

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

JOSÉ EDUARDO DA COSTA PEREIRA BRUM

Pontos e Contos – do Seriado à Telenovela

Novembro de 2008

José Eduardo da Costa Pereira Brum

Pontos e Contos – do Seriado à Telenovela

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para a obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientador: Prof. Dr. José Luiz Ribeiro

Juiz de Fora  
Novembro de 2008

José Eduardo da Costa Pereira Brum

Pontos e Contos – do Seriado à Telenovela

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientador: Professor Doutor José Luiz Ribeiro

Co-orientador: Professor Mestre Gustavo Trevizani Burla de Aguiar

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado  
em 01 / 12 / 2008 pela banca composta dos seguintes membros:

---

Prof. Dr. José Luiz Ribeiro

---

Prof. Ms.Gustavo Trevizani Burla de Aguiar

---

Prof. PhD. Márcia Cristina Vieira Falabella

---

Prof. Dr. Christina Ferraz Musse

Conceito obtido: 100 (Cem) COM LOUVOR

Juiz de Fora  
Novembro de 2008

*Dedico ao meu avô Badu que sempre sonhou e lutou, mas não viu;*  
*à minha mãe Miria que ininterruptamente apoiou e deu subsídios, sacrificando-se às vezes com sangue, suor e lágrimas que serão recompensados no futuro;*  
*ao meu pai Zé Roberto que soube recuperar o tempo perdido;*  
*à minha tia, amiga e companheira Patrícia que me mostrou, em primeira mão, como se prostrar diante do academicismo;*  
*à Tia Cláudia que desde o início enxergou o meu potencial;*  
*e ao Grupo Divulgação, talvez minha primeira faculdade, onde aprimorei o meu ser, e encontrei exemplos.*

## AGRADECIMENTOS

O primeiro trabalho acadêmico com persistência, dedicação e grande durabilidade de pesquisa, ninguém esquece, muito menos, as origens. Por isso, começo agradecendo aos primeiros professores do Mundo Feliz do CNEC de Avelar, entre eles, Beth, Claudia e Luzia (e outras que esqueci, me desculpem). Elas plantaram a semente que, por sua vez, foi regada por nove anos em outra instituição de ensino, a Escola do CEPE em Miguel Pereira. Não há como me esquecer das orientações, broncas, cobranças, e esperanças. Tentarei citar uma gama de professores maravilhosos: Lúcia, Zilda, Edilza, Cláudio, Rita, Chan, Débora, Nilza, Cândida, Lígia e Célia (perdão pelas omissões). Neste espaço, a planta foi cuidada e preparada para o mundo, que é a grande floresta. Incluo um agradecimento a Viviane, a única amiga que ficou e na qual me espelho por ser destemida e hoje estar em além-mar. Após isto, devo agradecer aos professores e aos funcionários da Facom que podaram e fizeram o possível para que eu me fortalecesse e crescesse a fim de ter frutos. Estes estão mais frescos na cabeça: Zé Luiz, Malu, Tereza Bellosi, Marcinha, Teresa Neves, Iluska, Paulo Roberto, Nilson, Gustavo, Álvaro, Fred, Fernanda, Cristiano, Christina Musse, Cristina Brandão, Danúbia, Bruno, Jocemar, Gesualdo, Gilmar, Flavinho, Paulo e Alice.

Depois da parte acadêmica, agradeço a minha família pelo apoio. À minha mãe, que tem 90% de participação em tudo o que fiz, vivenciei, experimentei e encontrei na vida. Ao meu pai, que hoje está mais presente com ajuda, sugestões e palpites. Ao meu irmão, que me deixou usar o computador em vários momentos de desespero e me ajuda a crescer. À minha avó Selma, por ter torcido e aceitado as ausências para que o trabalho fosse desenvolvido,

e a outra avó Elza que sempre reza e deseja o melhor. Aos meus tios e padrinhos Tião e Zé que, com minhas tias emprestadas, Cláudia e Alê, me deram subsídios e apoio, isso é impagável. À tia, amiga, e companheira Patrícia que sempre me escutou e sonhou em me ver no mesmo lugar que ela. Aos primos, Caio, Ian e Bernardo que sempre considerei tanto e espero servir de exemplo um dia. Às tias Cacai (pela presença constante) e Queta (pelo cuidado). À Jacqueline, João, Tadeu, Rosilane e Janice pelo comparecimento em minha vida e por me desejarem o bem. À Yara (minha afilhada do coração) e à Júlia por alegrarem o meu fim de semana e por gostarem do meu jeito bobo de ser. À Delma, primeira comadre e à Larissa por nunca terem se esquecido de mim, assim como Aninha pela ligação que permanece. À Mariângela, Larissa, Beto, Natália e Lucas, pela ajuda no vestibular e por terem me alçado a integrante da família (foi uma época fantástica). Agradeço também a Lauriane, cujos laços são inquebráveis, e o pessoal dos Proença que me incorporaram à família: Tia Neusa, Ti Neném, Laydi, Dani, Eliane, Tia Zuca, Alicia, Mari, Duda, Vó Lu, Tia Zozola, Joe e Maria, e outros que tenha esquecido. Aos amigos, companheiros e conterrâneos de Avelar que sempre torceram por mim e que acreditam que posso chegar lá, estou grato e saibam que este foi um dos milhares de passos que ainda vou ter que tomar.

Passo agora para as pessoas fantásticas que conheci em Juiz de Fora, cidade que me acolheu e me transformou num mineiro. À Ayla (e ao Fernando e à família dela) porque foi a primeira pessoa a quem pude chamar de amigo e que me conhece por inteiro, uma vez que somos muito parecidos. À Dona Neomar por ter me dado um lar de primeira, e à família do Tio Klinger que me divertiu nos primórdios com as famosas mesas redondas. E principalmente aos colegas de faculdade, em especial aos que viraram grandes e fabulosos amigos: Patrícia (foi tudo e mais um pouco), Tatiana (a melhor companheira de vida e de estudos que pude ter), Licia (carinho, cumplicidade e irmandade), Mariana (sabida, espetacular e



graciosa), Basileu (comparsa e brincalhão), Letícia (espírito alto astral de diversão) Ecarol (um exemplo de determinação), Carol Serpa (muito prestativa), Jaciluz (cujo nome já mostra como ela é) e Martha (pelas nossas afinidades). Preciso dividir com os companheiros do Grupo Divulgação esta etapa, por eles terem me ajudado em diversos momentos e se tornado verdadeiros e leais amigos: Fatinha (uma pessoa especial), Tásia (amizade que me completa e que me entende), Thaysi (grande parceira de palco, de colagem de cartazes e da vida), Júlio, Breno, Cris, Kênia, Marcus, Isa, Maurício, Laila, Filipe, e outras companhias. Junto deles, um adendo a dois exemplos de pessoas, de profissionais e de amizades que amarei por muito tempo por terem me aceitado e me influenciado: Cássia e Simone.

Por fim, quero agradecer os locais onde aprimorei a minha postura profissional. Ao Forum da Cultura, o primeiro espaço de estágio, em especial ao Zelu (grande mentor), a Jackie, que nunca me disse um “não” e sempre me ajudou com experiência e companheirismo; e a Fran. À TV Panorama, onde descobri uma linha de trabalho que quero seguir. Foi impagável o aprendizado, curti cada etapa. Um obrigado tremendo para Ana Luisa, Cláudia, Patrícia Aguiar, Bruno, Regininha, Regina Gaio, Renata, Viviane, Flavinho, Edinho, Wallace, Alexandre, Adão, Neto, José Marcos, Humberto, Camilinha, Rodrigo, Mauro, Fatinha, Aline e Hilda. E também a Chris Musse, por ter me aceito no projeto *Televisão e Imaginário Urbano*, e pela orientação na vida. Sem você ainda estaria perdido. Estendo este elogio aos membros da banca: Marcinha (minha madrinha, exemplo de devoção que carregarei para sempre) e Gustavo (mais um modelo que espero não perder as afinidades).

A jornada foi longa, mas realizada com grande prazer. Faria tudo de novo.

## RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso analisa a trajetória e o desenvolvimento de dois produtos de entretenimento e de ficção do meio televisivo: o seriado e a novela, tentando descobrir os pontos convergentes ou divergentes das duas manifestações. Para isso, são traçados as origens e os elementos que os influenciaram, além de como foram o surgimento e a consolidação da TV nos dois países (Estados Unidos e Brasil). As modificações e as transformações no formato e na temática, ao longo das décadas, são verificadas, assim como a maneira como os dois programas funcionam como reflexos das sociedades em que estão inseridos, uma mais pragmática, outra, mais emotiva. A eficácia como atingem outras nações do mundo, por meio da exportação de alguns títulos, também é estudada e questionada com o intuito de verificar as razões deste impacto. Por fim, o entrelaçamento entre ficção e realidade é abordado para ampliar a força e o destaque dos dois shows na corroboração, na modificação e nos questionamentos de valores, de hábitos e de modismos.

Palavras-Chave: Televisão, Teledramaturgia, Ficção e Realidade.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>p. 12</b>
<b>2 O SERIADO .....</b>	<b>p. 16</b>
2.1 A COMPOSIÇÃO DO FORMATO .....	p. 17
2.2 A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO .....	p. 34
2.3 A ESTRUTURA DO CONTEÚDO .....	p. 50
<b>3 A TELENOVELA .....</b>	<b>p. 75</b>
3.1 OS ANTECEDENTES .....	p. 76
3.2 AS MODIFICAÇÕES NA FORMA .....	p. 92
3.3 A FORMATAÇÃO DA REALIDADE .....	p. 113
<b>4 CONCLUSÃO .....</b>	<b>p. 135</b>

**5 ANEXO** ..... p. 140

**6 REFERÊNCIAS** ..... p. 142



**Dallas (1978 – 1991)**



**Escrava Isaura (1976)**

*É difícil viver, isto é, adaptar-ser a um certo contexto e, ao mesmo tempo, distanciar-se suficientemente para analisá-lo ininterruptamente. A televisão cabe perfeitamente dentro dessa definição, pois ela ocupa um lugar determinante na vida de cada um, tanto pela informação quanto pelo divertimento que proporciona, constituindo assim a principal janela aberta para um outro mundo, diverso da vida cotidiana.*

Dominique Wolton

## **1 INTRODUÇÃO**

Dois países diferentes, num mesmo grande continente, sendo que um fica mais ao norte, e o outro, ao sul. Com economia, política, histórico e povos distintos. Foram colônias de países europeus e sofreram a mesma migração de pessoas, de costumes e de hábitos, mas re-processaram estes elementos de maneiras peculiares. Estão e são ligados num meio de comunicação que revolucionou as estruturas sociais, culturais e até governamentais, da mesma forma em que acompanhou outras transformações. Pela televisão, surgiram os produtos fictícios baseados na realidade que serão analisados e esmiuçados no desenrolar deste estudo.

Estados Unidos da América e Brasil são os cenários de uma história que criou nossos dois protagonistas: o seriado e a telenovela. O fato é que eles são analisados separadamente, como se não pertencessem ao mesmo meio. Todavia, ambos trabalham histórias iguais, mas de formas diferentes, e buscam um mesmo princípio: maior quantidade de telespectadores, para que o lucro seja alcançado. O viés comercial é nítido, e é preciso que seja entendida a razão para que ele fosse empreendido. As técnicas de publicidade perpassam toda a trajetó-

ria de cada produção, independente de onde vão ser transmitidos, principalmente no início da veiculação, por razões industriais que buscam uma quantidade enorme de telespectadores que garantirão a continuidade.

Esta análise busca traçar um paralelo entre os dois produtos televisivos, conferindo se ambos vieram do mesmo berço e podem ser considerados irmãos. A televisão foi palco para que as séries e as novelas pudessem trabalhar com a distração e o entretenimento. Além disso, possibilitou que debates e discussões ganhassem amplitude. A audiência em larga escala e o poder de modificar padrões são visíveis, embora tragam ao mesmo tempo certo fascínio misturado com temor.

Com o passar do tempo, os dois países se tornaram referências nos produtos produzidos e exportados. A era global, que aumenta o contato e amplia as comunicações, permitiu que as barreiras fossem rompidas. Produtos tipicamente nacionais e particulares de um povo acabam influenciando outros. Dois exemplos são a telenovela **Escrava Isaura**, que atingiu quase 80 nações, e a série **Dallas**, que virou uma febre. As duas foram exibidas em diversos países e suscitaram muitos debates. A riqueza deste tipo de análise está na incerteza a respeito da aceitação, uma vez que o processo comunicativo é muito imprevisível.

Atualmente, aquilo que deve ser questionado, contestado e examinado pelas pessoas passa pela telinha que é responsável por dar visibilidade aos assuntos. Por esta razão, é importante descobrir como a TV surgiu e foi consolidada. A enxurrada de informações e a ampliação dos destaques que são ocasionados, tanto por uma série, quanto por uma novela, demonstram que a ficção consegue pautar os temas do dia-a-dia e da mídia. O interessante é descobrir por quais meios, valores e características estas histórias se baseiam, a fim de que possibilitem o surgimento de conotações e de sentimentos em milhares de pessoas.

Como acontece em uma boa trama das oito, está na hora de revelar as origens de ambos os formatos, pois isso ajuda a compreender como eles atingiram a força que traz impactos nos indivíduos de suas respectivas sociedades. A abordagem a respeito de cada nação de origem é pertinente por ajudar no mapeamento deste estudo. O brasileiro está mais perto da emoção, isto é, se envolve e se comove com mais intensidade, enquanto o norte-americano é pragmático por excelência, sendo racional a quase todo o momento. Além disso, a comédia e o riso serão avaliados pela força que sua crítica pode ter na hora de representar uma condição desviante de nossos vizinhos ou entes próximos.

O mote inicial foi retirado da literatura, visto que ambas se assemelhavam com duas estruturas narrativas que já existem há um longo tempo. As séries surgiram primeiramente, e por isso, são retratadas na frente. Elas se assemelham com o conto literário por vários fatores, entre eles a história reduzida com poucos personagens, que é o mais evidente. Já as novelas estão muito próximas do romance, embora a nomenclatura faça referência a outro formato da tradição escrita.

Baseado nessas considerações, este trabalho intenta analisar se a evolução dos programas de entretenimento na televisão do Brasil e dos Estados Unidos foi divergente ou convergente por meio das raízes e dos antecedentes, da estrutura e do formato, e da maneira como interferem na realidade, que por sua vez, também intervém na ficção. De um mesmo ponto, a necessidade de se contar história, ambas conquistaram o mundo.

Aproximando estas duas manifestações artísticas, e mostrando como, em cada momento, as séries e as novelas influenciaram suas respectivas sociedades, podemos entender a importância do entretenimento, por ele ser um espelho de nós mesmos que ora nos modifica, ora nos faz repensar atitudes e comportamentos.



**Sex And The City (1998 – 2004)**





**Grey's Anatomy (2005)**

*Sintonizar a TV hoje faz cada um de nós se sentir dentro de uma infinita estante carregada de uma quantidade gigantesca de livros, cada um contendo um grande número de boas e más histórias. A usina dessas ficções encontra-se em pleno vapor, graças à maleabilidade do formato, a ponto de teóricos e criadores coincidirem numa mesma opinião: estamos presenciando uma era de ouro da TV.*

Cássio Starling

## **2 O SERIADO**

O primeiro produto de entretenimento será analisado a partir da origem e dos elementos que o influenciaram. Após, haverá um detalhamento a respeito da sua influência, percebendo como o discurso foi construído, e a realidade ganhou espaço na trama. E, por fim, a estrutura será ponderada a fim de perceber os impactos na sociedade e como ocorreu a evolução.



**I Love Lucy** (e) revolucionou a forma de gravação das sitcoms, já **Mary Tyler** (d) avançou na temática



**Charlie's Angels** (e) tinha histórias simples, já **Hill Street Blues** (d) inovou com várias tramas paralelas

## 2.1 A COMPOSIÇÃO DO FORMATO

No enredo de uma das séries clássicas da história da TV, um gênio foi libertado de sua garrafa, ao ser encontrado por um astronauta numa ilha deserta. Se todos esperavam um ser brincalhão, atrapalhado e do sexo masculino, a primeira quebra de expectativa veio da ca-

racterização desta figura mágica: era uma linda mulher com o umbigo de fora (que depois seria censurado por ser considerado obsceno). Estamos falando de **Jeannie é um Gênio (I Dream of Jeannie; 1965 – 1970)** que estreou na década de 1960, um ano depois que outra criatura com poderes entrou no ar, **A Feiticeira (Bewitched; 1964 – 1972)**. No entanto, o que nos chama atenção em Jeannie é a origem do gênio que coincide com uma das raízes dos seriados norte-americanos. Ela veio das **Mil e Uma Noites**, assim como a história das séries, que bebeu, e muito, da fonte de onde saíram os contos de Sherazade.

Tudo tem uma motivação. Noite após noite, o rei Sharrar era distraído pelas narrações que sempre deixavam alguma coisa no ar, criando um clima de suspense. Para evitar a morte, Sherazade utilizou-se desse artifício, pois o soberano matava, no dia seguinte, todas as virgens que possuía, depois que foi traído pela mulher. Ela foi enlaçando-o através de suas histórias a fim de ser salva, ou seja, as artes a ajudariam na preservação do seu maior tesouro: a vida. Mil e uma noites e três filhos depois, a princesa Sherazade pede ao rei que não a sacrifique e o desejo é atendido graças à dedicação dela durante as narrativas.

Através das **Mil e Uma Noites**, podemos traçar uma analogia entre a relação das séries de TV com seus telespectadores cuja motivação torna-se clara numa sociedade que busca sempre o lucro. A tela pequena vai distraindo com histórias, noite após noite, os olhos de milhares de pessoas para evitar que seja trocada, ou desposada por outro programa. Como nos contos, os shows trazem um relato que encanta. E assim são preservados por anos, vistas as séries que atingem marcas de seis ou mais temporadas. Manter o público é o mote principal dos seriados.

Foi na literatura que as séries encontraram a armação necessária que desse partida numa fórmula de grande sucesso. Era preciso contar uma história que fosse inteira por si só, mas que deixasse pontos não terminados para que os telespectadores voltassem na semana se-

guinte a fim de conferir os novos ocorridos. Este tipo de estrutura televisiva seriada foi desenvolvido, utilizando características oriundas do folhetim e do conto.

O século XIX é marcado pelas inovações tecnológicas. Os periódicos são resultados desse salto no modo de produção e de impressão, por causa das várias invenções que propiciaram um aumento na quantidade de bens culturais como os livros e os jornais. Na França, a disponibilidade e o acesso à leitura crescem, mas foi garantida através da alfabetização das massas. É o momento de transição do jornalismo: de político, contestador e ideológico; para burguês, capitalista e empresarial. Para atrair as pessoas (e conseqüentemente vender mais, ampliando os lucros), assuntos foram explorados como os *faits divers*, a cobertura de crimes e, principalmente, o romance em folhetim, que desde seus primórdios, na década de 1830, esteve ligado ao entretenimento e não à informação.

A invenção da estratégia no romance-folhetim esteve a cargo do francês Émile Girardin, o primeiro a publicar no jornal *La Presse* histórias fictícias e seriadas. De início, eram apenas narrativas curtas que foram veiculadas nos periódicos, sem possuírem uma posição definida. Com o passar do tempo, elas ganharam espaço, no final da página onde figuravam os assuntos considerados no ramo de variedade. Por possuir uma ampla e forte penetração popular, se consolidou como uma estratégia comercial que garantia a lealdade dos leitores, principalmente os do gênero feminino, visto que os temas eram orientados para agradá-las: heroína com problema, vários conflitos, fantasia e imaginário. A leitura nessa sociedade burguesa contribuía para a fuga da realidade, porém, o romance-folhetim soube trabalhar com idéias conservadoras, projetando-as a partir do mundo concreto, ao trazer e desenvolver certa dose de moralidade, até quando mostravam injustiças sociais. No decorrer da trajetória dos folhetins, eles ganharam até propagandas que funcionavam como anúncio ante a chegada de histó-

rias fatiadas, fato que pode ser considerado o embrião da forma como a indústria televisiva norte-americana trata as suas produções, sempre com grande quantidade de divulgação.

Os EUA sempre deram grande importância à comunicação. Entre os fatores que levaram ao seu desenvolvimento estão os avanços tecnológicos que se tornaram pertinentes em terras continentais. Para criar o espírito nacional, era preciso incluir e ligar uma costa a outra. As linhas férreas tiveram um grande salto na década de 1850 e ajudaram na propagação da informação. Outras conquistas como o telefone, a máquina de escrever e o linotipo nasceram neste mesmo século, contribuindo para o avanço norte-americano que culminou numa sociedade extremamente consumidora. Antes da famosa definição de Néstor Canclini, nos Estados Unidos, o fato de ser cidadão sempre o transformava automaticamente em um consumidor. E não é à-toa que também em terras americanas se cultivou este tipo de estratégia baseada no entretenimento das massas com o uso dos folhetins e dos *faits divers* (e mais tarde, dos *cartoons*) que priorizava um tipo de imprensa comercial atrelada à publicidade para atender ao leitor.

Neste terreno, surgem romances em capítulos, cujo segredo não recaía sobre as histórias, mas, sim, sobre a forma cíclica de contemplar as pessoas. O folhetim trazia um enredo que ia se re-elaborando com o passar do tempo. A maneira como ele foi construído também não era inédita, porque “a estrutura em capítulos já era padrão em romances, mas, na medida em que nela se acentua a temporalidade, com a entrega de segredos ao leitor de forma regular, se consolida uma fidelidade à base de manipulação da tensão e da atenção” (STARLING, 2006, p.9). Exploravam-se, assim, a expectativa e o frenesi por intermédio do *cliffhanger*, ou gancho, um recurso tão comum na televisão hoje em dia.

A função do gancho se junta perfeitamente com a estrutura do conto literário para influenciar e moldar o nosso objeto de estudo. As séries de TV nascem com a premissa de que tudo tem de ser resolvido numa hora só, mas sempre deixando elementos não revelados que

irão garantir a visita constante de milhares de telespectadores. Os programas de aventuras com seus detetives e heróis costumam trazer histórias que são desvendadas por seus protagonistas em um período de tempo bem definido, sem margens para prolongamentos. Exemplos não faltam: em **Patrulha Rodoviária (Highway Patrol; 1955 – 1959)**, um dos shows mais populares da década de 1950, sempre que a lei era violada, os policiais entravam em cena para restabelecê-la. Cada episódio narrava um delito ou um crime que deveria ser solucionado de maneira brilhante. Casos novos, inspirados em histórias reais, chegavam obrigatoriamente em cada novo dia de exibição, já que o sucesso se baseava mais no carisma do personagem, do que na continuidade dos enredos. Estes eram apenas necessários como um meio para que o herói se mostre superior, dinâmico e esperto.

Esta característica condiz com a noção de ação constante do conto conceituada por Vladimir Propp. Definida como um ato que ocorre independentemente, a ação constante possui amplo significado e importância na trama. **Nacional Kid** foi o primeiro herói nipônico a chegar a domínios tupiniquins. A história mostrava um herói vindo de Andrômeda para defender a Terra contra os Incas Venusianos e outros seres. Durante as quatro temporadas, as funções, tanto de protagonista (sempre lutando pelo bem), quanto de antagonistas (colocar em risco os inocentes) foram fixas e bem definidas, não se modificaram, porque são necessárias para que a história caminhe e atinja o seu ponto alto.

No conto, também temos a certeza de que algo forte, intenso e espetacular vai acontecer no final. É neste quesito que existe uma das diferenças entre os dois formatos estudados. Enquanto a série e o conto terminam no clímax, sendo que o fim é mais importante; na novela e no romance, o que vale é o meio, ou seja, o trajeto que os personagens vão percorrer ou enfrentar até chegar à conclusão que, na maioria das vezes, é bem comum e premeditada.

Outras características do conto também migraram para o seu herdeiro na TV. Além do final espetacular de cada episódio ou de uma temporada completa, nele, encontra-se sempre uma história bem definida e construída por meio de poucos personagens. Os seriados de comédia baseados na família do início da TV exemplificam bem isso, ao trazerem poucas figuras fixas. **The Honeymooners** (1955 – 1956) narra as trapalhadas de dois amigos (um deles é motorista de ônibus) para se tornarem ricos, com o acompanhamento de suas respectivas mulheres. **Papai Sabe Tudo (Father Knows Best; 1954 – 1960)** trouxe, ao máximo, a figura idealizada e tranqüila da família do então período, composta pelo pai (que sempre resolvia todos os problemas e por muito tempo considerado um modelo-guia de comportamento para os pais da vida real), a mãe (a típica dona-de-casa consumidora e zelosa) e seus três filhos. Por fim, não podemos nos esquecer da série cômica marco na TV, **Eu Adoro Lucy (I Love Lucy; 1951 – 1957)**, que era focada no casal (os intérpretes eram marido e mulher na vida real) Lucy e Ricky Ricardo.

A premissa, que dá o ponto de partida, deve ser bem enxuta e clara, para atender à característica mais evidente do conto: a brevidade. Por ser pequeno, ele atrai melhor o leitor. É um tipo de controle que ajuda na fixação da atenção. A leitura rápida (ou o assistir de um programa de meia-hora) permite que não haja interrupções, sendo que as séries podem ser consideradas um verdadeiro compacto na vida dos personagens, porque selecionam os acontecimentos mais relevantes, a fim de prender os telespectadores e tornar os fatos nítidos para o entendimento. Esta compactação dá às histórias vários elementos importantes como a rapidez, a novidade, a força e a clareza. Tudo isso condiz com a busca imutável por ampliar os efeitos através de utensílios mínimos.

