modelo que fornece imagens que tipificam o país. Outra peculiaridade, não menos importante, apontada pela estudiosa remonta ao fato de a telenovela se converter em uma agência socializadora no cenário complexo da contemporaneidade.

É importante acrescentar que o ponto de Lopes (2009; 2014) fundamenta-se nas potencialidades discursivas do gênero. Enquanto narrativa, a telenovela apresenta uma forte penetração na sociedade brasileira, alimentando as discussões rotineiras, gerando conteúdos em outros programas, além de atualizar a pauta da mídia, que sempre reserva um espaço para abordar aspectos relacionados à telenovela, seja no âmbito da temática, seja na esfera do espetáculo ao explorar dramas privados dos atores. Por esse motivo, a pesquisadora destaca que “a novela é tão vista quanto falada, pois seus significados resultam tanto da narrativa audiovisual produzida pela televisão quanto das intermináveis narrativas (presenciais e digitais) produzidas pelas pessoas (LOPES, 2014, p. 04). A constante presença de atores em programas de auditório, explicando a importância de sua personagem ou, ainda, discutindo os temas representados pela telenovela corrobora a asserção da estudiosa. Ainda vale acrescentar que essa peculiaridade revela o poder de penetração do discurso televisivo na sociedade brasileira e a capacidade do gênero em se converter como uma narrativa que fornece conteúdos para outros programas.

Com efeito, a importância da telenovela na cultura nacional explica-se também devido ao seu amplo apelo comercial. Nesse sentido, essa narrativa exemplifica perfeitamente a consolidação da indústria cultural no país, constituindo-se como um formato de bastante rentabilidade para as emissoras que a produzem. Essa particularidade foi muito bem delineada pela Rede Globo de Comunicação, que estruturou a sua grade de programação em torno dessa narrativa. Ao fundir o melodrama, característico do gênero, a enredos com viés mais cotidianos, a emissora soube alimentar o imaginário popular do brasileiro. Do ponto de vista comercial, a empresa obtém altíssimas somas por meio da inserção de “merchandising”. Sem falar da exportação de roteiros e de telenovelas.

Ao trabalhar com mecanismos de projeção e explorar temáticas ligadas ao cotidiano vivido do brasileiro, a emissora foi responsável por criar uma verdadeira “cultura da

telenovela” no Brasil. Para Lopes (2021), essa particularidade atingida pela telenovela ao tratar de questões pontuais acerca da sociedade brasileira fez com que esse gênero ficcional fosse reconhecido como verdadeiro recurso comunicativo, uma vez que a telenovela constitui-se “como narrativa na qual dispositivos discursivos naturalistas ou documentarizantes passam a ser deliberadamente explicitados e combinados com diversificações da matriz melodramática da telenovela (LOPES, 2014, p. 05). Tamanha é a importância da telenovela para o Brasil, que ela pode ser enquadrada também pela sua constituição como *agenda setting* (Lopes 2009; 2014) pelo fato de pautar e alimentar discussões em diversos setores da sociedade, seja na família, no trabalho ou na rua. Nesse sentido, a narrativa televisiva seriada atua como um prolífico elemento de socialização.

Ainda com relação às especificidades da telenovela brasileira, é oportuno recorrermos às contribuições de Baccega (2013). Em suas incursões sobre o gênero, a autora explica que essa narrativa, ao incorporar ações educativas em suas tramas, extrapolou sua vocação meramente ligada ao mero entretenimento. O ponto de vista da autora pode ser explicado com base na particularidade do modelo brasileiro que confere visibilidade a determinados temas polêmicos. Dessa forma, é nítida a importância assumida pela teledramaturgia ao se converter num espaço público agendado para discussões sociais, constituindo-se em um novo ambiente para se perceber a realidade, provando ser uma iniciativa bem sucedida para entreter, informar e formar a sociedade. De maneira exemplificativa, as telenovelas já tematizaram o drama de crianças desaparecidas e a luta das mães em tentar encontrá-las (*Explode Coração*, 1995); a reforma agrária (*O Rei do Gado*, 1996); a denúncia da exploração do trabalho infantil (*A Indomada*, 1997); o tema da AIDS (*Zazá*, 1997); a doação de medula óssea (*Laços de Família*, 2000); as drogas e o depoimento de viciados em tratamento (*O Clone*, 2001); problemas com alcoolismo e a violência doméstica (*Mulheres Apaixonadas*, 2002); a exploração sexual infantil (*América*, 2005); a violência urbana (*Páginas da Vida*, 2006); a exploração do trabalho infantil (*Avenida Brasil*, 2012); o tráfico de pessoas (*Salve Jorge*, 2012); a temática da prostituição e do consumo das drogas no mundo da moda (*Verdades Secretas*, 2015), a transexualidade, a vida no crime organizado, a traição, a compulsão por jogos, o machismo e o feminismo (*A Força do Querer*, 2017).