Apesar de a TV e a literatura terem sido inundadas por elementos fantásticos e seres irreais, elas só se tornaram sucesso porque comentavam do interesse humano. O homem

tem grande empenho em falar dele próprio, discutir seus atos, refletir sobre suas posições e pensar sobre o futuro. As histórias, mesmo quando não aparentam ter conceitos antropológicos, sempre carregam uma mensagem de nós para nós mesmos de maneira bem reflexiva. **Lost** (2004) não seria um sucesso se fosse baseado apenas em conceitos fantásticos, assim como **Além da Imaginação (The Twilight Zone; 1959 – 1964)**, que trazia histórias mirabolantes, mas sempre relevando a posição que um ser humano adquiria perante aos fatos extraordinários. É por isso que “a televisão, embora jovem, é um aparelho que atende as necessidades humanas muito antigas, que em outras épocas foram, bem ou mal, atendidas por outros meios” (MARCONDES FILHO, 1988, p. 7).

Talvez a necessidade da realidade nas tramas exista porque é preciso utilizar o ficção para mostrar como são os problemas no dia-a-dia. Podemos considerar que o homem vive em dois mundos: o das coisas práticas com várias obrigações (normas, compromissos e participações), que sempre existiu; e o mundo da fantasia. Este pode funcionar como motor que modifica o mundo real, porque lida com os desejos, os sonhos, as esperanças, as expectativas e a sabedoria, suscitando o debate e a discussão em larga escala. O professor Mark Rowlands, ao escrever um livro sobre a filosofia nas séries de TV, brincou com o porquê desta presença na pequena tela.

Por que é que os gregos tinham que ir para a praça do mercado e falar de filosofia o tempo todo? A resposta é óbvia: porque eles não tinham TV! Nós não precisamos mais ir até a praça do mercado para filosofar. A TV faz isso por nós, no conforto de nossas próprias casas. A filosofia não morreu em nossa moderna cultura aculturada; foi apenas realocada (2005, p.13).

Falando em gregos, eles contribuíram não apenas com os temas, mas também com a grande separação que existe no mundo das séries. A origem remonta a tipologia encontrada no gênero dramático (drama em grego significa ação) que trazia textos em prosa ou em poesia divididos em quatro modalidades: a tragédia, a comédia, a tragicomédia e a farsa. Esses dis-



tintos modelos vão se reagrupar para definir a conjuntura dos seriados, embora às vezes a regra tenha algumas exceções. Mas antes de discutirmos isso, vamos conceituar e entender o que cada exemplar retrata.

Segundo Aristóteles, a comédia é criada em cima do ridículo e do fazer rir. Esta é a sua marca principal. Para isso, sempre traz uma pessoa comum, mas repleta de defeitos, em situações que exprimam a essência mais típica do seu comportamento distorcido. A série **Dick Van Dyke Show** (1961 – 1966), batizada com o nome de seu protagonista, é um bom exemplo, pois trazia textos engraçados e bem escritos, de temática familiar. A história girava em cima da figura do patriarca que era um grande palhaço do estilo de Lucille Ball, que contribuiu para que o show se tornasse uma referência visual em comédia, mesmo que fosse apresentada em preto e branco numa época em que o colorido já predominava no horário nobre, o *prime time*.

Já as tragédias, que provocavam a compaixão e o terror, mostravam uma ação importante e completa, geralmente grandiosa, com suas felicidades e infelicidades, ou seja, mais próxima da vida real com os altos e baixos que cada pessoa vive. Antes das peripécias para se manter um império petrolífero, em **Dallas**, tomarem conta da TV, **Bonanza** (1959 – 1973) contou a história de uma família de fazendeiros formada pelo pai e seus três filhos, no oeste, durante a guerra civil. A narrativa girou em torno da constante dificuldade em se manter de pé e dos problemas na região como roubo de gado, assalto, relacionamento com mulheres e diversas crises. Foi um bom drama e fenômeno de audiência que ficou por quase 15 anos no ar.

A farsa tinha um caráter ridículo, muitas das vezes, caricatural, fazendo críticas à sociedade como acontece em **Desperate Housewives** (2004) que explora o lado escuro de donas de casa (partindo do princípio de que todo mundo tem um segredo) num subúrbio americano (que é bem violento, visto que cerca de 30 pessoas já morreram em apenas quatro tem-

poradas), ironizando todos os tipos de relação entre as pessoas. Extremamente contestadora, a série é narrada por uma mulher que se suicidou no primeiro episódio. Rapidamente se tornou um sucesso mundial por seu humor ácido e pela exploração do sexo, principalmente através do caso de uma ex-modelo casada de trinta e poucos anos com seu jardineiro adolescente.

Por fim, temos a tragicomédia que mistura os elementos cômicos e trágicos. **Weeds** (2005) narra a história de uma mãe amável que precisa lutar para criar seus dois filhos depois que se torna uma viúva. Típico enredo dramático se não fosse por um detalhe: a solução é o tráfico de drogas. Por um lado, a série apresenta as dificuldades de sobrevivência, discute temas polêmicos como a homossexualidade e a busca pela magreza, mas também tem momentos engraçados através da ironia destilada à cultura norte-americana.

Sendo assim, na atual separação dos seriados americanos, os que apresentam o viés trágico ou tragicômico são dramas. Já aqueles, orientados sob a comédia e a farsa, ganham a denominação de cômicos. Mas toda regra tem exceção. **Weeds**, por exemplo, é catalogada como uma comédia.

A verdade é que, hoje em dia, a linha de separação está cada vez mais tênue. Não é de se espantar que, em premiações, surja a dúvida sobre em que categoria devem-se enquadrar as séries. O termo *dramédias* foi cunhado recentemente para designar os programas que não se definem claramente, e apresentam, em momentos diferentes, tons cômicos e dramáticos. O novo vocábulo pode até se referir a alguns tipos de dramalhões como **Desperate Housewives**. Apesar de ser considerada cômica, a série tem um lado dramático muito forte que chegou a confundir os eleitores do maior prêmio da TV americana, o EMMY. Outro exemplo é **Justiça Sem Limite (Boston Legal; 2004)** cuja história se passa num escritório de advocacia com excelentes profissionais, mas que, na verdade, são extremamente loucos e pirados. O toque especial deste show recai na co-existência do drama e do humor negro, e nas atuações

espetaculares de veteranos como William Shatner (o capitão Kirk de **Jornada nas Estrelas**) e Candice Bergen estrela da extinta série **Murphy Brown**, sucesso de crítica e de audiência no meio dos anos 1990. Por isso, o programa mudou de categoria no SAG, prêmio do Sindicato dos Atores. Quando surgiu, foi enquadrada como comédia, depois migrou para o lado dos dramas. O fato é que até hoje não se chegou a um consenso sobre o lugar onde deve permanecer.

Além disso, existem os seriados de ficção, de suspense e de fantasia que poderiam ganhar denominação própria, mas também são separados em drama ou em comédia, dependendo do que for mais explorado. **A Feiticeira** e **Jeannie é um Gênio**, mesmo com seus seres mágicos, são comédias, enquanto **Lost** e **Jornada nas Estrelas (Star Trek; 1966 – 1969)**, que apelam nitidamente para o irreal e a ficção científica, são denominados dramas.

Definições à parte, a preocupação existente em todos os shows é com a demarcação exata do momento narrado. Retomando a influência marcante da literatura e do conto, percebemos que o presente (conceito que casa com a brevidade) em que estão inseridas as narrações tem mais valor, porque o momento que se está vivenciando é a parte mais especial. Não é à-toa que, em muitas das vezes, o que aconteceu antes ou depois não tem interesse ou importância, pois passado e futuro só aparecem e ganham destaque quando eles interferem no andamento daquilo que está sendo transmitido. Ninguém sabe por que a amizade entre o quarteto de **Sex And The City** (1998 – 2004) se iniciou (apenas um episódio da primeira temporada mostrou imagens rápidas de Carrie, Miranda e Samatha na década de 1980), mas todos conhecemos as aventuras que elas passaram a caminho dos quarenta anos. Muito menos o futuro ganha relevância, visto que algumas pessoas criticaram a chegada delas na grande tela em 2008, quatro anos após o fim da série, sendo fiel a este tempo decorrido.

A estrutura do conto e, conseqüentemente, a da série, é fechada e cria um ambiente esférico, como “uma bolha de sabão, que atrai atenções e prende os interesses justamente pela

força de tensão, na luta para preservar esta sua esfericidade. Que, se não se mantiver suficientemente forte, pode se desvanecer, com um leve sopro” (GOTLIB, 2003, p.70). O conto já sabe onde vai chegar, porque conta uma breve história. Atualmente, enquanto algumas séries dão sinal de que não vão estourar, porque já ultrapassaram a marca fabulosa de mais de 12 temporadas como **ER** e **Law and Order**, e continuam firmes voando através dos sinais televisivos; outras já possuem uma data definida para terminar, como é o caso de **Desperate Housewives** que está com o contrato fechado até o sétimo ano e nada além disso.

Se nos seriados o passado não é tão relevante, contudo, existe um tipo de estrutura que dá grande importância às origens do protagonista: as histórias em quadrinhos (HQs). Em seus primórdios, elas eram apenas *cartoons* que apresentavam um conteúdo predominantemente cômico por meio de piadas e anedotas. As ilustrações contavam ocorridos em um quadro de apenas uma imagem, que não era de maneira alguma estático, já que muitas ações aconteciam no mesmo momento.

Aos poucos, a seqüência de quadros, sem a legenda num primeiro momento, vai sendo desenvolvida. Embora as histórias em quadrinhos tenham nascido nos EUA, elas receberam grande influência européia, principalmente do alemão Wilhelm Busch. Seu trabalho era baseado na sátira e no humor ácido.

Já em 1890, as características básicas das HQs já estão materializadas: a narrativa de forma seqüenciada, os personagens fixos e os diálogos presentes em vários quadros. Nesse período, a briga comercial travada por dois jornais, o *New York World* e o *Morning Journal*, impulsionou o setor, porque a impressão colorida e o lançamento de suplementos semanais (no caso, dominicais) funcionaram como estratégia para ampliar o público. Estes também foram largamente utilizados na criação e concepção dos humorísticos em quadrinho.

O primeiro *cartoon* de sucesso foi **O Garoto Amarelo (Yellow Kid)**, originário do quadro humorístico **Down Hogan's Alley**, que trazia um garoto oriental de dentes separados e orelhas de abano como o primeiro herói das histórias em quadrinhos. Criado por Richard Outcault, e publicado no *New York World* do famoso Joseph Pulitzer; narrava, de forma satírica, as aventuras de crianças descendentes de imigrantes irlandeses nos cortiços nova-iorquinos. Curiosamente, ele só ganhou este apelido dois anos depois que surgiu, em 1896. Para o personagem, esta data marca duas passagens importantes: o momento em que o jornal conseguiu imprimir a cor amarela que estampava o seu grande camisolão; e a sua migração para o jornal concorrente. **O Garoto Amarelo** foi responsável por grandes tiragens devido à popularidade que foi conquistada, de acordo com McLuhan, graças ao sentido de continuidade que cada história diária carregava.

O *cartoon* passa por uma evolução ao longo das décadas, chegando até as tiras que possuíam um número maior de imagens para contar uma história em seqüência. Mais uma vez, foi por meio dos casos do Garoto Amarelo, que as inovações nesse sentido surgiram, ao trazer uma historieta encadeada por mais de uma imagem num suplemento extra sem muito sucesso. Além disso, apresentou outra novidade: a introdução de balões com falas.

No novo formato, as tiras cômicas transferiram-se dos suplementos dominicais para as páginas internas dos jornais, tornando-se diárias. Foram reduzidas a três ou quatro quadrinhos e deixaram de ser impressas em cores. Criaram-se histórias em capítulos, sempre com uma situação de suspense no último quadro. Assim, o leitor ficava na expectativa da próxima tira e era obrigado a comprar o jornal no dia seguinte. Os capítulos duravam algumas semanas e as tiras acabaram convertendo-se em seção fixa nos periódicos norte-americanos (IANNONE; RENTROIA IANNONE, 1994, p. 42).

Só depois delas é que surgem as histórias em quadrinhos com um protagonista em destaque que, por ser fixo e tipificado, acaba sendo reconhecido pelo público. Assim, nasce um laço de familiaridade entre os leitores e os seus personagens preferidos, da mesma forma que acontece com várias figuras de séries de TV.

O espírito do tempo garantiu que o esquema estandardizado penetrasse nos meios culturais. Edgar Morin explica que “as projeções-identificações que caracterizam a personalidade no estágio burguês tendem a aproximar o imaginário e o real, que procuram alimentar-se um do outro” (1972, p.11). Dessa forma, surgem figuras que agradam o público, pois criam empatia. A sua presença (ou a falta dela, como no caso do Dr. House) pode ser um bom ingrediente para se consolidar um sucesso por intermédio do protagonista. Quando as pessoas se apegam a um personagem, elas o conhecem e premeditam algumas atitudes. A satisfação nasce, porque você já esperava que ele ia agir dessa forma ou ia ganhar alguma disputa. Se essa fórmula for mantida por um longo tempo, o sucesso pode virar cansaço e a série, perder a sua força. Mas, por outro lado, se houver várias mudanças e quebras de expectativas, o desinteresse também aparece. É necessário haver uma dosagem, um certo equilíbrio para manter a fidelidade que é baseada no conhecimento prévio. Contudo, não se deve esquecer de que é preciso transformações em algumas situações, a fim de evitar a mesmice.

No mundo dos super-heróis, a série de TV do **Batman** (1966 – 1968) é oriunda de uma história em quadrinhos e apareceu com um tono cômico. A cadeia responsável pela sua estréia, a ABC, fez grande publicidade sobre o show cujo formato era bem original: dois capítulos por semana de meia hora cada um. No primeiro, apresentava-se a história, o vilão e o conflito; e o término sempre trazia um desafio mortal e era interrompido por uma voz em *off* cujas palavras diziam que a resolução aconteceria na mesma bat-hora, no mesmo bat-canal. No episódio seguinte, a trama se resolvia, claro, com Batman e Robin vencendo o vilão da vez. No entanto, com o tempo, o formato inovador deixou de conquistar as pessoas e a popularidade caiu. A solução veio na terceira e última temporada: ao invés de dois encontros semanais de 30 minutos, um só de uma hora, mas nem isso resolveu. O público já estava cansado das bat-aventuras. Em outra série de super-herói, o desinteresse veio por causa da mudança

em um dos pilares do sucesso. **Lois e Clark – As Novas Aventuras do Super-homem (Lois e Clark: The New Adventures of Superman;** 1993 – 1997) utilizou o período adulto do homem de aço, no momento em que ele trabalhava de repórter no *Daily Planet* com sua grande paixão: Lois Lane. Desde o início, o programa (considerado um das melhores por ter vida própria, embora não tenha esquecido as suas origens através de citações às histórias em quadrinhos) explorou o triângulo amoroso entre Clark, o jornalista; Lois, a boba (que não notava que os dois eram a mesma pessoa) e o herói. Por todo o tempo, a tensão amorosa entre eles foi chave para que o público se antenasse na história. No entanto, na quarta e última temporada, o casal fica junto e, conseqüentemente, a atenção cai. Mudaram a estrutura e a química, esperando uma boa resposta dos espectadores, mas resolvidos os conflitos que os separavam, o público deixou de lado o seriado e o cancelamento foi inevitável. Anos antes, outra série deu exemplo de que o público, às vezes, adora “idas e vindas”. **A Gata e o Rato (Moonlighting;** 1985 – 1989) abordou uma modelo e um detetive que se conhecem quando ela se encontra falida e com um único bem, depois que seu agente a tripudiou: uma agência de investigação. Os dois eram apaixonados um pelo outro, mas o destino não ajudava. Porém, quando eles ficaram juntos, a audiência começou a declinar.

É muito fácil trabalhar com estereótipos e tipificação, mas torna-se difícil desenvolver o crescimento e o amadurecimento dos personagens. Se por um momento, eles agradam, porque conhecemos o seu caráter, ou seja, já estamos preparados para aquilo que vem; passado algum tempo, a previsibilidade ajuda na queda de interesse e no surgimento do cansaço.

A maioria dos super-heróis representa o modelo típico da honestidade e da bondade, não apresentando defeitos. A estrutura de produção em série e rápida norte-americana contribui para isso, por não dar tempo de aprimorar as criações. É preciso desenvolver histórias o mais veloz possível para atender a demanda. Dessa forma, os arquétipos são a melhor

saída, pois todo mundo vai entender e identificar. E caso a grande maioria perca a febre ou o desejo de acompanhar as histórias de seus heróis, fica a certeza de que sempre vai haver um grupo de fanáticos colecionadores que vão preservar a vida do personagem. O tempo transcorrido comprova a permanência dos heróis dos quadrinhos.

As HQs, outra grande influenciadora das séries, possuem a sua origem e ascensão coincidentes com o período pelo qual os Estados Unidos estavam passando: a Grande Depressão, pós quebra da bolsa de valores em 1929. Eram tempos difíceis com a crise econômica e as novas políticas públicas que interferiram no fazer cultural de toda a nação. No cinema, pipocavam filmes de *gangster* que denunciavam a corrupção e a miséria vivenciadas pelas pessoas, além das comédias e dramas que se engajavam na crítica da sociedade. **Tempos Modernos**, de Charles Chaplin, pertence a esta época e exemplifica, por meio da sátira, toda a precariedade das questões sociais.

Neste contexto, os super-heróis se consolidam: pessoas comuns, mas especiais; com algum tipo de poder que é usado para combater a injustiça e as mazelas praticadas contra os cidadãos inocentes. Embarcar nas aventuras desses homens e mulheres vestidos com roupas coloridas e cheios de “cartas na manga” era uma forma de se escapar da realidade cruel pela qual passava a sociedade norte-americana. A fuga poderia recair sobre algum filme da Disney que era leve e distraia; ou sobre heróis dignos e corretos. A escolha dependia do público. A indústria do entretenimento soube identificar que a fantasia podia cultivar a crença na justiça e na possibilidade de sucesso, em contraposição ao desemprego e à violência decorrentes da crise econômica. Num certo sentido, era um tipo de ópio do povo.

O primeiro super-herói de sucesso nasceu em 1933 pelas mãos de Jerry Siegel e Joe Schuster, mas só encontrou o público em 1938: o Super-homem. O êxito nos quadrinhos foi enorme e não demorou para que migrasse e chegasse a outros meios: em 1940, ele ganhava um



show seriado na rádio, e no ano seguinte, uma seqüência de desenhos animados. Dez anos depois de criado, o poderoso homem ganhou uma representação de carne osso no cinema.

Indústria do entretenimento é repetir aquilo que dá certo. Assim, outras pessoas com poderes especiais também trilharam semelhante caminho. A versão adolescente do Super-homem, o Superboy, surgiu em uma revistinha no ano de 1945, e ganhou, antes de debutar na TV em 1988, histórias em quadrinhos na década de 1960. Em 1971, o Monstro do Pântano (no inglês, Swamp Thing) chegou até os americanos pela DC Comics, e 11 anos depois conquistou o cinema, para depois ter a sua série de televisão. O Flash, outro herói dos quadrinhos criado em 1940, teve suas aventuras narradas na TV através das histórias animadas e só ganhou vida em dois momentos: num especial de TV em 1979, e numa série de apenas uma temporada em 1991. Por fim, temos que citar a trajetória de Hulk, um médico que acidentalmente se torna verde e incrível (embora Hulk em inglês significa tosco, grosso, pesado). Debutou em 1962 na Marvel Comics de Stan Lee, e quatro anos depois foi exibido como desenho animado nas manhãs de sábado, até que, em 1978, seu show entrou no ar graças ao sucesso de outro super-herói, na verdade, uma super-heroína: a Mulher Maravilha (eternizada pela belíssima Lynda Carter).

Apesar de estarem firmes até hoje, repletos de fãs e com enredos cheios de reviravoltas e de universos paralelos, as histórias em quadrinho influenciaram a televisão, mas pagaram um preço muito alto por isso. Sua idade de ouro foi nos anos de 1940, sendo que a queda já era evidente no final desta década. A televisão dá início à sua consolidação neste momento e, como conta McLuhan, constituiu um golpe extremamente traiçoeiro e letal, ao conseguir mobilizar a massa, envolvendo-a em histórias visuais. A verdade é que a TV conseguiu balançar os pilares de vários meios nos quais ela buscou referências para construir uma base,

como as HQs que sofreram bastante com a chegada da imagem televisiva. O meio para o sucesso foi o re-processamento do que já existia, criando uma roupagem nova.

As séries do Batman (que, por ser a pioneira do tipo a alcançar o sucesso, virou o modelo-guia das demais que surgiram) e do Super-homem são as mais expressivas do gênero, porque tiveram passagens pelo cinema, antes de adentrarem pela TV. Suas histórias na 7ª arte foram divididas em capítulos. O homem morcego, em 1943, teve aventuras na tela grande num conjunto de 15 capítulos. Seis anos mais tarde, uma outra leva com 15 novas aventuras chegou às salas de exibição. Super-homem teve a mesma trajetória: apareceu duas vezes, também com 15 episódios cada uma (1948 e 1950).

A respeito desses curtas, podemos considerar que eles foram os embriões do formato seriado da televisão, pois trabalharam com diversas características, como o gancho. O divertimento americano, antes da TV, consistia em assistir a esses pequenos filmes semanalmente no cinema. O retorno era garantido ou para ver quais eram as novas histórias, ou se o herói ia se safar daquela situação em perigo, porque o final em aberto sempre garantia e aguçava a curiosidade das pessoas. Arlindo Machado, em seu livro sobre a televisão, corrobora essa ligação entre a tela pequena e a grande, ao mostrar que

na verdade, foi o cinema que fortaleceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje a televisão. O seriado nasce no cinema por volta de 1913, como decorrência das mudanças que estavam acontecendo nos mercados dos filmes. Nessa época, parte considerável das salas de cinema era ainda os antigos *nickelodeons* que só passavam filmes curtos, inclusive porque o público ficava em pé ou sentado em incômodos bancos de madeira sem encosto (2000, p.86).

**Fantômas** (1913) de Louis Feuillade e **The Perils of Pauline** (1914) de Louis Gasnier são os primeiros exemplares de filmes pequenos que compunham uma série. Eles dois e os outros seguintes deixam bem claro a influência que sofreram do modelo folhetim: eram destinados ao grande público, exploravam o gancho, possuem um tamanho pequeno e a produção das novas histórias acontecia no mesmo momento em que anteriores estavam no ci-

nema, ou seja, eram transmitidos. Como ocorre hoje com as séries, dependendo do impacto, algumas reviravoltas podem ser trabalhadas ou enredos podem ser mais explorados ou esticados. É tudo uma questão ligada ao sistema mercadológico.

A concepção dos filmes em série tinha total desapego da continuidade que hoje em dia é extremamente obrigatória. Por exemplo, no decorrer da trama, personagens morriam sem explicação, porque o intérprete não havia renovado o contrato. Uma das grande figuras do cinema que explorou esta funcionalidade e trouxe diversas histórias com o mesmo protagonista foi Charles Chaplin. A sua criação era reconhecida instantaneamente pelo público através do seu traje típico e dos gestos característicos.

Já está claro que o cinema influenciou a TV. No entanto, a partir de 1948, um pouco depois da Segunda Guerra Mundial (que foi um período de estagnação para diversos setores, principalmente os culturais), a repercussão, por isso, veio com a queda de expectadores nas salas de cinema. Assim, a sétima arte teve de buscar meios de competir com a mídia recém-criada, porque ela já lhe roubava uma boa parcela do público. De acordo com Morin, o *star system*, responsável pela consolidação das estrelas, foi uma forma de Hollywood chamar atenção e manter o prestígio, porque um declínio na área cinematográfica havia sido registrado. Pode parecer que foi um momento difícil, de recessão e de baixas, mas não foi tão horrível quanto se imagina. “Embora não tenha provocado a crise, a concorrência da televisão serviu para agravá-la, e foi, em primeiro lugar, lutando contra a televisão que o cinema procurou um modo de superá-la, através do aumento da tela e da implantação da cor” (MORIN, 1972, p.17). A TV fechou cinemas, mas nunca foi uma ameaça. As duas souberam coexistir. A batalha pelo público só aumentou a diversidade e a busca por inovações ou estilos que abrihantavam cada vez mais todos os tipos de produções.

O romance-folhetim, o conto literário, as histórias em quadrinhos (com seus super-heróis) e o cinema influenciaram os seriados norte-americanos, ao permitir que eles tomassem alguns de seus elementos para se criar. Como um ser antropofágico que devora seus semelhantes, as séries foram moldadas com os formatos e as características incorporadas dos precursores na arte de divertir as pessoas. E como consequência, esses antecessores acabaram sofrendo um grande impacto da chegada da TV. No entanto, dentre o grupo, faltou um meio que moldou mais diretamente e nitidamente os primórdios dessas raízes, e influenciou claramente as estruturas dos seriados. Na verdade, ele fez muito mais: já trabalhava com a propaganda e com a audiência; foi (e ainda é) democrático, alcançando todas as classes; fortaleceu a linguagem simples; exportou técnicos e comediantes para a TV; e interferiu na criação de diversos shows (muitos simplesmente migraram dele para a televisão). Para fechar com o típico gancho, essas são histórias não para outros episódios, mas, sim, para outras páginas.

## 2.2 A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO

Algumas séries atingem uma façanha ao conseguir criar personagens convidados tão carismáticos, fortes, emblemáticos e representativos, cuja presença literalmente rouba toda a cena e chega a desviar a atenção de protagonistas, e ofuscar outros enredos. Dessa forma, para não se perder tamanho potencial, estas ilustres figuras podem receber dois tratamentos: ou são efetivados nas histórias, ou (o que é mais interessante) saem dessa série e ganham uma própria, chamada de *spin-off*, já que a permanência nesses shows de origem pode ficar um pouco comprometida.

Não faltam inúmeros exemplos de séries originadas a partir de uma outra. O protagonista de **Justiça Sem Limite**, por exemplo, veio da famosa **O Desafio** (**The Practice**; 1997 – 2004). O peculiar é que o inescrupuloso advogado só surgiu na reta final da trama, mas garantiu um programa próprio pelas características do personagem. **Xena – A Princesa Guerreira** (**Xena: Warrior Princess**; 1995 – 2001) apareceu primeiro em três episódios de **Hércules** (**Hercules: The Legendary Journeys**; 1995 – 1999), tentando matar o herói. Depois disso, o público se interessou e pediu mais histórias com ela. Os dois protagonistas viviam aparecendo e interferindo nos acontecimentos do outro. Um integrante do sexteto de **Friends** (1994 – 2004), ao final desta, depois de 10 temporadas, resolve tentar a tão sonhada carreira de ator, e para isso, tem de deixar os amigos e se mudar para Hollywood. Surgiu, portanto, a comédia **Joey** (2004 – 2006), ou melhor, a aguardada seqüência que só durou apenas duas temporadas, focalizada nas peripécias do bobo e conquistador futuro astro. Enquanto a pioneira foi um sucesso estrondoso mundialmente por trabalhar a amizade de seis pessoas diferentes e únicas, se tornando objeto de culto; a sua sucessora não teve tanta visibilidade assim. Em contrapartida, temos **Cheers** (1982 – 1993), um outro tremendo êxito de audiência e crítica na década de 1980, com a história se sucedendo num bar de Boston onde se encontravam fiéis freqüentadores e funcionários. É por essa razão que foi considerada uma comédia de personagens que criativamente estavam sempre mudando, seja na aparência física ou na psicológica. Ao final da última temporada, depois de 11 anos no ar, e 26 prêmios EMMY's conquistados, um de seus personagens resolveu se mudar para a cidade de Seattle, onde passou a apresentar um programa de rádio. **Frasier** (1993 – 2004) era um psiquiatra que dava dicas a seus ouvintes. Superando a sua precedente, recebeu 13 EMMY's a mais e estabeleceu um recorde: por cinco anos consecutivos ganhou na categoria de maior prestígio, melhor série de comédia.

Utilizando o exemplo de **Cheers** e **Frasier**, podemos afirmar, pela trajetória, que a televisão foi a *spin-off* do rádio. Isto porque este funcionou da mesma maneira como um programa que dá partida a outro, ou seja, abrindo e preparando o terreno. Na verdade, um veículo vai se acrescentando a outro, possibilitando o re-processamento de valores. A TV utilizou claramente outros meios para atingir altos patamares e criar o próprio modelo televisivo orientado pela standardização na produção. Assim como ela, o aparelho de baixo custo e de grande potencial, que atinge um grande público, e que ativa a imaginação; sempre funcionou como um anteparo entre nós e o mundo real. O contato direto, corpo a corpo, ou face a face perdeu espaço e ficou um pouco comprometido, mas mesmo assim, mantivemos a ligação através de um sentido de coletividade cultivado por meio da transmissão de ondas cujos programas funcionam como mediadores.

Rádio e TV, quando surgiram, trouxeram medo para estudiosos, teóricos e especialistas, porque ainda não havia um estudo da recepção acerca deles. A teoria hipodérmica, por exemplo, pregava uma relação mecânica entre fonte e receptor, envolvendo a mensagem que para ela, simplesmente se espalhava uniformemente. A meta era implantada com a certeza de que atingiria o objetivo. Portanto, acreditava-se que os efeitos eram o mesmo para toda uma massa, que era formada por pessoas distintas, de categorias sociais diferentes, com aspirações e experiências únicas e dispersas no espaço geográfico. A resposta ao que se transmitia era considerada certa e segura. Com a televisão, o mesmo pensamento se sucede. Assim, como o rádio, ela sempre foi considerada um produto de emancipação, por ser acessível e gratuita, e também por oferecer diferentes possibilidades mediante a enorme gama de programas veiculados. As pessoas acharam, no princípio, que estava havendo uma manipulação clara e assustadora, mas isso não acontece, porque o telespectador nunca é passivo, como se imaginava. Na verdade, ele nunca atua de forma neutra, porque sempre filtra o que ouve ou vê de acordo

com os seus próprios traços e particularidades. O pioneirismo dos dois veículos trouxe temor e fascinação a uma grande legião de indivíduos que não soube enxergar a forma como a recepção funcionava, já que não havia estudos específicos e profundos acerca do potencial comunicacional de ambos. Aos poucos, os impulsos na área teórica retiraram as questões embaçadas e desconhecidas.

Existem outros pontos de união entre os dois veículos. Ambos informam, atualizam, distraem as pessoas, e ainda conduzem a mensagens sociais que geram algumas reflexões. Ao invés de serem procurados, como acontece com uma exposição de quadros e o cinema, eles vão até os lares. Também é interessante notar que se tornaram parte da família, ou seja, transformaram-se num elemento da casa que “fala”, participa e marca presença nas relações, substituindo, às vezes, o diálogo entre as pessoas durante alguns momentos. E igualmente, transmitem uma programação contínua e regular, graças às grades que oferecem e ofertam programas quase que 24 horas por dia.

Os dois aparelhos, quando surgiram, trabalharam com a coletividade, e depois, adentraram no sentido da individualidade. Ouvir um programa radiofônico era, ao mesmo tempo, uma reunião familiar, pós-jantar em alguns momentos. Numa fábrica, vários trabalhadores juntos escutavam o que era transmitido. Assistir à televisão, no início do seu surgimento, também representava um agrupamento de familiares, amigos e vizinhos. Poucos tinham o privilégio de ter uma TV, assim, uma parte da vizinhança se reunia na casa onde havia o artefato de luxo (são os televisinhos). Com a chegada deste, o rádio deixa de ser o ícone da sala e se desloca para outros cômodos como a cozinha, tornando-se o companheiro da dona-de-casa. Após a proliferação de televisões em cada quarto, ou na sala, ou até na cozinha, existe o isolamento por parte do indivíduo que se desliga do mundo e cria um vínculo pessoal com a teli-

nha. O mesmo acontece atualmente com o rádio por causa dos fones de ouvido que também propiciam a separação entre as pessoas.

No campo teórico, Marshall McLuhan definiu o rádio como um meio quente, porque prolonga apenas um dos sentidos em alta definição e permite menos participação. Quando se escuta e acompanha, por exemplo, uma novela radiofônica, baseada numa adaptação literária; estamos ligados através da audição, ou seja, apenas um sentido está responsável pela captação da história. Mas percebemos, também, que recebemos pouca quantidade de informação, característica que pode nos mover até a leitura da obra original, para identificarmos diferenças e descobrirmos ângulos não explorados ou transmitidos. Por outro lado, a TV foi considerada um meio frio, já que inclui todos, condensando vários elementos e permitindo uma maior participação. A enxurrada de informações é bem maior e diversificada com a utilização de vários sentidos como canais receptores das mensagens. Retomando o exemplo da obra literária, se assistida for, pela TV, estaremos recebendo as tramas e os acontecimentos através da visão, da audição e da fala (quando discutimos e debatemos com outros telespectadores). Num intervalo pequeno de tempo, vários dados chegam até nós, como o tipo de roupa; o físico, os trejeitos e a maneira de se pronunciar dos atores; as características dos lugares e dos cenários, etc. Toda esta carga não nos motivaria a ler a história original, pois já nos sentiríamos satisfeitos com o que foi recebido e assimilado. É até um pouco exaustivo.

O professor Ciro Marcondes Filho estipulou duas formas de comunicação, a parcial e a totalizadora, que discordam, em alguns aspectos, do que foi pregado por McLuhan. A primeira sempre deixa um espaço livre para a participação, entendida aqui como uma maneira de se transportar e aprofundar o processo criativo. Nelas, a mensagem está em aberto. No caso do rádio, que possui comunicação parcial junto com a literatura, o teatro (em alguns momentos), o disco, a pintura e a fotografia abstratas; o ouvinte pode viajar, imaginar e criar.



Contudo, a televisão apresenta uma forma totalizante que aprisiona o telespectador, isto é, oferece tudo de ‘mão beijada’, sem que haja a necessidade de envolvimento. Para o teórico, “a possibilidade imaginária fica reduzida e, conforme o caso, tende à retração” (MARCONDES FILHO, 1988, p.27). Outros exemplos de meios totalizadores são os filmes baseados em livros, os gêneros fictícios televisivos (como a telenovela, o telefilme e o teleteatro, para o público de casa), a fotografia, o videoclipe e o telejornalismo. Por essas razões, o domínio visual da TV recebe críticas porque corrobora a perspectiva de estarmos numa sociedade com muita informação, pouca absorção e nenhuma reflexão.

Nos formatos apresentados pelo rádio, assim como no cinema, também foram desenvolvidas histórias seriadas para cativar os mais variados setores do público por meio de enredos envolventes. No começo, as narrativas traziam os dramas que eram curtos, de quinze minutos apenas, apresentados no horário diurno. Passado algum tempo, o tamanho aumenta e eles ganham outros horários. Os primeiros títulos de renome e audiência foram **Painted Dreams**, lançada em 1930; e **Today’s Children** que inauguraram o período áureo das *soap-operas*. No início desta década, 60% das famílias americanas ainda não tinham o rádio. Quatro anos mais tarde, o número de aparelhos comercializados passa para 4,6 milhões, sendo que a porcentagem de domicílios urbanos com a presença dele passa para 90.

Em 1940, os dez maiores programas de rádio pertenciam a este formato que detinha 92% do patrocínio disponibilizado. A razão deste nome se dá por causa dos anunciantes que eram os grandes fabricantes de detergentes e outros produtos voltados para o público feminino, composto pelas donas-de-casa, por este ser considerado o que tem maior autoridade e influência na hora da compra de uma família. Assim, toda a propaganda e as características que vinham com estes programas estavam voltadas para elas. Na nomenclatura, *soap* faz referência a sabão, enquanto *opera*, aos excessos dramáticos contidos nas histórias.

Por mais que as ‘novelas de sabão’ sejam comparadas aos romance-folhetim, existe uma grande diferença entre eles, pois

(...) contrariamente ao gênero folhetinesco, que se organiza em “próximos capítulos” que anunciam o desfecho final da estória, a *soap-opera* se constitui de um núcleo que se desenrola indefinidamente sem ter realmente um fim. Não há verdadeiramente uma estória principal, que funcione como fio condutor guiando a atenção do “leitor”; o que existe é uma comunidade de personagens fixados em determinado lugar, vivendo diferentes dramas e ações diversificadas. (ORTIZ, 1988, p.19).

Até hoje as novelas da TV norte-americana funcionam assim. Apesar de não terem tanta visibilidade mundialmente, elas duram um longo tempo, até maior que o de um seriado, com personagens se casando, separando, partindo para outros relacionamentos, ou seja, se modificando a todo o momento. E também com outros entrando nas histórias, criando uma trama sem um final definido ou premeditado. **Days of our Lives** estreou em 1965 e permanece no ar até hoje. Ao todo, quase 11 mil capítulos já foram exibidos. Uma curiosidade: o ator Matt Leblanc antes de interpretar Joey em **Friends**, deu vida ao Dr. Drake Ramoray.

Retomando o rumo da história da televisão norte-americana, as primeiras transmissões acontecem em 1939, de Chicago a Nova York, sendo que a TV comercial, principal vertente, somente se inicia em 1941. Todavia, a ascensão do novo meio só ocorre depois da Segunda Guerra Mundial, no ano de 1945, visto que durante o conflito houve estagnação com apenas seis estações funcionando e apenas 10 mil televisores. Um ano mais tarde, em 1946, as *soap operas* chegam à televisão através da rede DuMont com o título **Faraway Hill**, que apresentava a história de uma recém-viúva nova-iorquina que se muda para a zona rural a fim de ficar mais perto de seus parentes. Lá ela se apaixona novamente, reencontrando o amor, com a exploração de uma temática que talvez na época tenha sido inovadora. Assim, não iria tardar até que o público passe a assistir; os anunciantes, a gastar quantias para terem seus produtos divulgados; e as emissoras, a concorrer entre si.

As três principais redes de televisão que dominaram a cena até a chegada de uma quarta, a Home Box Office (HBO), surgiram no campo radiofônico primeiro, para depois migrarem até a telinha, estendendo o poder de transmissão. A primeira foi a NBC, National Broadcasting Company, fundada em 1926. Um ano depois, vem a CBS, Columbia Broadcasting System. E por fim, em 1934, é criada a ABC que significa American Broadcasting Company. Foram elas que desenvolveram o sistema comercial televisivo a partir do ano de 1941 e criaram a busca frenética pela audiência. Por todas as décadas, houve batalhas pelo comando de determinados horários e faixas de público através da veiculação de programas que deveriam atrair o maior número de pessoas possíveis. Isto porque o

grande lugar ocupado pelos anúncios publicitários constitui uma característica marcante da televisão americana. Este fenômeno representa, a um só tempo, um rito da religião do comércio e a aplicação de um excelente princípio psicológico que dá mais importância à frequência do que à duração no condicionamento do espírito humano. (BURBAGE; CAZEMAJOU; KASPI, 1973, p.226).

É interessante perceber que cada meio se fez presente em uma das duas Guerras Mundiais. Enquanto o rádio foi destaque na primeira, a televisão marcou a segunda. Suas expansões, depois dos conflitos, contribuíram para modificar os hábitos de vida do povo americano, interferindo na confecção dos sonhos, nas aspirações individuais, na construção dos gostos e na consolidação dos valores. E assim o fazem até hoje.

Para entender a televisão norte-americana, é preciso compreender que ela foi constituída a partir de três vertentes: a TV comercial, que busca entreter e distrair, explorando o lado mercantil; a educativa, voltada para o ensino; e, por último, a pública que traz interesses genéricos e universais sem levar em consideração o objeto publicitário. Fica claro que o nosso elemento de estudo recai no primeiro tipo, também denominado de televisão geralista, de acordo com o teórico Dominique Wolton, por oferecer a todo mundo o maior número possível de pro-

gramas, satisfazendo assim diferentes públicos, como se fosse um cardápio. Em contrapartida, temos a TV fragmentada, que pode ser paga ou gratuita, concebida para um público específico.

A relação entre os dois meios de massa foi tão grande que chegava ao ponto de os programas simplesmente ganharem suas versões na tela pequena, isto é, apenas saíam do rádio e ganhavam imagens da TV. Esta deve não só os atores, comediantes, diretores, profissionais e técnicos importados, mas também as experiências e o conhecimento de se trabalhar com o coletivo. São vários os exemplos disso: **Papai Sabe Tudo** trocou as ondas radiofônicas pelas televisivas e contribuiu na representação e construção da forma mais pura de família idealizada na década de 1950; **Ozzie and Harriet** estreou na rádio em 1944, ganhou a TV em 1952, onde permaneceu até 1966, mostrando, de maneira curiosa, a história de uma típica família que se representava, não havendo distinções entre personagens e atores.

Adaptações foram necessárias para que os programas adentrassem na telinha. O ator e o comediante que migravam, tinham de desenvolver uma expressão visual, ou seja, transmitir, com o corpo, as piadas e as emoções, ao invés de utilizar apenas a voz. De princípio, o exagero nas caracterizações garantia a aceitação. É pertinente destacar que, aos poucos, os ouvintes foram se convertendo em telespectadores que continuavam a apresentar uma grande intimidade e familiaridade com a televisão.

No exórdio do assunto estudado, temos o maior exemplo de série que cruzou meios e propiciou grande influência: a espetacular **I Love Lucy** que foi inspirada num programa de rádio, **My Favorite Husband**, apresentado entre 1948 e 1951, da própria Lucille Ball, a estrela responsável pelo sucesso, graças ao seu tom de palhaça e ao *timing* brilhante para o riso. A produção deste seriado trouxe inovações técnicas para a dramaturgia que foram responsáveis pela consolidação da estrutura seriada na TV. Aliás, o show pode ser considerado uma comédia de transição, porque combinou elementos primitivos com pontos que caracteri-

zam o termo *sitcom*, que, por sua vez, designa comédia de situação. Outra novidade foi a substituição da nomenclatura “convidado especial” (*guest actor*), para as participações, quando algumas estrelas faziam pequenos papéis durante a trama.

A respeito da *sitcom*, sua unidade central é a família, seja ela de amigos, de colegas de trabalho, ou a mais tradicional, sendo que isto permite uma certa dose de recorrência nos assuntos tratados. A primeira surgiu no Canadá em 1947, intitulada **Mary Kay and Johnny**; e, na história das séries, as duas primeiras a atingir a marca de 10 anos no ar foram **Friends** e **Os Simpsons (The Simpsons; 1989)**.

O que tornou isso possível foi – em grande parte – o fato das comédias serem “auto-sustentáveis”, no sentido de que as personagens se mantêm quase estáticas, sendo personagens plenas durante a maior parte das temporadas, e os problemas se resolvem (quase sempre sozinhos) até o fim do episódio. O que facilita o acontecimento não-contínuo por parte do telespectador, já que a perda de um episódio nem sempre acarreta no não entendimento de outro. (...) Talvez a característica mais marcante das comédias de situação seja a ampla variedade de piadas a cada episódio, por mais que as “situações” se repitam, as “comédias” nunca são as mesmas (SALGADO, 2004, p.21).

Em **Lucy**, a história rodeava sempre em torno dela e de seu marido Ricky. Ela era uma dona-de-casa cheia de trapalhadas que não parava no lar, enquanto ele dirigia um club e desfazia o que ela aprontava. As mudanças ocorriam no terreno das trapalhadas diárias pelas quais ambos passavam. Como trunfo, a atriz possuía um código visual muito intenso, com gestos, e caretas que eram identificados e conhecidos pelos roteiristas. Isso fez com que ela se tornasse uma estrela de TV (talvez uma das primeiras) e a série passasse a ser assistida em todo o país, tornando-se um marco, ou talvez uma avó de todas as próximas comédias de situação. Seis meses depois da estréia, no ano de 1952, a companhia telefônica oferecia descontos a quem fizesse chamadas durante o programa. Não era fácil competir com uma atração tremendamente popular.

Na trajetória dessa série, podemos citar duas transgressões: uma temática e a outra, técnica. Em relação ao primeiro quesito, num episódio em 1953, intitulado “Lucy vai ao hos-

pital” a realidade e a ficção se confundiram, quando se transformou a gravidez real da atriz em um acontecimento dentro da trama. O estado dela teve de ser incorporado e é um dos primeiros exemplos do poder e da força dos seriados em pautar assuntos, sejam eles no dia-a-dia ou nos meios de comunicação. Estava, dessa maneira, inaugurada a contínua inter-relação entre dois mundos: o real e o ficcional, com um fazendo referência ao outro em todo o tempo. De maneira impressionante, dois em cada três lares assistiram ao episódio marcante.

A sociedade norte-americana sempre foi conservadora. A televisão, por anos a fio, sofreu retaliações de ligas da decência e de órgãos estatais reguladores do que poderia ou não ser transmitido. A censura garantia segurança de que nada violador iria aparecer e perturbar a tranquilidade almejada. A história em questão veio bater de frente com este sistema, transgredindo a ordem, porque as famílias não comentavam a respeito da origem dos bebês. Para as crianças, eles caíam do céu. A gravidez da personagem pode ser considerada uma mutação e uma provocação de valores. Além disso, a chegada de Ricky Jr. tem um peso maior ao ajudar na concepção de que o tempo da trama pode ser estruturado para que se torne igual ao tempo das pessoas, do mundo lá fora, ou seja, ocorrem na mesma duração. A verossimilhança é retratada por intermédio do crescimento, envelhecimento, amadurecimento e das transformações pelas quais protagonistas vão passar, ao imprimir a este gênero ficcional televisivo sua marca única que o distingue da novela. Esta traz personagens muito estáticos e bem definidos que apresentarão poucas mudanças na trajetória. Os telespectadores novelísticos têm prazer em ter suas expectativas corroboradas ou pela bondade constante da mocinha, ou pela perversidade irresoluta de uma boa vilã. Não há novidades nesta área.

No que diz respeito à técnica, **I Love Lucy** inovou na forma de produzir um episódio semanal de comédia filmado com um público participante. Este era o modo como acontecia a gravação da série: na terça-feira de manhã, os atores e roteiristas efetuavam a primeira

leitura e discutiam; na quarta, já aconteciam os ensaios; no dia seguinte, havia a marcação da iluminação e o posicionamento das câmeras, acontecia também o último ensaio que era realizado na presença dos chefões da cadeia, dos patrocinadores e dos roteiristas (que já estavam trabalhando no próximo episódio) para dar o aval; na sexta-feira, as gravações começavam às oito horas da noite, sendo que o público era aquecido por meia-hora antes. As cenas transcorriam na ordem cronológica com algumas pausas. A título de curiosidade, em 1951, data da estreia do seriado, um episódio custava 19 mil e 500 dólares. Em 1954, este valor salta para 50 mil dólares gastos semanalmente.

Este tipo de processo garantiu pontos positivos para a técnica estrutural das séries. Nos primórdios da TV, tanto no Brasil, quanto nos Estados Unidos, os programas eram transmitidos em tempo real. Isto criava um caráter de improviso ao *show business* e assim como uma gama de problemas para o padrão mercadológico que valoriza a rapidez e a quantidade. Para que a série chegasse a todas as partes dos EUA, a saída foi a utilização da tecnologia do cinema, gravando com película do tipo preto-e-branco. Os cenários fixos ajudavam na contenção de despesas e a presença do público garantia a honestidade e a leveza durante os risos. A maneira como os programas são gravados hoje é baseado na inovação de **I Love Lucy**, com três câmeras que captam as imagens ao mesmo tempo de posições diferentes. Dessa forma, vários closes podem ser flagrados sem prejudicar a fluidez da continuidade.

A forma como um seriado de televisão desenvolve as suas mensagens não apresenta nenhuma casualidade. Muito pelo contrário, desde a sua concepção, os produtores e criadores buscam afetar a audiência. O principal efeito de uma atração é divertir, mas um bom programa deve ampliar essa barreira e propor algo mais. Algumas poucas mostraram o dia-a-dia de atrações televisivas, sejam elas uma série ou um telejornal. Existem infinitas histórias que se passam em hospitais, em meio a famílias dominadoras e engraçadas, em delegacias,

em prisões e em instituições de ensino. Mas aquelas que enfocam a produção de um seriado, por exemplo, oferecendo um painel metalingüístico, aparecem em número reduzido. A comédia **30 Rock** estreou em 2006 e já pode ser considerada um sucesso por retratar o ambiente de trabalho num show de variedades intitulado "TGS with Tracy Jordan". Entre os personagens, temos um chefe executivo exigente, intrometido e autoritário que manda e desmanda como pode; um ator de cinema rebelde e maluco que acaba de se juntar ao programa, causando rai-va à estrela principal, pois agora terão que dividir os holofotes; e uma redatora-chefe que tem de lidar com todos estes problemas, cumprir exigências, remediar as neuroses, ou seja, fazer a equipe funcionar em conjunto. Para que tenhamos nossa dose diária de risos, o programa brin-ca com todos os elementos que transitam pelos bastidores, inclusive um dos mais importantes: o espírito do trabalho em equipe. O desenvolvimento e a criação dos seriados norte-americanos necessitam que um grande número de pessoas desempenhe suas funções, no sentido mais indus-trial do termo para que possam influenciar uma faixa da sociedade, já que a busca da comunica-ção está relacionada com a obtenção de um tipo de reação específica de um grupo específico. A razão disso está explícita quando se percebe que o receptor é o elo mais importante, uma vez que se a mensagem chegar de maneira clara, cumpriu-se o que devia. Daí nasce a preocupação constante com a audiência que tem o poder de determinar um sucesso ou um fracasso.

A respeito dessa influência, deve-se compreender que uma série pode influenciar mais fortemente no momento de sua transmissão. Uma reprise não interfere tanto (ou como o fez da primeira vez) a audiência atual, porque ela faz parte de um passado cultural. Os gêne-ros dramáticos na televisão são estruturados através de uma posição sócio-cultural bem defi-nida que geralmente está ligada à atualidade. Uma das razões que dificultam a análise de um seriado pós-término é esta: a mensagem transmitida foi direcionada pensando naquele público daquela época que já é totalmente diferente do que habita o presente.



Caso a audiência goste da maneira como a série está sendo apresentada, ela manda mensagens aos roteiristas e aos criadores, e estes vão ampliar e desenvolver determinado assunto. A mesa também pode virar, quando vem a rejeição, e a saída é a melhora (para se atingir índices maiores de audiência) ou o cancelamento. Estipular que um vai ser sempre a fonte, e outro, receptor é paralisar a dinâmica que rola em grande parte dos processos comunicativos, porque estamos separando e interferindo no eterno jogo de afetação que rola entre as duas pontas.