Essa condição da narrativa midiática, que se notabiliza por travar um diálogo amplo com a realidade, é responsável por elevar o gênero ao posto de um espaço amplo e privilegiado para retratar temáticas sociais, bem como ficcionalizar dramas inerentes aos

brasileiros. Ademais, é essa especificidade que possibilita o surgimento de novos modos de perceber a realidade bem como servir como uma iniciativa ampla com a finalidade de informar o receptor, estimulando-o a uma reação, ou até mesmo, uma ação retratada no enredo da telenovela. É importante acrescentar que essa interconexão entre ficção e cotidiano vivido propiciada pela telenovela com a inserção de campanhas socioeducativas mostra-se relevante para mostrar, em certa medida, o compromisso social. No caso da Rede Globo, foi criada a área de responsabilidade social, que assumiu a tarefa de desenvolver as ações socioeducativas. Como esclarecem os dados fornecidos pelo Obitel, a inserção de cenas com conteúdos sociais se intensificou, de tal modo que foram exibidas 497 cenas com conteúdo pedagógico no ano de 2017. João Anzanello Carrascoza, Tânia Hoff e Vander Casaqui (2013), ao explicarem essa particularidade da telenovela brasileira, assinalam que:

[p]or meio do merchandising social, as telenovelas vêm agenciando a discussão de questões atinentes à sociedade brasileira – nem sempre contempladas pelas políticas públicas – e encontram na interface com a internet novas possibilidades narrativas, configurando-se também como um tipo de transmidialidade (CARRASCOZA; HOFF; CASAQUI, 2013, p. 89).

Com base no ponto de vista dos autores, salientamos que, ao fornecer material, dominar o tempo, o lazer, tentar incutir valores, modelar opiniões e comportamentos sociais e apresentar informações, a narrativa midiática, vista e comentada pela sociedade brasileira, mostra-se um produto cuja narrativa apresenta grande potencialidade para retratar temáticas cada vez mais próximas dos brasileiros. Esse aspecto do gênero, vale ressaltar, funciona como instrumento emancipador à medida em que trata de situações cada vez mais próximas de seu público-alvo e as converte num verdadeiro fórum de debates, já que a trajetória da telenovela mostra que o gênero alimentou-se da realidade para criar seu discurso, revelando uma particularidade que não é exclusiva desse modalidade, uma vez que a literatura também se notabiliza por estabelecer uma ampla conexão com a sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao explicar o sucesso da telenovela no Brasil, Baccega (2013) enfatiza que essa narrativa audiovisual está atrelada à modificação ocorrida na estrutura desse gênero, que

deglutiu a longa tradição herdada do folhetim, do melodrama, da soap opera, das radionovelas e do circo. Com isso, a autora deixa explícito o formato híbrido dessa narrativa constituída por meio do processo de sincronização de linguagens, uma vez que são bastante conhecidas e teorizadas as relações estabelecidas pelo gênero com as matrizes populares, peculiaridade que revela um intenso jogo dialógico entre os enunciados. A presença da telenovela na sociedade brasileira é o resultado desse processo marcado pelo forte trânsito de gêneros na era midiática. Como apontamos, a origem dessa narrativa de ficção seriada está atrelada ao longo processo de sincronização de linguagem, que revela o caráter transitório de gêneros. Alicerçada em uma série de formatos, tais como: o folhetim, o melodrama, as radionovelas e as soap operas, a telenovela, a partir dos anos 1970, consolidou-se como gênero mais importante da ficção seriada televisiva.

Essa narrativa se notabiliza por ser um fenômeno representativo do Brasil, já que sua composição, marcada por um processo de continuidades e de rupturas (MATTELART; MATTELALART 1989), diluiu as fronteiras entre ficção e realidade, incorporou situações notoriamente realistas, e passou a discutir temáticas sociais, convertendo-se num modelo peculiar da tradição televisiva nacional. Ademais, como defende Lopes (2014), essa narrativa, ao veicular imagens que promoveram a identificação do brasileiro consigo mesmo, foi responsável por instituir o senso de pertencimento do telespectador a uma comunidade imaginada. Longe de esgotar as possibilidades de análise desse gênero, o presente artigo objetivou apresentar, dentro dos limites de um trabalho como este, um panorama sobre a história da teledramaturgia no país, a partir de sua gênese e recobrando até o momento atual. Podemos assinalar que a teleficção, enquanto agente cultural, assumiu dentro dos limites de suas configurações, o dever de representar a realidade com a qual dialoga intensamente. Embora seja frequente a reafirmação de determinados estereótipos no enredo das telenovelas, além de um mapa considerável de ausência de vozes de determinados grupos sociais, não restam dúvidas de que o gênero extrapolou sua função meramente ligada ao entretenimento.