O código de cada seriado também determina o sucesso, pois cada um tem o seu próprio com elementos e vocabulários exclusivos e particulares. Às vezes as pessoas que não gostaram, é porque o desconhecem ou não o compreenderam. Na TV, existe um conjunto de possibilidades e de elementos que vão ser trabalhados, agrupados, organizados e combinados. Um programa é o retrato das escolhas e dos caminhos tomados por seus inventores.

Dentro desta questão, David K. Berlo, quando fala dos níveis de interdependência comunicativa, implantou o *conceito de realimentação*. Nele, audiência possui controle sobre as mensagens pelas respostas que dá. Tanto as séries, quanto as novelas estão subjugadas por isso e são consideradas “obras abertas”, ao contrário da minissérie, uma “obra fechada”, porque já está concluída e não permite alterações. A todo tempo, num seriado ou numa telenovela, a evolução de suas histórias é trabalhada através do retorno da audiência que acaba funcionando como comparativo.

O êxito de um seriado é sempre marcado pela incerteza, porque nunca sabemos se o sentido estimulado por uma mensagem televisiva vai nascer e se desenvolver dentro de uma pessoa, quanto mais em um número grande delas. Qualquer significado não é transmitido na comunicação. Eles são gerados e nunca serão transferíveis, predicado apenas relativo às mensagens. A compreensão, a significação, a aceitação, a rejeição, o repúdio e o desejo estão na-

queles que usam as informações recebidas: nós, seres humanos. Toda a criação destes sentimentos acontece internamente, já que as

experiências anteriores determinam inerentemente as características de nossas observações. Como comunicadores, gastamos grande parte do tempo codificando relatos, tentando traduzir o que vimos em observações (...) *O que vemos é em parte o que há. E também em parte o que somos.* Tudo o que observamos, fazemo-lo através dos nossos próprios sentidos, de nossas próprias experiências. Nós observamos, devemos mesmo observar, o mundo, do nosso ponto de vista pessoal, e relatamos assim as observações (BERLO, 1970, p. 197).

Transmitir um show na televisão requer a reflexão a respeito de três elementos: o código (a linguagem), o conteúdo (o assunto) e o tratamento (o método). O primeiro trará instrumentos que chamam a atenção e permitem diminuir o esforço de decodificação. O segundo vai trabalhar com temas convenientes e convincentes que geram interesse. E o terceiro dá o acabamento final para se conseguir o efeito máximo possível. E é no mundo da TV paga que a liberdade temática é ampliada em níveis extremos. A Home Office Box, mais conhecida como HBO, vem revolucionando ao retratar histórias complexas como uma forma de se diferenciar. De início, a companhia só transmitia filmes, mas depois criou uma produção própria. Como resultado, temos a tríade de séries com “S” maiúscula que ajudou, no fim da década de 1990 e início do século XXI, a consagrá-la com prêmios, títulos, reconhecimento, audiência e anunciantes. São elas: **Sex And The City** que virou um ícone da mulher pós-feminista e moderna por meio da forma aberta de se falar de sexo; **Six Feet Under** (2001 – 2005) que abordou o homossexualismo em cenas ousadas e escancarou as crises, a inadequação e o desconforto da vida através de uma família que perde o patriarca, mas dá continuidade ao negócio funerário; e **The Sopranos** (1999 – 2007), uma das séries de maior sucesso, considerada uma crônica de costumes, que atingiu audiência de série da TV aberta, e recebeu inúmeros prêmios, ao narrar a vida de um mafioso que tem sérios problemas psicológicos. Todas possuíam um jeito de criticar e provocar a sociedade norte-americana, sendo que um exemplo envolve a

Aida, a Associação para a Defesa dos Ítalo-Americanos, que processou o seriado dos mafiosos de New Jersey, por achar que ele ofendia mais de 20 milhões de americanos com descendência italiana. Neste caso, o juiz arquivou o processo.

Uma das maneiras para entendermos esse poderio e impacto é pensar como houve uma variação nos temas e um escancaramento de assuntos que anos antes foram rejeitados e maquiados. No começo, a TV trouxe inúmeros programas inofensivos com o predomínio de *sitcoms* que eram bem voltadas para a calma familiar sem mostrar os problemas sociais e de costumes, já que sempre trouxeram uma forma tranquilizadora. Para se ter uma idéia, a década de 1960 foi marcada por várias questões relevantes como a guerra do Vietnã e seus protestos contrários a ela, o movimento negro e os assassinatos do presidente John Kennedy e de Marthin Luther King. No entanto, as séries debateram ou retrataram isso? A resposta é negativa, pois este período foi um dos mais conservadores possíveis.

O reflexo disso está nas temáticas apresentadas, embora houvesse sátira, como aconteceu com **Agente 86 (Get Smart; 1965 – 1970)**, no qual um espião atrapalhado e engraçado deveria evitar o fim do mundo. A série foi um escárnio bem interessante aos filmes de espionagem que predominavam na época. Todavia, de maneira geral, eram apresentadas histórias de novos ricos como em **A Família Buscapé (The Berverly Hillbillies; 1962 – 1971)**, com um texano que descobre petróleo no quintal e se muda para Beverly Hills com todos os integrantes caipiras do clã; de carros que falavam como em **Mamãe Calhambeque (Mother The Car; 1965 – 1966)**, com a história de um veículo que era a reencarnação da mãe do protagonista; de monstros que mesmo sendo horripilantes, eram simpáticos, afinal, quem não se diverte com o jeito esquisito de **A Família Addams (The Addams Family, 1964 – 1966)?**; de fantasmas e outros mistérios eternizados por **Além da Imaginação**; de animais prestativos, inteligentes e comunicativos como **Flipper (1964 – 1968)**, o golfinho mascote dos filhos do

dono de uma reserva marinha na Flórida; e de seres de outras galáxias retratados em **Jornada nas Estrelas**. Este merece destaque por ser um dos maiores ícones da cultura pop mundial, e também por ter mostrado o primeiro beijo inter-racial da história da TV norte-americana, entre o capitão Kirk e a tenente Uhura. A título de definição, a década de 1950 marcou a televisão como entretenimento, enquanto no decênio seguinte, as inovações ficaram a cargo da técnica que ampliou as transmissões e, conseqüentemente, o público.

Apenas nos anos de 1970 é que a mudança tende a chegar e se efetivar na telinha, a ponto de este período ser considerado mais próximo da realidade. O motor é uma crise de audiência que suscita uma busca pela identificação do público que eram mais abrangente e eclético do que se imaginava. As comédias deste período trouxeram referências aos conflitos sociais, escancarando-os na televisão, e também apresentaram uma maior plausibilidade psicológica dos personagens como um diferencial. Até aquele momento, o padrão e as referências a serem alcançadas visava apenas os brancos de classe média. Depois é que passaram a enxergar os negros e os mais pobres como bons espectadores e, conseqüentemente, como compradores de produtos.

No final deste período, uma revolução tinha começado e as novidades só iam crescer e se multiplicar com o tempo. É nesta década que os herdeiros do *baby boom* pós-guerra se tornam adultos consumidores. Toda a indústria televisiva se volta para eles. E o interessante é que esta modificação, que visa à ampliação de temas mais adultos com tratamentos mais complexos, começa numa tradicional e empolgante *soap-opera*. Que inusitado!

### 2.3 A ESTRUTURA DO CONTEÚDO

O ponto de partida de uma série está relacionado com os desejos e as aspirações de seu criador. É ele quem vai decidir que assunto vai abordar e, conseqüentemente, que tema desenvolver. Porém, “o talento da criação estaria portanto na maneira que utilizamos para revelar aos outros este algo, esta estória, uma vida, saga ou percepção, que sempre existiu (...)” (COMPARATO, 2001, p.9).

Qualquer história necessita de direcionamento e inovação na maneira de se transmitir para poder crescer e se expandir. E assim, por toda a duração de um show, o argumento vai ser priorizado e o tratamento, retratado; até mesmo nos sub-enredos que se tornarão uma variação do tema. Séries médicas, por exemplo, enfocam o cotidiano do trabalho e as relações pessoais enquanto as vidas são salvas (**ER** e **Grey’s Anatomy**). As comédias familiares divertem, ao mostrar como os laços nunca se quebram, mesmo com as confusões e as pequenas

brigas (**Tudo em Família** e **Mad About You**). Já alguns seriados policiais retratam o dia-a-dia de uma profissão que lida com questões pesadas e como seus personagens reagem diante deste mundo caótico (**S.W.A.T.** e **CSI**).

Para definir este caminho, o roteiro de uma série deve estar baseado em um protagonista. Toda a unidade de ação vai ser desenvolvida a partir da figura principal, sobre a qual o fio narrativo vai ser construído. Narrar uma história é mostrar a seqüência de acontecimentos que se sucedem na vida deste personagem central que pode ser uma única pessoa ou um grupo delas, como uma família. Em 1978, estréia **Dallas**, uma série, que estava mais para um novelão, sobre uma família de milionários envolvida na indústria petrolífera do Texas: os Ewing. O início da trama retrata a chegada do filho mais novo, Bobby, com sua recém-esposa, Pamela Barnes, cujo pai, Digger Barnes, é inimigo mortal do patriarca Ewing, Jock. De acordo com Digger, os dois eram amigos no passado quando vieram para o Texas fazer fortuna. Enquanto ele cavava os poços, o companheiro lidava com a papelada. Foi assim que os Ewing ficaram com toda a fortuna que supostamente seria dele também. Além disso, a esposa de Jock tinha se envolvido com Digger antes de se casar.

Outra relação conflituosa envolvia JR, o filho mais velho dos Ewing, e a cunhada Pamela. Ele a odiava, e, por isso, estava sempre buscando meios de incriminá-la ou prejudicá-la perante a família. Bobby, então, passa a desgostar de seu irmão pela forma como ele trata a sua mulher, Sue Ellen (que tem espaço ampliado no decorrer da história), e como lida com os negócios de maneira bem centralizadora e monopolizadora. A maior vergonha para JR é a gravidez da cunhada, já que era ele quem deveria dar o primeiro neto para o pai Jock que já tem uma neta de 15 anos chamada Lucy. Ela é descendente do filho falecido dos Ewing e se envolve com o capataz da fazenda, um homem mais velho. Para piorar, JR e a esposa estão numa má fase no casamento, no qual a relação e o desejo estão bem frios e apagados. A situação se torna mais

complicada através de Pamela (o exemplo da senhora dedicada e com virtudes que deviam ser copiadas por todas as mulheres) e de seu irmão, o advogado Cliff, que herdou do pai o ódio pela família do petróleo. Ele tenta de todas as maneiras destruí-los. São essas relações trincadas e paralelas baseadas no sexo, dinheiro e poder, que davam o ar *soap-opera* ao seriado.

Por mais que a temática fosse típica de programas anteriores, o show trouxe novos assuntos, como a política externa e as atividades criminosas, e não foi a única razão do sucesso de **Dallas** que atingiu o mundo. Primeiramente, a série abusou do gancho como recurso narrativo. Sempre alguma coisa ficava em aberto e isso motivava o acompanhamento por parte da audiência. O interessante é que o gancho foi utilizado, com muita eficácia, de uma temporada a outra, quando, por exemplo, o vilão JR foi assassinado. Naquela noite, a CBS garantiu 80% do público que, na temporada seguinte, voltou a assistir para descobrir a identidade do assassino. E segundo, o seriado abusou das reviravoltas nos enredos que, aliadas ao *cliffhanger*, deixavam o telespectador em suspenso.

É interessante notar a genialidade dos criadores a ponto de desenvolverem dois tipos diferentes de suspense dentro da trama. Existia aquele que nascia no fim do episódio anterior junto com o típico gancho, e outro que aparecia no início do episódio. Este era mais inventivo e contava com o recurso da edição. Os produtores apresentavam de forma rápida trechos de algumas cenas importantes do episódio. As pessoas ficavam ávidas para entender a ordem e como eles iam acontecer. Dessa forma, elas ficavam cravadas perante o televisor para saciarem a curiosidade.

Com **Dallas**, o imperialismo americano ganhou fôlego e se expandiu. O sucesso desse seriado foi tremendo. Havia, principalmente na Europa, debates sem fim sobre ele que retratavam a “virada etnográfica” a partir da década de 1980 dos estudos culturais. Essa expressão denotava uma nova forma de enxergar a reação dos públicos. A pesquisa de Ien Ang

sob a série deu origem a um livro, *Watching Dallas: Soap Operas and the Melodramatic Imagination*, e interrogou os prazeres que os telespectadores tinham ao vivenciar a trama, considerada pertencente ao “realismo emocional”. A pesquisadora conseguiu se comunicar com 42 fãs através de uma revista holandesa, “(...) a partir de um pequeno anúncio que convidava os leitores a partilhar com ela, por escrito, suas relações com o folhetim. A pergunta era: ‘Gosto de assistir à série Dallas, mas frequentemente sinto ao vê-la reações particulares (...)’ ”. (MATTELART; NEVEU, 2004, p.96).

É claro que as pessoas se identificavam com os fatos da narrativa, mas como eles, de origem norte-americana, podiam atravessar oceanos e influenciar indivíduos de outras culturas? O imperialismo dos EUA com seus modismos pode falar de uma realidade comum a outros povos?

A resposta é certamente afirmativa e a explicação está dentro dos roteiros que retratam histórias universais que poderiam acontecer em diversos lugares. O drama, o desejo, a busca, o sofrimento, os sonhos, os anseios e a paixão são iguais para todos, o que muda é o local onde se desenvolvem, e as particularidades de cada região, ou seja, a estrutura é básica para qualquer espaço e permite o rápido entendimento. O espectador reconhece facilmente o que é do seu país e o que vem de fora, porque ele tem parâmetros e identidades bem definidos.

Os discursos, a maioria das vezes muito críticos, neles vêm, ao mesmo tempo, a marca do imperialismo cultural norte-americano e o fim da identidade nacional de cada televisão, e, no entanto, é exatamente o contrário que ocorre: os programas são fatores de reafirmação direta ou indireta da identidade nacional. Pois o que agrada nesses seriados independentemente da qualidade dos roteiros de **Dallas** a **Dinastia** (...) é o seu caráter internacional – o que significa simplesmente que são vendidos internacionalmente – mas ao contrário, o fato de serem profundamente americanos (...). Eles são um fator de identidade muito forte que não escapa ao espectador, o qual faz, instintivamente, a diferenciação entre um programa nacional e um programa estrangeiro, sem que ninguém se engane sobre a origem dos diversos seriados que são, além disso, uma via de acesso à cultura dos países (WOLTON, 1990, p. 142 e 143).

O facilitador, além da linguagem universal, para que os seriados possam chegar até diversos países é a estrutura industrial de concepção. Como são vários mercados consumi-



dores, o preço pode ser rateado e com isso, diminuído para os mercados de compradores. Criar e desenvolver uma série típica de cada localidade torna-se mais caro que comprar um enlatado pronto. Alguns especialistas calculam que o preço pago a uma produção nacional é cerca de 20 vezes a mais do que gastariam para importar uma série dos EUA. A escolha desses shows na grade de programação, muitas das vezes, é mais econômica do que estética. A Rede Globo, antes de desenvolver a sua própria dramaturgia em meados da década de 1970, abriu espaço para os enlatados. Depois que passou a criar os enredos tipicamente tupiniquins, os seriados importados só são transmitidos quando se tornam sucessos grandiosos (como **Dallas**, **Barbados no Baile**, **Lost** e **24 Horas**) e geralmente só entram em horários que não são os do *prime time*.

Outro elemento que dá garantia à universalidade que está dentro das histórias é a imagem, a matéria-prima da TV. Ela tem o poder de ser extremamente polissêmica, isto é, possui vários significados que contribuem na geração de ambigüidade e de incerteza. Para que exista credibilidade, ela deve ser dotada de realidade. É comum percebermos que as pessoas se emocionam e riem com situações que no dia-a-dia não provocariam tais reações. A construção imagética televisiva é o passaporte para que as pessoas embarquem nas histórias que, por sua vez, vão afetá-las. Marcel Martin resume bem isso ao afirmar que

(...) a imagem *reproduz* o real, para em seguida, em segundo grau e eventualmente, *afetar* nossos sentimentos e, por fim, em terceiro grau e sempre facultativamente adquirir uma *significação* ideológica e moral. Esse esquema corresponde ao papel da *imagem* tal como foi definido por Eisenstein para quem a imagem nos conduz ao *sentimento* (ao movimento afetivo) e, deste, à *idéia*. (2007, p.28).

São o impacto e o envolvimento do público perante a ela que dão o veredicto a respeito do que foi criado e traçado para os personagens.

O que movimenta cada um deles e principalmente o protagonista é a tentativa de se fazer alguma coisa, embora não fazer ou impedir algo também são importantes. Descobrir

uma maneira de sair de uma ilha, de enriquecer, de enlouquecer o chefe, de recuperar o tempo perdido, de combater o crime, de salvar pessoas; ganhar uma competição, uma aposta ou uma garota; realizar os sonhos, os desejos, as ambições; e outras ações podem funcionar para qualquer personagem em narrativas para qualquer área. Porém, independente de qual ato seja, ele deve carregar uma certa dose de dificuldade. O que vem fácil, vai fácil, ou simplesmente diminui o interesse. A aproximação entre público e personagem se dá pela admiração que os telespectadores sentem a respeito das atitudes que o ser fictício terá para contornar cada adversidade. Um roteiro pode ser simplificado dessa forma: querer mais entraves, ou desejo e busca mais as dificuldades.

Numa série de TV, existem três grandes tendências de repetição na sua estrutura seriada que foram estudadas e definidas por Arlindo Machado. A primeira mostra a *variação no eixo temático*. Seriados que trabalham em cima de um ou mais protagonistas fixos, se desenvolvem neste viés. O detetive de homicídios **Kojak** (1973 – 1978) esteve no ar por cinco anos, desvendando inúmeros casos. Suas marcas registradas eram a careca lustrosa e a mania por pirulitos, além do cínico humor e da maneira ‘própria’ de resolver as ocorrências, sempre passando por seus superiores. Nas histórias que aconteciam nas ruas de Nova York, tudo girava em torno dele que não apresentava mudanças em sua concepção pessoal de caráter. O mesmo pode ser dito a respeito de **As Panteras (Charlie’s Angels)**; 1976 – 1981). Semanalmente, três garotas diferentes combatiam e investigavam o crime a mando de Charlie, o chefe que nunca dava as caras. Sabrina, Kelly e Jill, as pioneiras no seriado, se transformaram num dos ícones dos anos 1970. “A premissa era básica e só necessitava de um punhado de vilões para que as agentes pudessem reluzir com glamour e um tempero sexy que as acompanharia até o final”<sup>1</sup> (PERUCHO, 2007, p.43). O que ajuda, neste sentido, a diversificação de tramas é a

---

<sup>1</sup> No original: “La premissa era básica y solo necesitaba uno puñado de villanos para que las agentes pudieran lucirse con glamour y un condimento sexy que las acompañaría hasta el final”.

utilização de vários roteiristas e diretores com estilos diferentes na concepção dos episódios. Para fãs, é possível perceber a presença destas marcas nas histórias e nas linguagens visuais que são originárias de um típico criador.

A segunda propensão à repetição está ligada à *metamorfose dos elementos narrativos*. Na concepção da série, existem estruturas que se repetem. Apesar de existir modificações nas características dos personagens, alguns pontos permanecem da mesma maneira, como se fosse certo sinal registrado e único, ou alguma tipologia. Estes elementos ajudam na identificação imediata por parte do telespectador que os reconhece, mesmo com as sutis e inesperadas mudanças de caráter que por ventura surgirem. Em **Grey's Anatomy** (2005), um grupo de internos cirúrgicos, composto por Meredith (a narradora), Cristina, Izzie, George e Alex, é treinado para lidar com os problemas médicos e os seus próprios também, enquanto são observados pelos médicos-professores. O aprendizado corre junto com a vida amorosa e o prazer, já que, até a quinta temporada, de acordo com o site SériesEtc, mais de 20 casais já haviam se formado apenas entre os personagens principais. O Hospital Seattle Grace, uma instituição de ensino, com a sua dinâmica, os seus funcionamento e objetivo, permanece inalterado desde o início em 2005. Outros personagens surgiram e foram efetivados como a ortopedista Callie Torres e o cirurgião plástico Mark Sloan, assim como Addison Montgomery, uma especialista em obstetrícia, que entrou na série, e a partir de 2007, ganhou o seu próprio show, criando, dessa maneira, uma *spin-off*, intitulada de **Private Practice**. Neste caso, os espectadores se prendem nas mudanças constantes, permanentes e até mesmo diárias dos personagens. Para que isso aconteça, os episódios são um pouco fechados em si, ou seja, apresentam um processo de estruturação interna próprio de cada um. Outros exemplos incluem a série **Bonanza** com seu universo inalterado do faroeste com *sallons*, manadas, aldeias, índios e conflitos; e **The Nanny** (1993 – 1999) que contou a vida da ex-vendedora de cosméticos que

vira babá dos três filhos de um viúvo. A casa estava sempre agitada graças às trapalhadas da protagonista e do mordomo Niles. Como uma mudança radical dos personagens, neste meio caótico, surge a paixão entre patrão e empregada que acabam se casando. Foi um dos 20 programas mais assistidos da TV norte-americana na década de 1990.

Por fim, existe *o entrelaçamento de situações diversas* baseado num enredo complexo com vários fatos ocorrendo ao mesmo tempo, sem que exista a obrigatoriedade na ligação entre eles. Essas são as famosas tramas paralelas que muito se assemelham ao sentido de núcleos de uma telenovela. Em séries que se estruturam sobre vários acontecimentos, podemos ter concomitantemente uma situação engraçada, outra mais dramática, um suspense no ar e uma tensão preocupante. Isso ajuda na ampliação do público que pode se apegar a aquilo que mais estima. Numa novela, o mesmo acontece. Tem-se o núcleo principal com o casal protagonista e os vilões; o cômico que vai trazer leveza à história; o secundário que dá apoio ao majoritário; e assim vai.

Na TV americana, dois grandes programas que marcaram época, trabalham neste sentido. O seriado **Hill Street Blues** estreou em 1981 e durou até 1989, recheado de narrativas múltiplas e entrelaçadas, com muitos personagens, histórias curtas que acabavam no mesmo episódio, e outras longas que ficavam em aberto por alguns momentos e depois seriam concluídas, sendo que às vezes uma trama interferia na outra. Dessa forma, a tensão do espectador era satisfeita em alguns momentos, enquanto outras partes permaneciam de maneira não definida por meio do gancho, permitindo que se formasse e fortalecesse a audiência cativa. Ambientada numa delegacia de polícia de um bairro pobre, a série plantou as bases da narrativa em estrutura modular tão comum hoje em *ensemble shows*, como **Lost**, que possuem um número grande de atores e desenvolvem várias tramas para permitir uma grande variedade de efeito-surpresa no público. O modo, neste caso, foi ampliar e escancarar a maneira como os

policiais se sentiam, expondo o íntimo, os desejos e as aspirações. Como tudo que é bom, tende a ser copiado, uma série médica chamada **St. Elsewhere** é lançada em 1982 com as características revolucionárias de **Hill Street Blues**, mas não vamos nos deter sobre ela, porque uma outra, na década seguinte, se apropriou das inovações e soube reprocessá-las para atingir o sucesso: **ER**, sigla que designa Emergency Room (No Brasil, ela foi chamada de **Plantão Médico**). A saga dos doutores criou o interesse do público, mesmo quando eles foram abandonando o show, e outros apareceram. Na trama, a realidade do cotidiano fictício foi explorada ao máximo por intermédio da ampliação da retratação das histórias, já que estas não terminavam nas salas de cirurgia ou nos corredores, elas eram estendidas para os lares e outros âmbitos. Além disso, as participações especiais são consideradas uma preciosidade à parte, sendo que a série recebeu mais de 20 indicações no EMMY nas categorias de ator/atriz convidados num drama (Excetuando-se 1999, nas listas de indicados, o seriado apareceu em todos os anos a partir da sua estréia em 1994). “O que não falta em **ER** são dramas humanos, situações-limite muito semelhantes à que qualquer pessoa já viveu ou viverá no momento de crise que expõe a fragilidade dos nossos corpos. Esse é um dos grandes segredos de **ER** e o motor da paixão de seu público” (STARLING, 2006, p.53).

Após o aprofundamento destas três tendências, vale destacar que elas não são as exclusivas, porque sofrem influência mútua. Não dá para estipular uma corrente particular ou específica na forma com que cada série trabalha a repetição,

(...) de modo que cada programa singular, se não for estereotipado, acaba por propugnar uma estrutura nova e única. A riqueza da serialização televisual está, portanto, em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso (MACHADO, 2000, p.97).

Duas comédias que marcaram história em décadas diferentes souberam retratar os problemas da mulher no ambiente de trabalho, mais especificamente no da TV. Ambas tinham protagonistas batalhadoras que questionavam o mundo injusto. Possuíam também antagonistas e dificuldades na labuta que as faziam lutar e conseqüentemente crescer, assim como a ligação entre espectador e personagem. Isto porque

se o público sentir uma certa empatia por esse ‘alguém’, e o personagem quiser, urgentemente, algo muito difícil de fazer ou de obter, então estamos no caminho certo para uma boa história. Se o personagem não estiver muito interessado em alcançar o objetivo, se a façanha for fácil demais, ou se for completamente impossível, não há drama. Portanto, pode-se dizer que uma boa história gira em torno de um personagem por quem o público sente uma certa empatia, personagem essa que deseja algo muito difícil, porém possível de alcançar (HOWARD; MABLEY, 2002, p.51).

**Mary Tyler Moore** estreou em 1970 (cujo término foi em 1977) e foi a primeira *sitcom* com uma personagem principal feminina, ao mostrar os percalços de Mary Richards (a primeira *work woman* da televisão), uma mulher solteira de 30 e poucos anos. A série começa quando ela acabara de se mudar para Minneapolis e conseguiu um emprego de assistente de redação da WJM TV. Havia um detalhe que era perturbador naquela época ainda bem conservadora: ela tinha acabado de abandonar o noivo no altar.

Pela primeira vez, um seriado de situação não retratava uma família biológica, mas sim uma profissional, estruturada em colegas de trabalho. Este show foi considerado uma comédia de observação, muito bem ilustrada, a respeito das questões urbanas. O tema era baseado na busca pelo posicionamento próprio e satisfatório da protagonista e na sua luta por um lugar e pelo seu bem-estar. Durante as temporadas, Mary foi crescendo, se conhecendo e se tornando mais forte, sábia e experiente, e dona de si mesma. Não é à-toa que o seriado proporcionou a saída de muitas mulheres do lar para conseguir um trabalho fora de casa.

Neste período, as taxas de divórcio nos EUA eram altas, mas a TV não se metia nisso. **Mary Tyler Moore** explorou este viés e foi além. A pesquisadora Rosa Berciano conta

que alguém da cadeia CBS havia dito aos criadores do seriado, James L. Brooks (que também deu vida a **Os Simpsons**) e Allan Burns que havia quatro assuntos que ninguém queria ver: divórcio, judeus, pessoas com bigode e nativos de Nova York. Atualmente este quarteto predomina em outras comédias como em **Sex And The City**.

O outro seriado que também estava por dentro da notícia e com as características precursoras de **Mary Tyler Moore**, embora mais adaptadas à nova realidade, foi **Murphy Brown** (1988 – 1998) que misturou drama e muita comédia através da vida da repórter investigativa da rede independente FYI – For Your Information. Dessa vez, a protagonista veio com bagagens diferentes, apesar de serem tão chocantes quanto a da série de Mary. Para Berciano, “Murphy Brown parecia um personagem mais próximo do homem comum – e este foi o mérito dos roteiristas para ampliar o público elitista da série – porque havia alguns buracos negros na sua vida pessoal (...)” (1999, p.124)<sup>2</sup>.

Murphy (interpretada por Candice Bergen) acabara de sair de uma clínica de reabilitação, onde deixou para trás os vícios do cigarro e do álcool. Na rede, também encontrou diferenças, a começar por um chefe mais novo e por uma nova colega de profissão que foi Miss América. Como qualquer pessoa comum, ela era uma excelente profissional, mas tinha também vários problemas pessoais. Dessa construção, o público se aproximou e se apaixonou pela estrela de televisão.

Assim como na série da década de 1970, **Murphy Brown** abordou assuntos controversos. “Com roteiros que mexiam em diversos problemas da sociedade americana – como homossexualidade, sexo, política e violência –, o seriado fez a cabeça das mulheres americanas por tocar sem dó nessas feridas” (PEREIRA, 2008, p.169).

---

<sup>2</sup> No original: “Murphy Brown parecía un personaje más cercano al hombre común – y ése fue el mérito de los guionistas para ampliar el elitista público de la serie – porque había algunos agujeros negros em su vida personal (...)”.

O maior mérito deste show foi o alto poder de atingir o público, conseguindo falar com ele. A premissa e o tema sempre giraram em torno da mistura entre realidade e ficção. Por isso, ela pode ser considerada uma das antecessoras da atual onda realista que invadiu as séries no final do século XX e início do XXI. Por dez temporadas, a série ultrapassou as fronteiras entre o que era entretenimento e informação real. A inventividade nas situações criadas pelos roteiristas era enorme. Por isso, **Murphy Brown** atingiu uma marca impressionante: se tornou uma personagem que falava de política e questionava valores familiares nas primeiras páginas de meios de comunicação fictícios e reais.

Outro ponto interessante era a sua forte carga metalingüística. Além de abordar qualquer tema, o seriado retratou os bastidores das cadeias de televisão e os inúmeros problemas e mudanças que se enfrentavam no período, como a imprensa marrom, e a compra de redes de TV por pessoas ou grupos que não pertenciam à indústria do entretenimento. Também questionava a reação do público, como afetá-lo e o recurso do sensacionalismo. Essas características a definiam também como auto-referencial.

O ápice, contudo, foi atingido em 1992, quando a vida e a arte deixaram de se imitar para se tornarem uma coisa só. A protagonista resolveu ser mãe solteira, o que criou um debate público sobre os valores familiares frente ao vice-presidente Dan Quayle que, a partir da história, denunciou o mau exemplo da protagonista. Assim, ele aproveitou a oportunidade para se promover nas próximas eleições, enquanto os roteiristas deram continuidade ao enredo, com o intuito de denunciar a hipocrisia norte-americana.

Se **Mary Tyler Moore** vivenciou o Watergate, **Murphy Brown** teve o seu próprio, intitulado de Murphygate, que tornou a personagem uma porta-voz nacional. Quayle e Brown passaram a se alfinetar por todo o tempo. Ele, culpando os meios de comunicação; e ela, questionando o papel das lideranças. O apresentador David Letterman chegou a mandar



uma mensagem para o vice-presidente dizendo que Murphy era um personagem fictício. No entanto, não era isso que acontecia com a protagonista (e não a atriz) ganhando capas de jornais e revistas importantes como *The New York Times* graças a sua gravidez.

Neste exemplo, a participação do público foi imprescindível. Um bom roteiro, seja ele para qualquer tipo de tela, precisa considerar as pessoas e saber manejá-las para que vivenciem a história. O objetivo é fazê-las ficar sentadas e atentas, importando-se com a narrativa. E para isso, elas devem suspeitar, antecipar, premeditar, esperar, desejar e temer uma série de acontecimentos.

Conhecer o protagonista é entender o seu objetivo, ou seja, aquilo que o mobiliza para atingir o alvo ou o fim. Nós, o público, só o conhecemos dessa forma. Os elementos físicos e externos ajudam a confeccionar a nossa visão dos personagens, mas as ações, as atitudes e os posicionamentos definem claramente as metas e quem realmente ele é. Todos estes elementos devem estar dentro do roteiro. Ele nada mais é que uma maneira de se expor uma história, para que ela nasça e ganhe vida. As folhas de papel com as falas, as características e as situações podem ser consideradas o barro que molda a história e seus personagens. Por outro lado, o sopro divino, que dá existência a seres de terra e água (ou de papel e de tinta), só é alcançado quando as histórias são gravadas, saindo, assim, do mundo das possibilidades, passando a existir de fato.

No entanto, não basta somente contar uma história. É necessário construir cenas em seqüência que possam criar uma narrativa eficaz e atraente. O primeiro conselho no Manual de Teoria e Prática do Roteiro de Howard e Mabley diz que o trabalho do roteirista consiste em contar histórias, e não fazer histórias. Estas devem obrigatoriamente ser interessantes sobre gente interessante, de uma forma interessante. Só isso!

E, às vezes, a simplicidade pode ser a solução para isso. Em **O Toque de um Anjo** (**Touched By An Angel**; 1994 – 2003), três seres divinos estão na terra para resolver alguns problemas dos humanos que aparentemente se esqueceram de Deus, sendo que o contrário nunca ocorreu. A série soube equilibrar o humor, o drama e a religiosidade. Outro que ajudava os humanos e evitava as catástrofes era Gary Hobson, protagonista de **Edição de Amanhã** (**Early Edition**; 1996 – 2000). Depois que uma maré de azar passou em sua vida, com a perda do emprego e a expulsão de casa pela mulher, ele começa a receber o jornal do dia seguinte com notícias que vão acontecer neste dia que se inicia. No primeiro momento, ele tenta ganhar dinheiro com isso, mas como todo herói que deve viver e aceitar as responsabilidades, Hobson passa a evitar catástrofes e situações ruins que vão acontecer com as pessoas.

Nos episódios destas duas séries, podemos perceber que as histórias se desenvolviam em três atos, de uma maneira bem primitiva e próxima do estilo linear da 7ª arte. A estrutura é formada e moldada assim: no início, os personagens da vez e os fixos, juntamente com o esquema do episódio são apresentados. Este é o momento da definição e do estabelecimento daquilo que vai acontecer. Num segundo momento, são ampliados o envolvimento, o comprometimento e a situação crítica. Aos poucos tudo se complica, os obstáculos ficam mais difíceis. Nesse período, a necessidade dramática cresce, com a confrontação dos obstáculos movida pelo desejo. Vale recordar que uma história retrata a superação ou não das dificuldades e percalços, como foi bem mostrado em **O Toque de um Anjo**, cuja trinca celestial nem sempre conseguia salvar ou converter as almas perdidas necessitadas de um Deus e de uma orientação. Até que o fim é atingido, e a história é amarrada e concluída. A resolução fecha todas as passagens que só foram possíveis de acontecer por causa do conflito. Ele, por meio do *plot*, é o incidente principal, pois permite as reviravoltas e cria a força necessária à ação. A função deste recurso é “engrenar” a história.

Porém, há uma outra diferença na forma como se desenvolvem os cerca de 40 minutos de narrativa dentro das duas estruturas estudadas. Num seriado, o clima começa baixo, geralmente com a retomada do que já aconteceu ou retrospecto para que se entenda as cenas futuras. Depois, a tensão sobe no meio do episódio, para que atinja o final impactante que gerará o gancho. Já na novela, este sentimento gerado no público é retomado da forma como foi deixado no capítulo anterior, ou seja, em níveis bem altos. No meio, há uma diminuição no pique com outros enredos mais leves de núcleos distintos ou distantes, para que haja uma breve pausa ou descanso que será cortada no final afim de permitir a elevação da tensão novamente.

O cinema também é responsável por isso, ao influenciar o caráter seriado na televisão, embora o rádio ajudasse a criar e a desenvolver a fidelidade, além de capacitar a audiência. No entanto, todos são exemplos verdadeiros de que o ritual não se perdeu em tempos atuais. O homem ainda preserva o desejo de se reunir para ouvir relatos e compartilhar ensinamentos. Em **Buffy – a caça vampiros (Buffy The Vampire Slayer; 1997 – 2003)**, havia várias modalidades de ritos na história de uma adolescente que deixava o mundo tranqüilo de líder de torcida para lutar contra vampiros e demônios, já que pertencia a uma linhagem de caçadores bem antiga. Para ajudá-la, até seus amigos estavam presentes com poções, magias e outros apetrechos. Às vezes, o grupo precisava passar por cerimônias e celebrações a fim de conter as forças demoníacas, ou até mesmo ressuscitar a protagonista. Da mesma forma, noite após noite, os espectadores ou ouvintes se reúnem para assistir (ou, por que não, celebrar?) cada história, embarcar nas reviravoltas e se aprofundar nas diversas narrativas. Trazemos nossas experiências e bagagens para transpor em cada trama. Muniz Sodré explica os motivos pelos quais nos apegamos aos meios audiovisuais:

(...) é que favorecem, mais do que os veículos escritos, os processos de *projeção* (o receptor desloca as suas pulsões para os personagens do vídeo), *identificação* (o receptor torna-se inconscientemente idêntico a um personagem no qual vê qualidades que gostaria ou julga que lhe pertencem) e *empatia* (conhecimento que o re-

ceptor tem do comunicador, colocando-se mentalmente em seu lugar) (1985, p. 60).

Na estrutura de todas as séries e até mesmo de qualquer outro produto televisivo, existe o trabalho através destes três elementos, que ora predominam, ora são superiores aos outros dois, na construção de personagens. Essa é uma das chaves para se criar o laço entre os espectadores e os seres fictícios por intermédio da televisão.

O formato de seriado também levou em consideração o fato de a televisão ser extremamente dispersiva. Em uma casa, ela sempre concorre com pessoas e atividades. Sendo assim, ela não pode ser linear como acontece num filme. É necessário que o telespectador ‘respire’, isto é, tenha um descanso, uma quebra, um *break*. A função deste engloba o bem-estar do público e também o valor de mercadoria. Os ganchos sempre estão presentes para evitar que haja a dispersão permanente e garantir a reflexão a respeito do que vai ou pode suceder-se. Além disso, o intervalo é a hora dos anunciantes se mostrarem em trinta segundos que valem uma fortuna. Um seriado, assim como a novela, não vive sem patrocínio e, para isso, utiliza vários artifícios como a repetição.

A respeito de um episódio e de uma temporada completa, podemos dizer que ambos se estruturam baseados na idéia de início, meio e fim que deve ser respeitada. Qualquer episódio que se preze começa com algo promissor, isto é, cheio de possibilidades, ainda não muito definidas, que podem levar até uma situação cômica, ou dramática, ou tensa. No meio, aparece o conflito que sempre deixa os personagens afoitos, perdidos e até mesmo confusos. Eles precisam resolver aquela situação incômoda. No fim, as coisas começam a se acertar, com a resolução indo de maneira rápida e explosiva. Uma boa narrativa se estrutura dessa forma, sendo que tudo vai conduzir para isso.

Como exemplo, temos um episódio especial de **Sex And The City**, de número 50, integrante da quarta temporada, e intitulado 'The Real Me' (na tradução ficou como 'A Verdadeira Carrie'), cuja direção de Michael Patrick King foi coroada com o EMMY da categoria. A história começa com o convite feito a Carrie por uma organizadora de desfiles. Ela quer fazer um show com modelos e pessoas normais na passarela. As outras meninas também iniciam com pequenos dilemas: Samantha quer tirar fotos 'artísticas' nua para si própria, porém, o que ela percebe é que precisa da aprovação dos homens. Miranda é galanteada pelo instrutor da academia, enquanto faz exercícios e está descabelada e sem maquiagem. E Charlotte precisa se consultar com uma ginecologista, pois acredita ter problemas. No meio, os conflitos estão mais claros e a tensão cerca cada uma. Miranda começa a ficar confiante demais, mas acaba despertando o desinteresse do pretendente; Charlotte descobre ter vulvodínea e, por isso, sua vagina está depressiva. Assim, ela deve fazer uma agenda do que as suas partes íntimas sentem. Contudo, para as amigas, o que ela precisa é "se conhecer" melhor. Samantha, por sua vez, questiona se os sacrifícios que faz pela beleza, como não comer um Big Mac, valem a pena. E Carrie já está no desfile, vendo todas as modelos e se sentindo insegura. Todos falam que ela está fabulosa, mas não é isso que ela está sentindo. Com o final do episódio, as coisas ficam tensas mais para o lado da protagonista, pois ela é maquiada, penteada e vestida de uma maneira que não é reconhecível para si mesma e que não combina com a sua própria forma de ser. É tudo tão corrido que a situação claramente tende a se agravar. E não dá outra, Carrie cai da passarela. Enquanto está deitada no chão, ela é atropelada pela modelo seguinte. No entanto, a narradora, neste momento, reflete sobre as duas opções: morrer de vergonha e fugir dali; ou se levantar, se arrumar e voltar a desfilar. A segunda é escolhida, porque "é isso que pessoas reais fazem", quando caem na vida. No final, todos os problemas das outras também se resolvem ou se esclarecem. Miranda descobre por que foi deixada, Samantha come o

sanduíche e vê o desejo por ela brotando nos olhos de um homem, e Charlotte decide se olhar com um espelho de mão, e “como Narciso antes dela, ficou tão impressionada” que caiu de cara no chão do banheiro. A tensão abaixa por causa da resolução e da conclusão apresentadas para cada conflito.

Em relação à estrutura de início meio e fim numa temporada completa, a análise pode ser feita por intermédio de um grande sucesso, considerado o rei do suspense moderno, chamado **24 Horas** (2001). Nesta série, cada episódio representa uma hora de um dia na vida do agente do governo dos EUA, Jack Bauer. No primeiro momento retratado, durante as primeiras horas, ele tem que impedir que o candidato negro a presidente dos EUA seja assassinado. Neste meio tempo, suas esposa e filha são seqüestradas pelo mesmo grupo que deseja a morte do presidenciável. Bauer vai passar os 12 primeiros episódios, tentando evitar (com sucesso, claro!) a morte dos três personagens. A seguir, a trama retrata os criminosos que planejaram estas atrocidades, e os novos esquemas que incluem a retirada do pai deles da cadeia. A filha Kim é novamente seqüestrada, e Jack, para salvá-la, deve matar o candidato a presidente. Ele finge que o fez, e parte para acabar com os bandidos. No final da temporada, tudo volta ao normal com a família em segurança e o presidenciável negro são e salvo.

Nas temporadas seguintes, o mesmo esquema se repete: surge um problema promissor que aos poucos, vai se desenvolvendo, crescendo, se intensificando, até que o ritmo acelera para que venha a conclusão e a restauração do que foi abalado. Apenas muda o ato heróico e faraônico que Jack deve realizar para evitar grandes calamidades, como ocorre, por exemplo, na segunda temporada, quando ele precisa impedir, desta vez, que grupos islâmicos detonem uma bomba nuclear no centro de Los Angeles. Matando a curiosidade, ele ganha de novo.

O universo de cada seriado é único, pode ser semelhante a outros, mas é próprio. Nele, tão importante quanto o protagonista e a sua luta, é o antagonista. Ele é a força opo-

ra que em muitas das vezes personifica os obstáculos, ou os gera. Por isso, só há história interessante quando se tem um bom antagonista que dificulta e impulsiona o protagonista para o alcance da vitória. Contudo, este desejo, ou sucesso, ou obstinação podem ser reunidos em uma única palavra que representa o elemento altamente principal de um roteiro: o conflito. Sem ele, a história não deslança. Podemos considerá-lo o motor pela movimentação e o capô por prender a vista do público diante do que está se sucedendo.

O conflito é ingrediente essencial de qualquer trabalho dramático, seja no palco ou na tela. Sem conflito não teremos história capaz de prender o público. Uma história retrata uma luta na qual a vontade consciente de alguém é empregada para atingir uma meta específica, uma meta difícil de ser alcançada e cuja consecução encontra resistência ativa (HOWARD; MABLEY, 2002, p.82).

Dentro dele, estão dois itens que estão ligados aos telespectadores: a incerteza e a crença no sucesso do protagonista. A primeira retrata a torcida por algo e a temeridade por outro ocorrido. O público cria laços com os personagens e passa a prever acontecimentos. Ele desenvolve uma grande dose de expectativa. E o outro ponto é um dos artifícios que dão impulso à história.

Para que as séries atuais sejam consideradas sucesso ou modificadoras de padrão, é preciso transgredir e apresentar controvérsias. Nos anos 1980, houve uma freada na freqüente quebra de tabus da década anterior. No entanto, ao longo dos 1990, os lares americanos são novamente dominados pelo questionamento, escancaramento e abordagem através de diversos enredos complexos com temas vigorosos, a começar por **Twin Peaks** (1990 – 1991) Embora tenha tido apenas duas temporadas, foi considerada um marco por apresentar as anormalidades de uma cidade pequena do interior por intermédio do mistério que rondava a morte de Laura Palmer, uma estudante. A harmonia é deixada de lado para dar lugar à obscuridade que estava latente. A inovação no seriado de David Lynch, que possui características

atípicas como a fantasia e as imagens oníricas, foi o ponta-pé para que o amadurecimento retornasse a todos os níveis da ficção seriada norte-americana.

O grande ponto recai no aprofundamento do psicológico dos personagens. A TV é muito presente no nosso cotidiano que, às vezes, nem percebemos como ela influencia o nosso comportamento, as nossas falas e os nossos pensamentos. Os roteiristas e criadores perceberam que um seriado só prende quando os episódios, acontecimentos e cenas vão preparando o telespectador para aquilo que vêm, suscitando emoções, desejos, interesse, curiosidade, ou seja, condicionando-o. Afinal, o nome já diz, ele é um espectador: deve ter expectativas, ficar preocupado com o futuro da história.

As mudanças de caráter dos personagens praticamente dominam o enredo. As facetas e as metamorfoses são de extrema importância. Anteriormente a estrutura da série não deixava muitos pontos a serem resolvidos ou esclarecidos no futuro. Atualmente, isso é o que mais acontece com os nós que vão sendo deixados, para que sejam desamarrados mais a frente. Dessa forma, uma profundidade é atingida e garante que o público participe da história por ter sido “(...) fisgado pelas transformações dos personagens, cada vez menos esquemáticos e mais próximos de uma psicologia comum, que com ele se identifica no caráter multifacetado, ambíguo, aberto a adaptações e sujeito tão exposto à vida (...)” (STARLING, 2006, p.38).

Com isso, os dramas rebaixam os seus protagonistas, fazendo-os sentir medo, receio e pavor. Eles não são deuses tão superiores e sempre capazes. Descem do pedestal e experimentam a fraqueza e a inutilidade extremamente presente na vida dos telespectadores mortais. **Law And Order** (1990) é um grande sucesso que já está no ar por quase 20 anos e já rendeu duas *spin-offs* (**Law And Order – Special Victims Unit** de 1999 e **Law And Order – Criminal Intent** de 2001). A série foi brilhantemente estruturada em duas partes: a primeira mostra a investigação do crime, enquanto a segunda se baseia no julgamento deste caso. Aquele



que espera encontrar policiais heróis, sempre perfeitos, corretos e sem desvio de condutas, está enganado. Os personagens não são movidos apenas por certezas incondicionais no bem. Eles erram, entram em contradição, acatam ordens injustas de superiores, vacilam, hesitam, assistem a lei ser desrespeitada e, às vezes, não agem por não poderem e por não quiseram. Os investigadores podem, em alguns casos, usar a injustiça ou a força bruta para descobrir a verdade, enquanto os advogados, às vezes, mentem e blasfemam para encobrir algum problema. Ser certo, a todo o momento, não acontece na vida cotidiana, nem nas histórias de **Law And Order**.

Contudo, existe um gênero que sempre se baseou no comportamento desviante dos personagens, nem que seja em poucos momentos: a comédia. É claro que o bom exemplo sempre reina no final, e a moral é atingida, no entanto, sempre encontramos um personagem disposto a surrupiar outro, ou a ludibriá-lo, ou a irritá-lo ou a passar a perna a fim de se dar melhor. Apesar de não ser tão reconhecido como o drama, o cômico mostra o deslocamento do indivíduo na sociedade, isto é, o não-pertencimento dele às normas e às leis dela. Para Henri Bergson, a comédia está mais próxima da vida real, porque

quanto mais grandeza tem um drama, mais profunda é a elaboração à qual o poeta precisou submeter a realidade para dela depreender a tragicidade em estado puro. Ao contrário, é somente em suas formas inferiores, o *vaudeville* e a *farsa*, que a comédia contrasta com a realidade, pois, quanto mais se eleva, mais tende a se confundir com a vida, e há cenas da vida real tão próximas da alta comédia que o teatro poderia apropriar-se delas sem mudar uma palavra (2001, p.102).

É por isso, que as *sitcoms* fazem tanto sucesso nos EUA. Elas não trazem somente o riso. Pelo contrário, apresentam questionamentos e questões sociais. **Tudo em Família (All In The Family)** estréia em 1971 e mostrava o relacionamento de duas famílias que viviam sob o mesmo teto. Archie Bunker, um operário conservador, abre as portas da casa para que a filha Gloria e seu marido liberal e desempregado Michael possam viver. Em sua estréia já apresentou a que veio através do prólogo de abertura: criticar e questionar a sociedade norte-

americana, por isso demorou a se consolidar na audiência. Este ato de extrema relevância mostrou que a comédia não tinha apenas banalidade e leveza, e poderia ser uma bancada de discussões em âmbito nacional. Dos diversos temas abordados, o drama e o humor caminharam juntos por meio dos entraves entre duas gerações: uma mais velha e outra mais jovem. Esta e outras polêmicas dentro de uma família funcionaram como um espelho de um país em crise.

Os roteiristas se aproveitaram do formato da *sitcom* consolidado em décadas anteriores, mas acrescentaram o embate entre dois grupos ligados pelos laços de família: o casal de idade representava o comportamento antigo e o jovem, o atual daquela época. Dois momentos emblemáticos, que foram vivenciados pela esposa de Archie, Edith; evidenciam o caráter de discussão que se fez presente em **Tudo em Família** até o seu fim em 1979. Ela teve de enfrentar um tumor de mama e quase foi vítima de abuso na cozinha da própria casa. Todos os acontecimentos que foram manejados em roteiros e desenvolvidos por atores e diretores criativos conseguiram alcançar o êxito de envolver o telespectador e lançá-lo num debate. A comédia mostrava que tinha força interna e não somente riso supérfluo.

Enquanto os dramas apostam, muitas das vezes, na universalidade, as comédias ficam com a particularidade, seja nos temas ou nos pequenos gestos que levam ao riso. O impacto foi grandioso nos Estados Unidos, porque **Tudo em Família** revolucionou a forma de abordar assuntos, não se importando se eram proibidos. No entanto, ele não se repetiu em outros lugares. O mais interessante neste show é que ele foi baseado em uma produção inglesa, mas também rendeu releituras em outras terras. A Alemanha ganhou a sua versão, assim como os brasileiros. Nelas, a questão típica de cada país ganhou evidência. **A Grande Família** (1972) foi a primeira *sitcom* produzida pela Rede Globo, tendo como base este seriado norte-americano. No entanto, era necessário adaptar e trabalhar com a realidade brasileira, nem que fosse através de metáforas por causa da censura.