Cabe esclarecer que as configurações assumidas pelo gênero, ao longo de sua constituição, além de sua estrutura atrelada à necessidade atávica humana em ter acesso à ficção contrariam os prognósticos pessimistas, que apontam para o esgotamento da fórmula seriada da narrativa e a consequente extinção do formato. Caracterizado por um fenômeno

que altera de forma substancial a oferta da programação, esse novo modelo, que obriga as emissoras a buscar novas formas de envolver o receptor nas tramas da ficção, encontrou no fenômeno transmidiático uma potencialidade para assegurar a vitalidade do gênero, que sofre metamorfoses para continuar envolvendo o receptor nas tramas da ficção.

Assim, ainda cabe mencionar que essa renovação do gênero converte-se numa espécie de realismo refratado, como muito bem destaca a estudiosa Tânia Pellegrini (2018) em suas investigações acerca da plasticidade do Realismo na cultura brasileira. Ainda que a autora não tenha desenvolvido em seus estudos os contornos desse Realismo na esfera audiovisual, as ponderações da estudiosa são assimiladas neste trabalho por considerarmos válidas também para o gênero televisivo, evidentemente se guardados os devidos limites do gênero, no que tange ao seu rótulo enquanto narrativa realista. Nesse sentido, enfatizamos a continuidade desse realismo, que migrou da literatura para outras textualidades, como é o caso da telenovela brasileira, que se notabiliza por ter criado um modelo de produção caracterizado pela diluição dos elementos melodramáticos a situações do cotidiano vivido, evidentemente, dentro das regras do mercado e do projeto ideológico das emissoras.

REFERÊNCIAS

BACCEGA, Maria Aparecida. Ressignificação e atualização das categorias de análise da “ficção impressa” como um dos caminhos de estudo da narrativa teleficcional. In: BACCEGA, Maria Aparecida; OROFINO, Maria Isabel. (Org.). Consumindo e vivendo a vida: telenovela, consumo e seus discursos. São Paulo: PPGCOM – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, Intermeios, 2013, p. 27-48.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. A telenovela. São Paulo: Ática, 1987.

CARRASCOZA, João Anzanello; **HOFF**, Tânia; **CASAQUI**, Vander. Significações do trabalho e do corpo nas “narrativas de superação”: um estudo dos depoimentos do Portal da superação em Viver a Vida. In: BACCEGA, Maria Aparecida; OROFINO, Maria Isabel Rodrigues (Org.). Consumindo e vivendo a vida: telenovela, consumo e seus discursos. São Paulo: PPGCOM – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, Intermeios, 2013. p. 89- 105.

HAMBURGER, Esther. O Brasil antenado: A sociedade da telenovela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Memória e identidade na telenovela brasileira. In: Encontro anual da Compós, 23, 2014, Belém. Anais... Belém: 2014. p. 1-16.

_____. Telenovela como recurso comunicativo. Revista Matrizes, São Paulo, v. 3, n.1, p. 21-47, dez./ago. 2009.

MACHADO, Arlindo. A Televisão levada a sério. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

MATTELART, Armand.; **MATTELART**, Michele. O carnaval das imagens: a ficção na tv. Tradução de Suzana Calazans. São Paulo: Brasiliense, 1989.

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

PELLEGRINI, Tânia. Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2008.

_____. Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2018.

_____. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 43, p. 151-178, 2014.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; **SACRAMENTO**, Igor. A renovação estética da TV. In: **RIBEIRO**, Ana Paula Goulart; **SACRAMENTO**, Igor; **ROXO**, Marco. (Orgs.). História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010. p. 110- 135.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; **SACRAMENTO**, Igor. A moderna telenovela brasileira. In: **RIBEIRO**, Ana Paula Goulart; **SACRAMENTO**, Igor; **ROXO**, Marco. (Orgs.). Televisão, história e gênero. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014. p. 156-191.

TÁVOLA, Artur da. A telenovela brasileira: história análise e conteúdo. São Paulo: Globo, 1996.