Este levantamento evidencia que o riso é apenas conseqüência de uma história bem construída. Ela, em alguns casos, não cativa públicos de outras nações por mostrarem situações tipicamente norte-americanas, por exemplo, e piadas que não se entendem fora do contexto próprio. Porém, através delas, um panorama a respeito da sociedade de origem pode ser traçado.

O maior exemplo que retrata estas questões foi uma típica comédia dos anos 1990 cujo roteiro lidava com situações inteligentes, mesmo que fossem triviais. **Seinfeld** (1990 – 1998) retratou o cotidiano banal de quatro amigos neuróticos de singularidades bem particulares, e a maneira como eles lidavam com os temas que estavam rolando nos EUA naquele momento, embora o egoísmo, a futilidade e o pensamento em si próprio tenham dominado o tempo todo. Numa sociedade extremamente competitiva e que nunca está satisfeita, Jerry, George, Kramer e Elaine foram o fiel retrato da infelicidade plena. O seriado foi um marco que se tornou referência até mesmo para programas que não pertenciam à cadeia da *sitcom*, a NBC. Durante as temporadas, os norte-americanos pararam para assistir ao humor verbal contido em roteiros eficazes, dinâmicos e inteligentes. O último episódio foi o terceiro mais visto da história com mais de 80 milhões de pessoas, em maio de 1998, só perdendo para **M\*A\*S\*H** (1972 – 1983) e **Dallas**. Exemplificando o que foi dito a respeito do fracasso de outras comédias no exterior, **Seinfeld** passou por isso. Foi arrebatador no país de procedência, mas não conseguiu repetir o feito em outras nações. No que diz respeito ao formato, a sua estrutura reunia o humor das séries de situação, e aquele que era apresentado em shows noturnos (aliás, esta fórmula foi explorada na publicidade do show). Além disso, **Seinfeld** soube se desviar dos parâmetros de uma *sitcom*, com monólogos que intermediavam a narrativa, para encontrar a sua própria fórmula do sucesso. “Seu estilo cortante, por exemplo, que se traduz em extrema fragmentação em cenas-incidentes é um contraste gracioso com as vidas estagnadas dos protagonis-

tas. (...) É uma comédia que não se apoiava na anedota estratégica ou no oficial gracioso”<sup>3</sup> (BERCIANO, 1999, p.138).

Em vários momentos, era preciso ter perspicácia para desembaraçar as piadas, já que a inteligência para perceber a comicidade por trás das cenas, não só desta *sitcom*, mas de qualquer outra, é elemento essencial para se entender a mensagem. O riso só surge com o não-encaixe do personagem às regras, e a falta de sensibilidade do telespectador, já que a presença da emoção extermina as risadas. Em quase todas, existe personagens com comportamentos desviantes, mas que são queridos pelo público. **Everybody Loves Raymond** (1996 – 2005), uma típica comédia-família e suas relações, traz à tona pessoas que seriam repudiadas na vida real: pais que moram em frente da casa do protagonista e sempre interferem no relacionamento de Raymond e Debra, a esposa; e o irmão policial que sente inveja pela vida de Ray. Por outro lado, em **Um Amor de Família (Married With Children)** (1987 – 1997), os problemas imperam, contudo, não são encarados negativamente. Eles são vistos como motivo de graça, quando certamente seriam tensos e preocupantes numa série dramática. Temos o pai que é um frustrado ex-jogador de futebol; a mãe que quer tudo, inclusive o sexo, ao invés de assumir seu papel como dona-de-casa; a filha loira que é burra ao extremo; e o filho, ao que tudo indica, seguirá os mesmos passos do progenitor.

Se um seriado despertar simpatia, medo e piedade, não há como rir e se divertir. Pelo contrário, estaremos entrando no terreno dos programas dramáticos que, desde o início do século XXI, vivem um momento interessante na maneira como narrar histórias fictícias ligadas ao mundo real. **Murphy Brown** deu partida, mas outras souberam se aproveitar da atualidade para mesclar realidade e ficção.

---

<sup>3</sup> No original: “Su estilo cortante, por ejemplo, que se traduce em la extrema fragmentación en escenas-incidente, contraste gracioso com las estancadas vidas de los protagonistas (...) es una comedia que no se apoya em el chiste estratégico o en el gracioso oficial”.

Com a política como peça-chave, **The West Wing** (1999 – 2006) escancarou os bastidores do poder, mostrando os jogos, as tramas e as articulações na Casa Branca. As relações afetivas e de trabalho entre assessores, advogados, jornalistas e coordenadores se misturavam aos ocorridos políticos. Nas sete temporadas, várias crises foram retratadas, como a do 11 de setembro. Magistralmente construído, o episódio foi transmitido três semanas após o atentado, e já incorporava o período pelo qual os norte-americanos estavam passando. É por essa razão que o seriado foi considerado brilhante através da habilidade dos roteiristas em retratar a condição e o modo de ser do mundo contemporâneo. Além do mais, o episódio em questão foi uma aula de política para milhões de espectadores.

Se **The West Wing** revolucionou por estar lado a lado com o momento atual, uma outra série marcou pelas tramas paralelas e confusas que se sucediam, até a terceira temporada, no presente e no passado. **Lost**, uma das séries mais viciantes, retrata um grupo de 47 passageiros sobreviventes de um desastre aéreo. Cada um deles tem um passado obscuro assim como a ilha onde se encontram. Nos episódios, em alguns momentos, aconteciam *flashbacks* que eram importantes na maneira como a trama era conduzida no presente. Já a partir da quarta temporada, o passado dá lugar ao futuro com os *flashforwards*.

A profundidade do roteiro de cada episódio pode ser estruturada em três partes: a primeira retrata as novas relações que surgiram na ilha; a segunda mostra o que já aconteceu fora dali, e que dá embasamento para os gênios e as psicologias de cada personagem (sendo que, esta etapa é substituída pelo futuro e as ações que vão acontecer quando eles saírem da ilha); e a terceira os fatos bizarros, estranhos, esquisitos e sem explicação que acontecem naquele local isolado. Num só episódio, temos ação, drama e fantasia. “O segredo da organização em três níveis permite aos roteiristas explorar o tempo, desmembrando-o no presente dos sobreviventes, no passado de suas histórias antes do acidente e no futuro da nova geração social que

eles são obrigados a produzir” (STARLING, 2006, p. 67). Este sucesso de **Lost** só foi possível graças à computação. Ela garantiu a possibilidade de criar efeitos especiais que ajudavam a fortalecer o clima de mistério. Além disso, através da internet, os fãs de todas as partes do mundo se comunicavam e discutiam causas para os diversos enigmas que eram deixados em aberto.

Desde sempre, a computação gráfica e a televisão se deram bem. No começo, eram apenas vinhetas e aberturas que eram trabalhadas virtualmente. Hoje em dia, cenas inteiras são computadorizadas, assim como personagens e cenários. Não há limites para o ambiente criado através da televisão. Quem ganha com esta evolução é o público. Ao prestigiar, em massa, as tramas e os enredos, ele adentra numa espécie de outro mundo paralelo que o permite pensar em si próprio e na organização a que pertence. E se até no tempo, um dos elementos instigantes, que nunca pode ser modificado pelos seres humanos, a televisão pode mexer e reestruturá-lo, é de se esperar que não existam barreiras que impeçam a TV de se consolidar e de apresentar histórias.

Assim, o envolvimento entre telespectador e série torna-se tremendo, mesmo numa sociedade extremamente pragmática, que precisa justificar e entender todos os passos, as razões e as conseqüências, como a norte-americana. Agora, é a hora da análise de outro produto ficcional da teledramaturgia que foi desenvolvido em terras mais voltadas para a emoção, e de como aconteceu a ligação entre o público e o espetáculo.



**Roque Santeiro (1985)**



**O Rei do Gado (1996)**

*A TV é o veículo de massa mais presente no cotidiano do homem brasileiro e também é o mais combatido pelos intelectuais, por seu formato espetacular, o que não a impede de ter um papel fundamental na cultura brasileira via teledramaturgia.*

### 3 A TELENOVELA

Da mesma forma como aconteceu com o seriado, a trajetória da telenovela será estudada a fim de traçar as semelhanças e as diferenças entre os dois produtos. Os antecedentes são os primeiros assuntos a serem esmiuçados para que se possa compreender como a base foi construída. Após esta análise, serão abordadas as modificações sofridas pela novela até conseguir se tornar um espelho do povo brasileiro, e as maneiras como realidade e ficção se relacionam nas diversas obras.



História: 2-5499 **Ocupado** (e) foi a 1ª novela diária, e **O Bem Amado** (d), a 1ª em cores





Dois momentos que pararam o Brasil: os embalos dos anos 70 de **Dancin' Days** (e), e a revelação do assassino em **A Próxima Vítima** (d).

### 3.1 OS ANTECEDENTES

Depois de algumas semanas de expectativa, com anúncios em revistas, em jornais e na própria televisão, o público está pronto para mais uma estréia de uma história que promete ser um grande sucesso. Já foram informados os atores escalados, que personagens interpretarão, onde se passa a trama e que tipo de narrativa vai ser apresentado. Algumas músicas da trilha ganharam destaque nas rádios, e outras mídias, como as revistas e os sites especializados, já discutem o novo enredo. Mal se passaram alguns dias depois que a antecessora terminou, e os espectadores já estão prontos para embarcar num novo novela que vai ser desembarçado, aos poucos, em alguns meses.

Esta é, de fato, uma das razões pelas quais a telenovela está mais próxima do romance do que da novela literária, em se tratando da nomenclatura da literatura portuguesa. Os dois gêneros narrativos buscam retratar a vida comum, mais próxima do ambiente real, através de particularidades e de sentimentos individuais. Os acontecimentos que permeiam a história devem se desenvolver sob a lógica do verossímil, ou seja, eles devem se assemelhar à verdade vigente na realidade e aparentar que poderiam se suceder, de verdade, no mundo daqueles que acompanham os fatos narrados, no caso, do leitor.

A estrutura e o formato de um romance e de uma novela literária são parecidos: possuem uma apresentação com os fatos que vão se desenrolar com o tempo, até que se atinja uma conclusão. No entanto, o romance traz um corte mais amplo e vasto da vida, podendo se desenvolver mais minuciosamente e aprofundar os enredos, as características dos personagens e as situações que cada um deles vive. Para José de Nicola, a maior distinção entre os dois é simplesmente “quantitativa: vale a extensão e o número de páginas. Entretanto, podemos per-

ceber características qualitativas: na novela, temos a valorização de um evento, um corte mais limitado da vida, a passagem do tempo mais rápida (...)” (1998, p.38).

De acordo com Ismael Fernandes, no livro *Memória da Telenovela Brasileira*, o vocábulo ‘novela’ vem do latim *novellus* que era um adjetivo diminutivo de *novus*. A forma *novella* significa, então, novidade, sendo que esta característica não pode ser ressaltada ou incorporada à maneira como a telenovela é desenvolvida, pois se baseia sempre na imitação de histórias e de tipologias, sempre com uma roupagem nova a cada estréia. Repetição e redundância são estruturas essenciais no decorrer das tramas na TV. Este fato só ajuda a ampliar a distância entre o formato da literatura e o da televisão, mostrando que o nosso produto, apesar da força dos antecedentes, tem trajetória própria e única.

Sendo assim, a telenovela ganhou este nome de uma maneira um tanto errônea, já que apresenta uma história bem longa com mais de uma centena de capítulos ao todo, e conseqüentemente mais atrelada ao modelo do romance. Na verdade, fomos vítimas, mais uma vez, de traduções um pouco comprometedoras que incorporaram um título cuja representação não tem ligação com o esqueleto real do gênero. Marcos Rey, escritor e roteirista, corrobora este pensamento ao afirmar que

o termo novela foi equivocadamente incorporado pelo rádio às suas narrativas quilométricas. Depois, a televisão cometeu outro equívoco em cima do primeiro e ficou com o nome. Como se sabe, o rádio copiou o gênero das similares cubanas e mexicanas. Só que o termo, no idioma espanhol, é igual a romance. No inglês moderno também. Para a história curta, estes idiomas têm outros vocábulos. Com relação à telenovela, o certo seria chamá-la de folhetim (in CAMPEDELLI, 2001, p.19).

Ao invés de telenovela, um outro nome, mais próximo ao que é, e que condiz com a sua estrutura seria folhetim eletrônico.

Em se tratando de narrativas, o precursor das histórias seriadas na televisão chegou ao Brasil ao mesmo tempo em que se desenvolvia na França. Os grandes títulos, como *Mistérios de Paris* e *O Conde de Monte Cristo*, que fizeram sucesso na Europa e ficavam no

rodapé dos jornais, também aportaram em terras brasileiras com grande aceitação. A maioria dessas tramas eram traduções, embora alguns escritores brasileiros tenham se aventurado como é o caso de José de Alencar que publicou *O Guarani* em formato seriado.

No entanto, existem algumas diferenças na trajetória dos folhetins da França e do Brasil. Enquanto na Europa eles eram extremamente populares, ou seja, dirigidos para entreter a grande massa que os acompanhava fielmente; aqui eles eram elitistas, porque apenas uma parcela da população (a economicamente superior) era alfabetizada. Numa sociedade escravocrata, saber ler e escrever era privilégio de uma elite dominante. Apenas no fim do século XIX é que a leitura se dissemina entre as pessoas, assim como ampliação do número de exemplares de jornais.

Outro ponto diz respeito à maneira como a história é escrita. Para alguns estudiosos, os romances brasileiros aparentam ter sido criados antes de se averiguar o impacto que poderiam acarretar perante as pessoas, para depois receberem a separação em série, e irem para os jornais. Na França, os escritores acompanhavam o ritmo empresarial e trabalhavam a história de acordo com a aceitação ou o repúdio do público. Sendo assim, a fórmula do “continua amanhã” era construída dia-a-dia, paulatinamente, a fim de criar expectativas. A finalização não era prevista ou demarcada, já que apenas o gosto do público poderia sinalizar o encerramento de uma trama. Além disso, os jornais que circulavam no império, eram os únicos espaços para o escritor no Brasil. Não havia uma indústria literária com publicação de livros e coleções como existia no velho continente. Por isso, lá as narrativas evoluíram num sentido mais voltado para a massa e para a diversão, enquanto aqui, as histórias seriadas ganharam uma conotação bem mais erudita.

Assim, a nomenclatura torna-se distinta. *O Guarani*, por exemplo, pode ser chamado de *romance em folhetim*, ao contrário do conjunto de obras francesas que pode ser de-

nominado romance-folhetim. É interessante notar que o caminho brasileiro era inverso ao europeu. Aqui, as narrativas surgiam primeiramente em formato de livros, e depois ganhavam as páginas do jornal. Lá, as histórias já eram criadas de maneira fatiada e, se fizessem sucesso com a população, eram transformadas em livros.

Dois motivos garantiam o sucesso desse tipo de narrativa seriada e acompanharam os outros formatos que ainda estavam por vir. São eles a estrutura em fatias que ia deixando pontos a serem desenvolvidos, e a identificação do público com os personagens. Ao acompanhar histórias de diversas classes, altas ou baixas, os leitores se sentiam próximos com os heróis e as mocinhas, ou até mesmo com a ambição dos vilões. Estes dois fatores também foram essências na consolidação da teledramaturgia que é considerada uma forma de narrar um romance, porque utiliza habilmente as pausas (os ganchos e os *breaks* comerciais) e os cortes (a técnica). O único diferencial está atrelado à imagem, o elemento essencial, presente na construção das histórias e na maneira como o público as vivencia e recebe.

Embora tenha sofrido um declínio já no fim do século XIX, a estrutura folhetinesca serviu de bases para os outros formatos de ficção nascidos em outros meios como o rádio e a TV. Décadas mais tarde, o modelo radiofônico desenvolvido em outros países como EUA foi importante pelo pioneirismo e por ter se tornado influenciador na nossa maneira de criar e contar histórias televisivas.

A extrema bagagem dramaturgica e a aproximação com os norte-americanos fizeram de Cuba um grande expoente no gênero radiofônico. Em comparação com outros países da América, a ilha já tinha um sistema de rádio solidificado e uma grande quantidade de receptores espalhada pela sua pequena extensão de terra. De acordo com Renato Ortiz, na década de 1930, estima-se que existiam quatro ouvintes para cada receptor, sendo que o país é considerado o terceiro em quantidade de aparelhos, só perdendo para os canadenses e os nor-

te-americanos. Por ser uma fértil produtora, não tardaria até que os atores, diretores, técnicos e histórias saiam de Cuba e ganhem os demais povos latinos, irradiando, na verdade, narrativas com uma concentração no lado melodramático e no viés trágico da existência humana.

A palavra melodrama remete às pessoas a interpretação grandiosa, a presença do maniqueísmo, o drama em excesso, e o exagero aliado às lágrimas, visto que eles foram trabalhados amplamente em diversos palcos teatrais durante séculos passados. Estas características estão atreladas, mais precisamente, à ópera que ajudou na consolidação deste viés. Por trás das histórias que uniam a música e o texto, estava uma forma de representar os anseios do povo que não viu as mudanças chegarem até eles depois que a onda revolucionária aconteceu. Para uma vasta população, a Revolução Francesa não contemplou a todos como previa, pois só houve troca de lugares: a nobreza tinha perdido os privilégios, e saía desfalcada; a burguesia chegava ao poder, alcançando status, mas a plebe, por sua vez, continuava sofrendo e se sentindo explorada. A Liberdade, a Igualdade e a Fraternidade representavam a desilusão de uma massa que se utiliza da ópera, em primeira instância, para demonstrar os grandes sentimentos de desapontamento e de desesperança.

A estrutura desenvolvida neste estilo é bem simples, e foi repassada para a telenovela. Os personagens são divididos em dois grupos: os bons (os heróis) e os maus (os vilões). O senso de justiça é enérgico e poderoso, pois o comportamento desviante deve pagar, e a bondade, seriedade e honestidade elevam o ser que as possui, alçando-o ao bem-estar no futuro. No geral, os poderosos são vistos como uma classe torpe, suja e má; enquanto a ralé é caridosa, prestativa e justa.

A tendência é que não haja mistura, mas se um personagem rico se apaixona por alguém de classe mais baixa é porque existem sentimentos humanos e verdadeiros nele, ressaltando a máxima de que toda a regra tem a sua exceção. Não é de se espantar que ele se tor-

ne a ponte para a ascensão social. Do mesmo modo, quando uma pessoa pobre ascende na vida de maneira rápida, geralmente esta é considerada uma vilã, pois a razão do novo bem-estar se localiza nos meios escusos utilizados que podem incluir chantagem, ameaças ou uma gravidez falsa ou indesejada. Por isso, a ideologia trabalhada não pertence à camada inferior, mas, sim, ao grupo dominante. Imitam-se a estética do patrão, os padrões dele e o estilo de vida distante. “Orientado por um passado de submissão e servilismo, identifica-se cegamente com as formas aristocráticas e parece desejar mais desbancar seus representantes e tomar seu lugar do que necessariamente destruir este universo para construir um novo” (BARBOSA; CARMONA, 2004, p.189).

Os personagens apresentados seguiram estes estereótipos, cuja presença ainda é marcante em criações brasileiras, e principalmente mexicanas. Existem, por exemplo, a mulher pobre de boa índole que acaba entregando o filho para a adoção, cujo pai, na maioria das vezes, é de uma classe superior e se vê obrigado a desamparar o ‘fruto concebido em meio ao proibido’; a bondosa e sábia senhora doente que sofre para conseguir pagar as despesas e se mete em vários assuntos; os irmãos gêmeos que se separam no nascimento e têm personalidades bem contrastantes; o conde malvado que pisa nas pessoas, achando-se o ser mais superior de todos os tempos. Os atores que dão vida a estas figuras constroem um modelo de padrão e de conduta em cima destes personagens, trabalhando com caracteres que ampliam e marcam a essência de cada papel. A atitude numa ação é essencial para que sejam demonstradas as reais intenções e ambições.

Embora pouco inventivo e inovador, o sucesso do melodrama está na maneira como ele retrata os anseios de uma classe. O cotidiano de uma grande massa ganha representatividade, gerando a identificação e a empatia, que são os responsáveis pelo sucesso ou fracasso de um personagem em uma telenovela segundo o público, e já se mostravam presentes

neste estilo. Para isso, o pobre ganha destaque, porque, antes, a participação era diminuta, como figurantes e meros coadjuvantes.

Ao colocar o oprimido como protagonista da peça oficial, afasta por um momento os grandes heróis, deuses e reis do palco – com suas questões abstratas e existenciais – e aproxima o homem comum e mundano, com seus motivos sentimentais e concretos, embora ainda obedecendo na forma exterior a estética dominante (BARBOSA; CARMONA, 2004, p.191).

Através de empresas voltadas para a higiene como, por exemplo, a Colgate-Palmolive e a Gessy Lever, a radionovela encontrou meios de se firmar perante um público grande. Este lado mercadológico, ao qual ficou atrelada, foi de extrema importância no desenvolvimento e na irradiação deste formato. Estados Unidos, Cuba e outros países latino-americanos tiveram as ‘fábricas de sabão’ como impulsionadoras e produtoras de programas radiofônicos, porque elas estavam de olho no aumento das vendas de seus produtos cuja publicidade acontecia durante a transmissão das histórias.

Cada nação soube inculcar traços peculiares nesta produção radiofônica. Os EUA desenvolveram tramas sem um tema central definido que foi chamado de *soap operas*. A duração era ‘a perder de vista’, pois o importante eram os personagens permanentes que viviam em situações variadas. Já as produções cubanas, apesar da influência marcante dos vizinhos economicamente superiores, buscaram solidificar características próprias de sua tradição. “A cultura cubana tende a privilegiar mais o trágico e o dramático da vida, o que é sintetizado, principalmente, no plano do amor aliado à justiça, ao ódio, à inveja, bem como as questões do adultério, do aborto, da prostituição, do divórcio, assuntos direcionados às mulheres” (FIGUEIREDO, 2003, p. 31). Estes temas vão adentrar e se consolidar em nosso formato dramático.

A televisão pode ser considerada um multi-processador por ter buscado elementos de outros meios como o cinema, o rádio, e o teatro, com a finalidade de descobrir a maneira própria de se expressar para as massas. E naturalmente essa característica foi repassada para

os seus produtos. O modelo cubano juntou diversos ingredientes para criar suas histórias: a base veio do folhetim, mais a incorporação da técnica norte-americana oriunda do rádio e das *soap operas*, além do estilo comercial que definia cortes durante a narrativa para anunciar as maravilhas de produtos voltados para a família (que deveriam necessariamente cativar a dona-de-casa, por ser esta considerada a detentora da escolha na hora de abastecer o lar) e com pitadas do viés melodramático que trazia o trabalho com os arquétipos. É esta mistura que foi disseminada por toda a América Latina, principalmente em países como o México, o Brasil e a Argentina.

Este formato, todavia, difere do que foi consolidado no romance folhetim. Ainda sem refletir a respeito do fim um tanto óbvio para vilões e mocinhos, as pessoas se deixam levar pelos novos assuntos e acontecimentos das ficções do século XX que vão preencher, por alguns minutos, o descanso, o lazer ou o entretenimento, num período de meses. O produto da telinha mais tipicamente brasileiro surgiu há pouco tempo, mas se consolidou no meio cultural popular por mostrar na tela a cara daqueles que o acompanhavam diariamente.

Normalmente pela duração prolongada, o tempo dentro uma radionovela e de uma telenovela não permite digressões e inovações como ocorrem nos seriados norte-americanos. A história, como um todo, necessita de uma linearidade, com início, meio e fim bem definidos e encaixados. Alguns *flashbacks* são permitidos para ajudar no entendimento, e porque são considerados trunfos da narração por serem bem construídos através da imagem. Fora isso, a questão temporal vai ser sempre constante, e praticamente imutável, seguindo um fluxo contínuo, embora haja “(...) o fato de ser a ficção construída necessariamente através de uma série que distorce a percepção da temporalidade real. Em suma, a temporalidade histórica não deve existir: ela deve ser abafada pelo seu tempo específico, assentado sobre a protelação” (CAMPEDELLI, 2001, p.21).



Sucessão é a melhor palavra que resume este sentido, porque dependendo de como o público reage, as tramas são esticadas ou diminuídas. Um assunto ganha destaque, enquanto outro é colocado de lado. As resoluções são adiadas pelo tempo necessário a deixar a audiência mais curiosa e ligada. Se nas séries dos EUA, percebemos que o tempo, dentro da narrativa, está sendo re-configurado de maneira inovadora, ousada e criativa através dos roteiros e da edição; nas novelas ele é re-trabalhado a todo instante para manter os telespectadores cativos e na expectativa, nem que seja preciso adiar por um período irreal as respostas e as conclusões. A TV Record, na década de 1960, mostrou isso ao esticar, durante dois anos, a novela **Redenção**, que teve quase 600 capítulos.

Contudo, com a relação à duração, nas telenovelas já se configurou a quantidade padrão de capítulos. A média varia de 120 a 150, que equivalem a um pouco mais de seis meses. Nas *soap operas* e nos romances folhetins, as histórias têm permanência indefinida, podendo se suceder até quando o fôlego existir.

Embora o folhetim tenha sido uma grande e importante fonte, uma característica relacionada ao final da história não sobreviveu aos anos de desenvolvimento da telenovela. Nas tramas do século XIX, o senso de justiça imperava independente da simpatia do público. Por meio do sentido de ordem, que deveria ser restabelecida a qualquer preço, nada garantia que a felicidade, o bem-estar e o amor infinito fossem certos no fim. Em *A Dama das Camélias*, como em *Lucíola*, por exemplo, a pecadora tem que pagar pela vida condenada pela sociedade, já que ela não merecia amar e ser amada, pois isso é impróprio por causa das escolhas errôneas que fez. A morte é a saída para que ela se purifique dos pecados cometidos. *O Guarani* também segue, nos seus últimos momentos, esta lógica com a explosão na casa do fidalgo português D. Antônio que pôs fim aos índios e aos portugueses, além da incógnita em re-

lação ao futuro estável e amoroso de Peri e Cecília, o casal de protagonistas. Ambos terminam a narrativa, boiando no horizonte, sem deixar pistas a respeito do que está reservado a eles.

As primeiras histórias trágicas da televisão conseguiram incorporar ao gênero melodramático a não prioridade do *happy end*. Os títulos já dão uma idéia de que o trágico e a infelicidade estão presentes no desenrolar da ação: **Noivado nas Trevas**, **Meu Destino Trágico**, **Direto ao Coração**. No entanto, é **Um Beijo na Sombra** que ilustra bem este sentido. A história apresenta o casal de apaixonados Irene e Ricardo. Tem uma vilã que é Ismênia. Esta recolhe os pedaços da carta de amor que a protagonista escreveu para o amado, e entrega para o noivo enciumado da mocinha, Clemente. Sem hesitar, ele mata ‘a sua paixão’ que cai nos braços de Ricardo, o seu amor verdadeiro, recebendo, desse jeito, o último beijo que é, ao mesmo tempo, sombrio e de despedida.

Edgar Morin critica este aspecto da cultura de massa que deixa os finais de qualquer obra, principalmente os filmes, em suspensão como se fossem eternas primaveras. Ele esmiúça este diagnóstico, ao afirmar que

*o happy end é a felicidade dos heróis simpáticos, adquirida de modo quase provincial, depois das provas que, normalmente, deveriam conduzir a um fracasso ou uma saída trágica. A contradição que fundamenta toda e qualquer atividade dramática (a luta contra a fatalidade, o conflito com a natureza, a cidade, o outro, ou consigo mesmo) ao invés de se solucionar, como na tragédia, quer com a morte do herói, quer com uma longa prova ou expiação, se resolve com o happy end. A introdução em massa do happy end limita o universo da tragédia ao interior do imaginário contemporâneo. Ela rompe com uma tradição milenar, proveniente da tradição grega (...) (1997, p.92).*

Com pouco tempo de vida, as narrativas de ficção da TV, do cinema e do rádio jogaram por terra a maneira trágica de se encerrar histórias. O que elas fazem é transmutar o sofrimento e a expiação para o ‘durante’ do enredo (o que casa perfeitamente com o princípio da sucessão de acontecimentos), ou seja, o meio; a fim de que a conclusão se torne leve e feliz às vezes.

Atualmente todas as telenovelas adotaram esta condição, quando mostram os mocinhos se casando e tendo filhos, e os vilões presos ou mortos. O fechamento de uma trama é o único momento em que o mal não será infalível, e o bem não sofrerá. Por vários meses, a vantagem e a sorte estavam com os maléficos. Para autores, a liberdade em traçar destinos que fujam do *happy end* é quase inexistente, porque as pessoas querem e desejam ver a bondade vencendo a maldade. Existe uma explicação para isso. A televisão assumiu o papel de outras manifestações artísticas ao mostrar o comportamento social vigente. Ela é o espelho daquilo que gostaríamos que a nossa vida fosse. Alguns consideram isso uma fuga da realidade, outros, um entorpecimento, chegando a ser considerado alimento espiritual. A verdade é que a TV nos permite vivenciar sensações que no cotidiano seriam impossíveis de experimentar.

No século XIX, as pessoas queriam viver situações amorosas ou aventuras de capa e espada. Ler estas histórias era uma forma de sentir, junto com os personagens, as emoções desejadas. Contudo, o fim tratava de mostrar que as regras da sociedade não amorteciam os sonhos ou as aspirações coletivas, porque elas deveriam ser cumpridas a qualquer preço. Assim, nem todos os homens e mulheres podem ascender socialmente, ou possuir felicidade plena, ou ser ricos. Este regulamento é aplicado à sociedade em geral, inclusive àqueles que não são de carne e osso, os seres oriundos das páginas de jornais ou de livros.

Atualmente as ficções seriadas, como as séries e minisséries, seguem esta mesma idéia, pois transmitem valores, costumes, estilos de vida e posicionamento de mundo. Uma crítica em relação à telenovela brasileira é que ela se especializou na temática passional e na força do amor que reinam soberanas dentro das tramas. A razão, de acordo com Ciro Marcondes Filho, é que a existência de lembranças felizes são evocadas e estão “(...) depositados na memória dos telespectadores, referentes a momentos de vida cheios de emoções. Esses episó-

dios cristalizam-se em emoções agradáveis e retornam à mente como ‘vivências plenas (...) como forma de reviver essas emoções e torná-las atuais’ (1988, p.61). O sucesso das histórias na rádio e na TV está ancorado nessa relação com o espectador.

As radionovelas sempre trabalharam com os abalos emotivos provocados nas pessoas. Em relação ao Brasil, elas só chegam na década de 1940. Este fato é compreensível pela falta de uma estrutura radiofônica comercial como havia em outros países. Apenas depois que os aparelhos de rádio se tornaram mais acessíveis é que a popularidade deste novo meio de comunicação pôde crescer. Se o folhetim, nos jornais, não teve condições de se desenvolver e de se espalhar, por haver impedimentos como a falta de alfabetização e de acesso às informações impressas, o mesmo não se verifica com o rádio. Por não necessitar de instrução (bastava ouvir), nem do pagamento diário para receber o periódico e a novidade (era necessário apenas o investimento inicial num aparelho); uma maior quantidade de pessoas, todos os dias, pôde acompanhar as histórias seriadas. É dessa maneira que o rádio passa a ser escutado com extrema intensidade e religiosidade. E essa relação, sem dúvida alguma, é repassada para a televisão.

O sucesso estrondoso do rádio pode ser explicado pelo sentido de inovação que ele transparecia. As pessoas sentiam que a modernidade estava chegando. Além disso, é o momento em que o Brasil se industrializa para suprir os mercados estrangeiros que estavam em guerra no segundo embate mundial. Dessa forma, pairava um sentimento de que todos estavam conectados com os grandes centros e outros países. As informações a respeito da política, economia, sociedade, cultura; e as histórias fictícias asseguravam às pessoas que elas estavam se comunicando.

As duas obras pioneiras foram financiadas pela Colgate-Palmolive. **A Predestinada** e **Em Busca da Felicidade** foram trazidas de outros países, e por isso, possuíam traços latinos bem evidentes. A primeira veio da Argentina, a segunda, de Cuba, e ambas deram o

pontapé inicial para a força e a consolidação do gênero. De acordo com Renato Ortiz, o sucesso aconteceu de maneira rápida e espetacular, sendo que entre 1943 e 1945 foram transmitidas 116 novelas somente pela Rádio Nacional, o que totalizava quase três mil capítulos.

No entanto, o título de maior sucesso foi **O Direito de Nascer** de autoria do cubano Felix Cagnet. Antes de ancorar em nossas terras, a trama passou pelo México, pela Colômbia e pela Bolívia. Extremamente longa, com 237 capítulos, ela ajudou na consolidação da 'Era de Ouro da Rádio Brasileira'. A história traz os típicos elementos melodramáticos. Um casal de apaixonados, Maria Helena e Alfredo, pertencem a famílias distintas que se odeiam. Por ironia do destino, ela fica grávida depois de alguns encontros feitos 'na surdina'. No início, a idéia do aborto é cogitada, mas isso não ocorre. O menino nasce, mas não deve ficar com a mãe, pois sofre grande ameaça do avô paterno que não aceita o herdeiro bastardo. A negra Dolores, por bondade, foge com a criança. Anos se passam, o bebê se torna um homem, e a injustiça tem de ser corrigida. Ficou dois anos no ar.

Em 1950, a televisão surge no Brasil. A TV Tupi é inaugurada em 18 de setembro como a primeira emissora comercial do país (além disso, foi a primeira na América Latina e a quarta no mundo). A sua programação combinava informativos, como os debates, as entrevistas, e os noticiários com traços bem radiofônicos; programas educativos e de distração. Apesar de toda a técnica e a aparelhagem terem sido importada, e não haver tantos receptores; no final do decênio, Rio de Janeiro e São Paulo já contavam com algumas emissoras.

A primeira telenovela foi **Sua Vida Me Pertence** de Walter Foster pela TV Tupi em 1951. Ao contrário dos atuais seis capítulos semanais, a história era trazida apenas duas vezes em sete dias. Podemos considerar que era um teatro ao vivo, já que ainda não tínhamos o sistema de gravação. Vale destacar que não existe um acervo grande dos primórdios da tele-dramaturgia brasileira, como os norte-americanos possuem. As recordações estão na memória

de quem viveu o período, nos relatos guardados em livros ou em documentos, e nas fotografias. Por terem muito material gravado em película, o estudo dos primeiros anos nos EUA é mais rico. Até imagens de como eram os bastidores fazem parte deste registro. As dificuldades tornaram este período bem artesanal, com muito improviso e audácia. Ninguém sabia como era a linguagem da nova criação. Como em outros países, houve um trânsito de profissionais oriundos de outros meios como o rádio e o teatro. No entanto, o passado radiofônico dos pioneiros, por exemplo, trazia problemas e benefícios na telinha.

Estes enredos primitivos evidenciam uma característica primordial da telenovela: ela é um produto tipicamente mestiço como o povo brasileiro. Soube juntar, do folhetim, o gancho e a redundância; e da radionovela, o melodrama que trabalhava habilmente com a divisão entre o bem e o mal; para apresentar aos cidadãos, que se tornariam telespectadores, “um gênero romanesco híbrido, onde é possível encontrar, lado a lado, personagens representativas do povo, aristocratas, camponeses, lojistas, príncipes, órfãos, bem como permutas sociais impressionantes (opulência se transformando em miséria, ou vice-versa) (...)” (CAMPEDELLI, 2001, p. 28). É neste terreno que surgem os conflitos, as disputas e as brigas, além do eterno embate entre mocinhos e vilões.

Para os atores, este novo e interessante espetáculo apresentado pela televisão era uma nova forma de atuar. Antes apenas a voz era necessária. Toda a atuação e a transmissão de sentimentos realizavam-se através da fala. Quando as imagens entram em cena, torna-se necessário ter postura corporal, gestos, presença, semblantes, figurinos adequados e cenários para ilustrar. Uma série de fatores complica a feitura de um programa por haver a necessidade de uma equipe para cuidar de cada setor. Além disso, os diálogos deixavam de ser lidos, e se tornavam decorados, para depois serem interpretados. A mão largava os scripts, mas tinha de desenvolver vida própria que condissesse com a realidade.

Por outro lado, o rádio trouxe muita inspiração temática para as primeiras histórias. O *know how* desenvolvido nas empresas radiofônicas foi empregado na TV através de diversos profissionais. Assim como a técnica e o conhecimento, o estilo melodramático migrou para o novo meio, principalmente nos primeiros títulos que foram transmitidos nos anos de 1951, 1952 e 1953.

O script de **Um Beijo na Sombra** mostra ainda o quanto a forma telenovela se aproxima de seu passado imediato, a radionovela. A figura do narrador, herdada da *soap-opera*, é neste caso fundamental. A narração não é simplesmente um acessório aos diálogos, é parte da estrutura do texto. Através dela se faz a ligação com os capítulos anteriores e, logo na abertura, um resumo dos eventos relembra às pessoas o eixo principal da estória que porventura tenham perdido. Não se pode esquecer que este tipo de solução literária decorre de uma imposição da própria narrativa, sobretudo quando as novelas não eram ainda diárias, o que introduzia um longo período de tempo entre um capítulo e outro. Do mesmo modo, ela cria o suspense no final do capítulo, antecipando os próximos passos (ORTIZ, 1988, p.32).

O narrador, neste caso, traz mais força ao gancho, ampliando o suspense e a incógnita. Sua presença demonstra que a telenovela ainda possui um resquício do romance. A sua figura pertence claramente à estrutura deste formato literário, e ajuda na apresentação dos personagens, das situações, e dos locais retratados, preparando o telespectador e antecipando, às vezes, o que vai acontecer, ou qual é o caráter de um personagem que ainda não foi revelado. No entanto, a força é maior quando ele destaca a dramaticidade do fim, deixando as pessoas em êxtase, ansiando para descobrir qual é a solução.

A presença de atores teatrais nestas obras é justificada pela busca da naturalidade. Não basta dar vida aos personagens com a voz, porque é preciso criá-los de corpo e de alma. O público vê aquela figura e espera se reconhecer nela. Dessa forma, juntos com a telenovela, os teleteatros predominam nos primeiros anos de TV, embora tenha sido um dos programas de maior sucesso. Em 1953, eles foram considerados os melhores shows da telinha, e no ano seguinte, eles quase atingiram a marca de dois mil teleteatros. Entre os mais importantes exemplares do gênero, temos três que merecem destaque. A *TV Vanguarda* (de 1953 a 1967)

que pegava textos da dramaturgia universal, e assim trabalhava com a linguagem formal e com a cultura erudita. Foi considerado por muitos um laboratório de se fazer TV. Temos também o *Grande Teatro Tupi* (de 1952 a 1961) que mudava de nome de acordo com o patrocinador e produziu cerca de 450 peças. E o *Câmera Um* (de 1953 a 1967) que inovou a linguagem através do suspense e do humor. Ele fazia experimentos com imagens diferentes e ângulos inusitados. A escolha de textos eruditos, clássicos e universais do teatro reflete no pequeno número de pessoas que assistem. Passaram pela telinha: *Otelo*, *Macbeth* e *Hamlet*, de Shakespeare; *Henrique IV*, de Pirandello, entre outros. Isso se justifica porque a televisão começa sendo um artigo de luxo, pois poucos têm acesso.

Como curiosidade, os teleteatros são apresentados na segunda-feira, por causa da não existência de espetáculos neste dia da semana. Os capítulos (ou as encenações) eram bem longos, em média duas horas de transmissão ao vivo, e quase não havia preparação. Os ensaios eram poucos, porque se estava concomitantemente na televisão e nos palcos, sendo que isso fazia com que a rotina fosse extremamente desgastante. No entanto, o texto, a atuação, a direção e outros elementos eram de responsabilidade da companhia teatral, o que representava uma certa dose de autonomia e de liberdade. A montagem dos cenários e outros quesitos técnicos como sonoplastia e iluminação ficavam por conta da emissora. Dentro deste campo teatral, surgiram também as questões cinematográficas. Grandes nomes como Walter Durst e Cassiano Gabus Mendes buscaram a sétima arte como forma de referência, para que as obras não fossem meras peças de teatro na TV. Até filmes norte-americanos tiveram versões na televisão da década de 1950, como *E O Vento Levou* (TV Tupi – 1956) e *Sublime Obsessão* (TV Tupi – 1958).

Os teleteatros podem ter influenciado a telenovela, mas na verdade, eles constituíram um ramo bem distinto, porque tentaram se afastar da tradição radiofônica. Para alcançar



prestígio, recorreram aos textos universais e estrangeiros e se aproximam do cinema que funcionou como um ideal a ser conquistado. A idéia era se consagrar e se apresentar como um modelo superior. Por outro lado, a telenovela se atrelou à radionovela, e passou a ser considerada por muitos como um gênero menor.

Somente na segunda década de vida da TV, haverá um resgate de autores nacionais para compor a nossa teledramaturgia. Renato Ortiz, em sua pesquisa, notou que a passagem dos anos 1950 para o novo decênio apresentou uma mistura de diversas formas. Tivemos um melodrama oriundo do rádio intitulado de **O Ébrio**; adaptações de textos internacionais como **Ana Karenina** e **Doutor Jivago**; e alguns raros scripts nacionais, embora a tendência já mostrasse a ampliação da presença de escritores brasileiros como José de Alencar e Machado de Assis, e de autores que escrevem somente para a televisão como Walter Foster, Péricles do Amaral, Walter Durst e Túlio de Lemos.

“A telenovela chega ao início dos anos 60 marcada pelo desprestígio, mas também com uma certa presença, pois consegue atravessar mais de uma década no vídeo” (ORTIZ, 1988, p.51). Porém, neste momento, o perfil brasileiro na telinha cresce na abordagem. A cara do país é revelada, aos poucos, através das histórias de ficção. O caminho é longo até que tenhamos histórias tipicamente nacionais. Isto acontece, porque era preciso desenvolver a técnica, recriar a estrutura, cortar a influência estrangeira e investir recursos. Para isso, eram precisas revoluções em diversos setores, e não somente na televisão. Sociedade e telespectadores também tinham de mudar para que a telenovela emergisse do casulo e trouxesse a beleza verde-amarela para o vídeo.

### 3.2 AS MODIFICAÇÕES NA FORMA

Um telefonema. Um número discado errado. Um simples engano que gerou o amor e outros conflitos. Uma ligação entre um homem e uma mulher de classes distintas. Em 1963, com esta trama, a telenovela dá o primeiro passo na trajetória que a consolidaria como grande programa brasileiro. A TV Excelsior é a responsável pela adaptação de um título argentino de Tito Miglio que foi pioneira na frequência de apresentação dos capítulos para os espectadores.

Às 19 horas de segunda a sexta-feira (inicialmente eram três capítulos por semana, mas depois expandiram por causa do caráter de experimentação), entrava no ar **2-5499 Ocupado**, que foi financiada pela Colgate-Palmolive, porque esta empresa acreditava que o formato era a melhor maneira de divulgar produtos. Tanto EUA, quanto Cuba e Brasil têm suas produções, no início, atreladas às fábricas de sabão. A razão para isto estava na falta de investimentos próprios e de capital dentro das emissoras para que estas criassem a sua própria dramaturgia. Estas empresas-patrocinadoras eram as verdadeiras donas da atração e criaram, na América Latina, uma rede de textos, obras, escritores que circulavam pelos países. Alguns autores, como Benedito Ruy Barbosa, iniciaram a sua carreira, no ambiente das telenovelas, selecionando originais estrangeiros, para depois adaptá-los em scripts nacionais. José Ramos e Silvia Borelli, na parte sobre o caráter diário do nosso produto de ficção, que é integrante do livro *Telenovela – História e Produção*, contam que, segundo a revista *Veja* em 1969, das 24 novelas produzidas em nosso país, 16 delas estavam sendo patrocinadas pela Gessy-Lever, Colgate-Palmolive e Kolynos-Van Ess.

**2-5499 Ocupado** ganhou novo nome, em relação ao país de procedência, e passou a fazer alusão ao canal que apresentava o programa: em São Paulo era nove e, no Rio de Janeiro, era dois. Quem não gostou deste arranjo foi o dono da linha na vida real que teve de mudar de número do telefone devido ao assédio. Glória Menezes e Tarcísio Meira eram o ca-

sal protagonista. Ela era uma presidiária que trabalhava na central telefônica. Com a sua voz, seduz, sem querer, Larry (Meira) que desconhece a sua origem. Esta é a primeira história a respeito do sofrimento de uma mulher presa que precisa se readaptar à sociedade. No decorrer dos anos, ganhou sucessoras de renome como **Dancin' Days** (1978) de Gilberto Braga, considerada a melhor obra do gênero brasileiro. Com este tipo de enredo, A TV Excelsior fez com que a telenovela passasse a ser diária, forma que é propagada para as seguintes histórias. O resultado não foi tão grande quanto o esperado, mas ajudou a criar os hábitos de programação nas pessoas. Estas iriam se acostumar a assistir às ficções seriadas em horários fixos e em todos os dias. A epidemia aos poucos vai crescendo e atingindo a todas as idades dentro de uma família.

A TV consegue, ainda, deslocar o centro de interesses e re(des)organizar a estrutura familiar. Os hábitos sociais sofrem transformações radicais. A conversa na hora do jantar cede lugar às conversas da hora do jantar da novela exibida na hora do jantar. A estrutura da casa também é atingida. O aparelho de TV já invade a sala de jantar ou esta se desloca para perto do aparelho. A TV está presente a todos os instantes da vida em família. Até mesmo na hora das visitas. Não se interrompe mais o lazer pelo bate-papo dos amigos. Estes é que devem se adequar à organização da casa. As conversas ficam, inevitavelmente, restritas ao conteúdo (comentários sobre o que está passando na TV) e ao mesmo tempo (nos intervalos da programação). E aquele que não tiver referencial televisivo sobre os assuntos da conversa é considerado desinformado (ALMEIDA, 1988, p.35).

Depois do ponta-pé com **2-5499 Ocupado**, outros enredos vieram como **Ambição, Redenção, A Muralha, A Moça que Veio de Longe e A Deusa Vencida**, para que a TV Excelsior, espaço de experimentação e de investimentos no formato, pudesse conquistar mercado, abandonando o lado elitista da programação com o fim de seus teleteatros.

A mudança quase sempre não é bem aceita, e o mesmo se refletiu no nosso objeto de estudo. As tramas inovadoras da Excelsior não garantiram tanta audiência naquela época. Na verdade, o sucesso estrondoso, no período dos capítulos diários, veio de uma telenovela que era uma adaptação de um folhetim radiofônico. Em 1964, ano em que a Rede Globo entrava em operação, o Brasil redescobria **O Direito de Nascer** (TV Tupi). Os mais de 15 anos

depois do surgimento e do impacto na rádio não modificaram o interesse da massa pelo desenrolar de fatos na distante geograficamente (mas não ideologicamente) Cuba de anos atrás.

A força dessa história estava ancorada na forma como atingia as pessoas, porque a respeito da temática, era bastante previsível. Aliás, o público sabia de tudo o que ia acontecer, já os personagens, não. O gostinho em acompanhar o enredo era baseado no assistir das reações de cada um, quando alguma revelação, ou um segredo eram descobertos. A comoção com a história foi tão grande que duas festas marcaram o fim da trama no ano seguinte à estréia: uma em São Paulo, no Ginásio do Ibirapuera; e a outra no Rio de Janeiro, no Maracanãzinho. Em ambas as celebrações, a televisão percebeu o seu valor e mostrou a sua força de comover e influenciar as massas. O povo ensandecido gritava os nomes dos personagens cujos intérpretes puderam sentir, na pele e perante os olhos, uma das maiores ovações na história da teledramaturgia brasileira. A atriz Guy Loup, que deu vida a Isabel Cristina, e trocou o seu nome verdadeiro pelo da personagem; chegou a agir de maneira melodramática: desmaiou perante tanta movimentação.

O sucesso de tramas folhetinescas ainda era grande no momento, mas a revolução já estava em curso, começando no início da década de 1960. Ela, no entanto, vai caminhando lentamente, como se tivesse a obrigatoriedade de se prolongar como ocorre numa telenovela que segue algumas dezenas de capítulos. É no fim deste decênio que uma grande ruptura evidencia-se, embora a consolidação só aconteça em meados dos anos 1970. Foi um trajeto um pouco longo, mas que somente se tornou possível por causa das modificações que vinha sofrendo a nossa sociedade.

Como foi visto, a exploração de obras e temáticas estrangeiras marcou os primórdios da linguagem teledramatúrgica. Alguns autores consideram os problemas técnicos os responsáveis por isso, pois era mais fácil fantasiar, do que ser fiel à realidade, já que os absurdos

e os erros estavam justificados em parte. A TV era marcada pelo imprevisto (ao ponto de atores trazerem roupas próprias para serem emprestadas aos seus personagens) e pela ausência de divisão de trabalho. Além disso, a fronteira televisiva ainda era muito indefinida, pois havia grande circulação de profissionais oriundos de outras áreas, uma vez que não havia uma bagagem cultural própria. Existia muita mistura de linguagens, porque ainda não havia sido estabelecido o formato da telinha. No entanto, pode-se considerar esta época como um momento de preparação para a grandiosidade que estava por vir. Estas experimentações treinaram atores, diretores, técnicos e, principalmente, autores para que estes aprimorassem o formato da novela. O grande aprendizado estava no recurso imagético que deveria ser assimilado durante toda a confecção de uma obra, garantindo o casamento perfeito entre som e imagem de que se vale, desde o início, a televisão.

As modificações internas deste produto coincidem com o rebuliço e as revoluções externas que aconteciam no Brasil. O início da década de 1960 marca o progresso, simbolizado pela construção de Brasília cuja a festa de inauguração foi transmitida ao vivo pela TV Tupi que mostrou, junto com as imagens da nova capital, uma ambição no campo das telecomunicações. No âmbito econômico, a venda para a classe média foi estimulada, gerando a compra de diversos produtos como o aparelho de TV. Os ares de modernização ganhavam força e a recente mídia se aproveitou disso com o intuito de se fortalecer.

Entre 1962-1964, as discussões se ampliaram a respeito do que era nacional, popular e democrático dentro da cultura brasileira. No entanto, o Golpe Militar cessou os debates, mas não impediu que a revolução da telenovela acontecesse. Como fatores, a pesquisadora Silva Helena Simões Borelli enumera seis. Percebe-se, no entanto, que eles estão extremamente ligados, sendo que as conseqüências de um também são resultados de outro, fato que

demonstra a total simbiose no funcionamento deles para a história da telenovela. Crescer e se expandir era a ordem mais que natural do nosso produto.

O primeiro deles foi o *videotape* que chegou em terras brasileiras em 1962. Todo o processo de produção e gravação de uma novela foi reestruturado a partir dele. Uma organização pôde existir, não priorizando a seqüência cronológica das cenas. Dessa forma, era possível planejar para evitar gastos, prejuízos e perdas de tempo. A antecipação do que ia ser feito ajudava a garantir o primor estético. As cenas não necessitavam de ser ao vivo, elas poderiam ser repetidas e corrigidas. Além disso, a história da TV saía agradecida, porque se tornava possível criar um acervo com as imagens e os programas cuja riqueza garantiria que nada se perdesse. Mais uma vez, a TV Tupi foi a pioneira na utilização da técnica com o videotape, mas, para o nosso objeto de estudo, “a TV Excelsior foi uma das primeiras emissoras a aproveitar os recursos do VT. Em 1962, o programa **Chico Anísio Show** passou a ser gravado em vídeo-tape e as cenas se sucediam numa seqüência de cortes e montagem inovadora para a época” (PATERNOSTRO, 1987, p.27). Assim, este aparelho foi primoroso e essencial para que a telenovela crescesse e se ampliasse.

O segundo fator foi a *aquisição de novos materiais de gravação*, como câmeras mais leves que poderiam fazer externas, por exemplo. O deslocamento de uma produção e a sua saída do estúdio foram importantes para que o nosso produto ficcional ganhasse ares de realidade, e deixasse de ser artificial. A revolução técnica fez com que a telenovela auferisse características próprias de diferenciação. Vários estudiosos garantem que se ela permanecesse trancada em um prédio com cenários construídos, estaria mais próxima do teatro e não teria tornado o seu espaço de atuação indefinido, porque ela é, em essência, cosmopolita, isto é, pertence ao mundo, à rua e aos bairros. Com isso, as cidades ganham destaques, ou seja, mostram-se as paisagens do Rio de Janeiro e de São Paulo, para depois avançarem no retrato de

outras regiões do país. O teórico José Marques de Melo aprofunda o impacto deste ganho técnico, ao afirmar que

em vez de permanecer limitada a temáticas geograficamente localizadas no Rio de Janeiro, tornou-se viável produzir histórias ambientadas em outras regiões do país, assegurando que telespectadores de uma determinada região pudessem identificar-se com as suas paisagens e valores culturais e que os de outras regiões vissem a conhecer de perto o grande arquipélago cultural que é o Brasil. Dessa maneira, a telenovela foi cumprindo um papel de integração nacional e de desvendamento de realidades até então desconhecidas pela maioria da nossa população (1988, p. 28 e p.29).

Por isso que as tramas desenvolveram alternância de localidades. Se a atual está ambientada no Sul, a próxima mostrará o Nordeste, depois enfoca-se o Centro-Oeste, volta-se para o Sudeste, e assim sucessivamente. Este formato tem um grande impacto na economia daquelas regiões, porque a telenovela é a nossa maior vitrine. Ao mostrarem, na tela, os cenários, as paisagens, as praias, e os lugares históricos; desperta-se o interesse pela visita turística nestes locais. Isso acontece tanto com novelas quanto com minisséries. **Da Cor do Pecado** (2004) mostrou diversos lugares belos por onde Preta e Paco se amavam e, por isso, pontuou o Maranhão como um típico e afrodisíaco paraíso, ampliando a visita nestas terras. Assim como **Amazônia – de Galvez a Chico Mendes** (2007) que retratou as belezas amazônicas e atraiu para a remota região Norte diversos turistas.

O terceiro ponto foi *o maior investimento e treinamento nos profissionais* que trabalhavam no meio. Dessa forma, debates, questionamentos e experimentações garantiram à novela a definição de sua linguagem própria. Foi preciso sucumbir com os ventos arcaicos que faziam a todos sentir que estavam assistindo rádio ou teatro na TV. O ideal era fazer simplesmente televisão. A partir deste princípio, a telenovela vai ganhando os contornos no seu formato que a transformam numa verdadeira arte nacional, ou seja, numa instituição bem popular e grandiosa. O motivo para a aplicação e cultivo de conhecimento dentro da telenovela está ligado ao impacto que ela teve na nossa sociedade.

Não podemos nos esquecer que foi com simplicidade e despreensão que o gênero se instalou no Brasil. E que as primeiras telenovelas apenas copiavam o esquema das radionovelas – na forma e no conteúdo. Só que, nas imagens da TV, o resultado foi outro – de extraordinária repercussão. Essa repercussão gerou uma popularidade inimaginável e duradoura, o que incentivou os homens de TV a investirem mais na telenovela. Na virada da década de 60/70, essas histórias parceladas encontraram uma linguagem própria e tipicamente brasileira, utilizando sobremaneira todos os recursos da televisão – a imagem sobrepondo-se aos diálogos; a produção passa a ter a mesma importância do texto e da direção (FERNANDES, 1997, p.20 e p.21).

A telenovela se torna, assim, uma arte que mistura as diferentes essências do brasileiro. Numa história, vemos o cotidiano de diversos setores da sociedade, desde os mais baixos até os mais altos. Convivem elementos populares, como o carnaval e outras festas, com a temática definida como oriunda da elite (teatro, discussões a respeito da arte ou uma exposição de quadros). Ela se torna o reflexo de nossa constituição cultural: uma colcha de retalhos grandiosa e detalhista como é o nosso país. O mesmo se sucede com as séries norte-americanas que são o retrato fiel de uma cultura pragmática e racional.

Seguindo os fatores apresentados por Borelli, *a divisão do trabalho* dentro da produção é o quarto na revolução deste formato. O espírito artesanal, presente nos primórdios, é deixado de lado com as especializações. Cada profissional é responsável pela primazia, competência e superioridade em suas áreas, no momento em que setores são instituídos como o de figurinos, o de maquiagem, o de cenários, o de iluminação, etc. Mais uma vez, a TV Excelsior é pioneira na instituição de departamentos específicos, acabando com a tradição, por exemplo, de atores e atrizes trazerem roupas próprias a fim de as emprestarem a seus personagens. Como resultado, isso garante um desenvolvimento maior e uma qualidade estética mais refinada. Neste sentido, a nossa produção se assemelha ao cerne que ronda a TV nos EUA, por ter também um caráter bem industrial e comercial que se atrela à propaganda. O sucesso sem precedentes da maior empresa de comunicação brasileira, a TV Globo, foi ancorado nesta aceção, pois aplicou “(...) o modelo norte-americano de exploração comercial (vendendo o



tempo para a publicidade como um todo e não mais em programas isolados), como da inauguração de sucessivas emissoras geradoras em pontos estratégicos do país (...)” (CAMPEDELLI, 2001, p.11).

Como quinto tópico, temos a *transmissão da programação em âmbito nacional*. O avanço das telecomunicações no Brasil permitiu integrar pessoas de territórios longínquos, ampliando a exposição da imagem e da publicidade que se desenvolvem com a TV. Para se atingir isso, é preciso re-pensar a maneira como o tempo é estruturado. A programação deve respeitar horários e evitar atrasos, ou seja, ser horizontal a fim de captar e prender o telespectador. Assim, o novo meio funcionava como um relógio ou como um calendário.

Conquistar o grande mercado brasileiro impôs que as emissoras investissem na qualidade e no aprimoramento dos produtos. Como já foi percebido, a TV Excelsior é desbravadora da linguagem da televisão e da telenovela, e pode ser considerada a primeira emissora que pensou na autopromoção, ao se vender para as massas. Com o slogan ‘Eu também estou no 9’ criou os primeiros vínculos com os telespectadores, por

(...) oferecer todos os dias um conjunto de programas, ao mesmo tempo idênticos e diferentes, que o espectador escolhe de maneira ao mesmo tempo idêntica e diferente. Seu caráter democrático vem do fato de que cada um sabe que os programas estão ali, visíveis, que ele assiste se quiser, sabendo que outros assistirão simultaneamente, o que é uma forma de comunicação constitutiva do laço social (WOLTON, 1990, p.113).

No entanto, a criação deste envolvimento só foi possível por causa do avanço técnico. A Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) deu subsídios para que as ondas adentrassem no interior do país como os bandeirantes séculos antes. São as linhas básicas de microondas e o fechamento de um consórcio internacional para a utilização de satélites que possibilitaram este progresso. A Rede Globo foi a que mais se beneficiou com isso, além de ter sido a responsável pelo primeiro programa a ser assistido por todos os brasileiros: o Jornal Nacional que foi transmitido pela primeira vez em 1º de setembro de 1969. Além disso, o nú-

mero de televisores se amplia, já que houve um crescimento de 333% entre 1960 e 1965. Segundo Ramos e Borelli, em 1966, mais de 400 mil aparelhos foram vendidos, cifra que contabiliza toda a quantia acumulada de 1951 a 1959. É com uma década de atraso, em relação aos EUA, que a televisão se consolida nas vendas no território brasileiro com o intuito de se tornar um veículo de massa que atende a todas as pessoas com informação, educação e lazer através da espetacularização.

E o último fator chegou somente em 1972. *A introdução da cor* revolucionou o padrão de cenários, figurinos, iluminação e maquiagem. Com ela, surgia uma nova oportunidade de trabalho, ou seja, um leque se abria para profissionais explorarem a força sedutora da imagem. Ao invés de lidar com tons em pouca variação (cinza, branco e preto), a televisão escancarava possibilidades infinitas de coloração. Na história da TV, os primeiros telespectadores a vivenciar esta modificação imagética viram o então presidente Médici inaugurar a Festa da Uva em Caxias, no Rio Grande do Sul, através da cobertura feita pela TV Difusora de Porto Alegre. Já no ano seguinte, o mundo vislumbrante das cores adentra a teledramaturgia com **O Bem Amado** de Dias Gomes. Esta trama também foi a responsável pela consolidação da quarta faixa de horário para as novelas na Globo, às 22h, e se tornou a primeira exportação nacional como obra inteira, pois antes apenas os textos atravessavam fronteiras. Atualmente podemos considerar que esta emissora só é transnacional no que diz respeito às novelas importadas para centenas de países, porque não exporta nada além destes produtos.

Toda esta reviravolta técnica garantiu que a telenovela se abrasileirasse e se tornasse mais próxima da nossa realidade. Entretanto, para que isto acontecesse foi necessária a saída de uma dama estrangeira que achava que dominava a nossa produção, por uma rainha brasileira no trono global.

A TV Globo entra no mercado das telenovelas em 1965, se valendo do conhecimento daqueles que já trabalhavam no ramo e também da crise sofrida pela TV Tupi e pela TV Excelsior. Por intermédio da Colgate-Palmolive, uma cubana é escolhida para comandar o núcleo de teledramaturgia. Glória Magadan tinha uma vasta ciência em novelas que a tornava uma sábia gabaritada no seu meio. A sua trajetória profissional garantia que as suas produções certamente teriam tudo para dar certo. Puro engano, na verdade, porque não há fórmula de prever a recepção das pessoas. A cada história exagerada, o público se mostrava farto daquele melodrama excessivo.

A grande característica de Magadan era a ambientação das histórias longe do Brasil. A incorporação do modelo noveleiro cubano e argentino foi garantida por meio dela na programação global. A sua linha de trabalho buscava a adaptação de obras estrangeiras, ou até mesmo a criação de histórias que retratavam épocas e lugares distantes. Era uma eterna fantasia que a Globo apresentava no começo da sua dramaturgia, com **Paixão de Outono**, em 1965, inaugurando o processo.

O sucesso de **O Direito de Nascer** fez com que as emissoras investissem em novelas. A Tupi teve em alguns momentos quatro novelas no ar, mas se consolidou com três; assim como a TV Globo, nos primórdios. A Excelsior manteve quatro obras diárias. Contudo, apesar de existir um terreno fértil, a consolidação da temática não aconteceu, porque ainda havia a presença do melodrama e de outros meios como o rádio e o teatro dentro da teledramaturgia. “A linguagem refletia o universo folhetinesco, em que o drama e as inverossimilhanças conduziam os conflitos dos personagens. (...) E não havia qualquer comprometimento com nossa realidade e até mesmo com o nosso jeito de falar” (FERNANDES, 1997, p.66). É desta forma que os nossos produtos se assemelham aos que foram produzidos nos Estados Unidos,

as *soap operas*, pelo viés temático do exagero e do sentimentalismo e por estarem atrelados à publicidade dos produtos de higiene e de limpeza do lar.

Apesar de ter um *know how* grande do assunto, Glória Magadan inundou a tela brasileira com uma temática fantasiosa e irreal que não foi assimilada pelos brasileiros. As tramas foram bem recebidas no Rio de Janeiro, mas no resto do país, isso não se verificou. Nas suas histórias, fica evidente a exploração e a busca de influências no folhetim do século XIX. As obras mostram isso claramente.

**Eu Compro Esta Mulher** de 1966 foi baseada no romance *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas. Já o **Sheik de Agadir** (também de 1966) buscou uma história mais antiga. Os personagens de *Taras Bulba* de Nicolai Gogol serviram de inspiração para a autora que reproduziu, por meio das areias de Cabo Frio (RJ), o deserto do Saara. Em 1967, a escritora cubana trouxe **A Sombra de Rebeca** que foi baseada na mistura entre *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini e *Rebecca* de Daphne du Marier. O peculiar é que Yoná Magalhães viveu uma japonesa que, no fim, comete haraquiri (um ritual de suicídio restrito a homens) por não ser correspondida pelo amado, evidenciando que, para Magadan, a novela teria que fazer licenças como as poéticas da literatura. Depois veio **A Rainha Louca** que era ambientada no México, com uma história repleta de príncipes, princesas e imperador. Uma equipe chegou a viajar para o país da trama para que houvesse maior veracidade e plausibilidade. Esta atitude garantiu um dispêndio enorme de fortuna para os cofres da empresa carioca. Até herói estrangeiro foi adaptado e viveu aventuras no Brasil com **Demian, o Justiceiro** (infelizmente o nosso zorro não teve sucesso como o seu antecessor), e um santo foi retratado, com a trajetória do primeiro homem canonizado da América Latina, São Martins Porres, por meio do Papa João XXIII em 1962, na trama de **O Santo Mestiço**.

Aos poucos, não só o público ficou desgostoso com o estilo fantasioso em excesso. Atores, diretores e profissionais do ramo passaram a odiar as histórias de Magadan e reforçaram o coro de que ela deveria deixar a cadeira soberana dentro da TV Globo. Em 1969, ela seria demitida, sendo que sua saída marca o fim dos dramalhões dentro da emissora, e também no país. A razão para os fracassos dela está relacionada com o amadurecimento do público, que já sabia o que desejava assistir. Além disso, havia a questão da ditadura no poder que “significou a escalada da repressão política e conseqüentemente a permanência noturna das pessoas, em casa, restando-lhes como opção de lazer a audiência dos programas de televisão, em particular a telenovela” (MELO, 1988, p.27).

Enquanto a Rede Globo perdia tempo com este tipo de narrativa, outras emissoras adentraram no campo das inovações. A Excelsior, uma verdadeira força motriz no terreno da telenovela, deu subsídios para Ivanir Ribeiro desenvolver temáticas mais livres do padrão folhetinesco e melodramático. Segundo a própria autora, o segredo consistia em trabalhar com o que acontece na vida real, pois é assim que o telespectador se via e se identificava com os acontecimentos da telinha. Por isso, o humor e a descontração chegam para ficar neste ambiente.

Apesar do sucesso no horário das 19h30 que as histórias de Ivanir fizeram, os clichês e chavões ainda estavam presentes, como a falsa identidade, a origem desconhecida, a vingança e as não mortes. O exemplo de **Vidas Cruzadas** de 1965 comprova isso: um marginal procurado pela polícia assume a posição de um milionário morto em um acidente. Os conflitos e deslizes acontecem quando o falso rico vai morar na casa do industrial, tendo que se passar por ele. Aos poucos, vai sendo desmascarado, no mesmo momento em que se envolve com uma distinta dama da sociedade (nasce o triângulo amoroso entre a esposa, o sócia e a senhora rica). Na casa, ele se depara com um problema enorme: as três moças de personalidades distintas que são ‘suas filhas’. Há a mais velha que é falsa e mau-caráter, a do meio que apro-

veita a oportunidade para desviar documentos da firma e se dar bem, e a terceira que era a queridinha e a ingênua. Como desfecho, a ordem retorna com a punição daquele que roubou o lugar de outro, sendo que este reaparece, mostrando que não morreu; e também com a correção das filhas. Apesar de ser ligeiramente moderna, esta trama não tinha trabalhado com a psicologia, ou seja, as pessoas da história eram extremamente simplistas e maniqueístas. Para Campedelli, Ivanir “maneja suas personagens como se fossem títeres, o tempo todo. Falta-lhes movimento interior, que constitui apanágio das individualidades e dos caracteres marcantes. Entrega-os à ação como se ignorassem outro destino – máquinas humanas determinadas cegamente (...)” (2001, p.29).

Contudo, são quatro títulos, na década de 1960, que podem ser considerados os inovadores e os marcos, mesmo que somente um tenha conhecido o gosto do sucesso. Lauro César Muniz, que veio com uma grande bagagem teatral, escreve, em 1966, para a TV Excelsior, sua primeira telenovela: **Ninguém Crê em Mim** que foi inspirada na tragédia grega de Sófocles, *Electra*. A história é simples: uma jovem, que não dá sorte no amor, procura os responsáveis pela morte do pai. O público não aceitou a introdução dos diálogos coloquiais que retratavam a nossa rotineira forma de falar, nem os traços do expressionismo alemão em sua estrutura.

O segundo título foi **Os Rebeldes** de Geraldo Vietri (1967 – TV Tupi). O enredo se passa numa sala de aula, na qual, ocorrem as tensões e conflitos entre amigos, pais e filhos, alunos e professores. Mais uma vez, o público não abraçou os questionamentos de valores entre gerações, nem a renovação na temática que mostrava uma juventude mais próxima ao real, e longe da fantasia. Um ano mais tarde, Marcos Rey concebeu a obra **Os Tigres** que era carregada na investigação policial, um traço forte do autor, através de três detetives e suas peripécias e imprevistos. A idéia era trazer vários casos isolados dentro da história, como maneira de mudar a forma de se contar uma telenovela. Para isso, utilizavam mais externas a fim de

aproximar o cotidiano das pessoas com o fictício, mostrando a riqueza na vida urbana. Porém, apenas o primeiro caso foi ao ar.

Somente em 1968, inovação e sucesso se casam por culpa de um personagem atípico com dupla-personalidade criado por Bráulio Pedrosa. A Tupi revoluciona a arte da telenovela com o anti-herói dual **Beto Rockefeller** que de dia era um simples vendedor de sapatos, e de noite se transformava numa figura da elite. Quanto aos seus ingredientes, não havia nenhuma inovação, porque temos o protagonista preso a duas identidades que o motivavam a fazer diversas trapaças para não ser descoberto (a famosa malandragem brasileira era enfim veiculada); e envolto num triângulo amoroso entre duas amadas que estavam em segmentos econômicos distantes. Todavia,

a principal mudança de **Beto Rockefeller** – que inspirou o futuro da telenovela – foi a agilização dos diálogos e o seguimento livre da história, libertando-se radicalmente do estilo de até então. O gosto popular, que aceitava os dramalhões grandiloqüentes, passou a ser duvidoso, antigo, fora de moda. Assim, o mesmo público passou a se interessar e a se divertir com as trapaças criadas por Beto Rockefeller (Luiz Gustavo) – o personagem-protagonista, que se infiltra na alta sociedade paulista para tirar proveito próprio (FERNANDES, 1997, p.106).

Este inusitado herói apresenta uma psicologia mais aprofundada, na medida em que passa a incorporar internamente o maniqueísmo, ou seja, ele é ao mesmo tempo mau e bom, traço que se refletia entre as pessoas, gerando identificação, já que elas agiam, no dia-a-dia de acordo com a conveniência: em alguns momentos eram caridosas e bondosas, enquanto em outros podiam ser maquiavélicas e tirânicas. O artificialismo com os personagens estáticos e plenos o tempo todo começa a perder terreno.

O autor Bráulio Pedrosa queria, com estes elementos, transpor o ambiente urbano e o seu cotidiano para o mundo fictício de maneira bem realista. Por isso, abandona-se o estilo cubano-mexicano do dramalhão, a fim de se conquistar o estilo próprio brasileiro. Quanto à estrutura, acabava-se com os ganchos forçados e bobos, embora as histórias sempre trouxes-

sem diversos acontecimentos. Era interessante perceber como as tramas sempre se cruzavam a todo o momento, interferindo-se, assim como acontecia com os personagens pertencentes a várias classes sociais. A direção de Lima Duarte deixava os atores mais a vontade, tornando-os mais criativos, sem as marcações forçadas. A trama logrou tanto sucesso que foi esticada ao máximo, durando exatamente um ano, por prender a audiência.

A base para a mudança estética estava pronta para o sucesso das telenovelas mais realistas, todavia, não existiu uma revolução no conteúdo. Quantas histórias, por exemplo, tratam da reintegração de presidiários na sociedade? Para citar algumas: **2-5499 Ocupado**, **Presídio de Mulheres** (1967), **Dancin' Days** (1978), **Despedida de Solteiro** (1992), **Torre de Babel** (1998), **Vila Madalena** (1999), e **A Favorita** (2008). Neste terreno, estão inseridos os famosos *plots*, que de acordo com Doc Comparato, são a espinha dorsal de um roteiro ou de um script. Eles mexem e agitam os acontecimentos, já que toda a ação dramática está relacionada à sua presença, cuja essência é responsável pela estrutura em qualquer telenovela. A verdade é que cada história de ficção apresenta vários deles em suas narrativas e, por isso, são consideradas *multiplot*.

A pesquisadora Samira Campedelli enumerou nove principais enredos que movimentam as tramas brasileiras. O mais importante é o *plot de amor* que está presente em toda a telenovela. Ele conta com um casal que se ama, mas se afasta durante a trajetória, através de vilões ou do destino, para se reencontrar no final. O casamento e o nascimento de um filho garantem a continuidade desta história. O segundo é *o de sucesso*, com personagens buscando a qualquer custo se dar bem na profissão, ou no meio artístico, embora, o alcance desse sonho dependa do gosto do autor (uns estão fadados ao estrelato, enquanto outros, à mediocridade). A metamorfose de um personagem garante o *plot de cinderela*, no qual duas pessoas de níveis sociais diferentes se apaixonam e um se adapta ao modo de vida do outro. O público adora



acompanhar estes caminhos de extrema modificação. Também ligada ao lado afetivo, temos o enredo que trata do *triângulo amoroso* que pinta as artimanhas de um personagem que deseja cortar os laços entre aqueles casais protagonistas que se amam. São utilizados a chantagem, a gravidez falsa, o sexo, o suposto caso, e as cartas forjadas. Na verdade, a audiência não aceita a felicidade, porque ela é passiva, isto é, nada acontece quando o casal de amados está bem. Ela anseia que algum vilão comprometa a calmaria do amor. Há também o enredo que traz as relações *da família* que sempre criam desavenças, brigas e desentendimentos e devem ser resolvidos. O convívio, como bem já se sabe, gera uma riqueza de histórias.

O sexto *plot* é *o de volta*, quando personagens ressurgem de algum lugar, como a guerra, ou uma viagem prolongada, ou geralmente o mundo dos mortos. O interessante deste conflito é que ele traz o indivíduo mudado ou com algum tipo de mistério, ou ainda, a sua chegada pode ser responsável pela solução de algumas pendências. A *vingança* é outro elemento que dá ânimos aos fatos fictícios, pois imputa o desejo de justiça a qualquer preço. Pagar dívidas, solucionar crimes e esclarecer pontos são tarefas que ajudam qualquer mocinho a ser aceito pelo público que necessita ver a verdade reaparecer, independente do método utilizado no fim. Falando nisso, ao término de uma história, as pessoas, ou uma localidade, ou uma instituição se endireitam por meio *da conversão*. Deixando as mazelas de lado, como a injustiça e a maldade, aqueles que possuíam um comportamento maléfico ou desviante se regeneram, muitas das vezes, pelo amor ou pela ajuda que lhes foi disponibilizada. E por fim, temos o *plot de sacrifício*, quando alguém se mata por outra, ou resolve trocar de lugares para evitar que um ente querido passe por provações ou problemas. É muito comum entre personagens marginalizados, e raramente ocorre com mocinhos.

Numa sinopse de uma telenovela, já estão definidos os caminhos de todos os personagens, e o fim destinado a eles. Quase sempre não existem modificações. Cada figura vai

vivenciar alguns tipos de conflito que são explicitados, pela primeira vez, nas campanhas de lançamento e também nos primeiros capítulos. Assim, o público brasileiro já está habituado a assistir a estas sucessões de *plots* que quase sempre deságuam no lugar-comum. Podemos dizer que na teledramaturgia nada se perde, tudo se recria, por causa do extremo senso de repetição, redundância e de moralismo dentro do cerne do objeto de estudo.

Na onda realista de **Beto Rockefeller**, vieram outros enredos que retrataram a mania nacional. Como exemplos, temos duas novelas de Geraldo Vietri. A primeira foi **Antônio Maria** (1968) com a história de um português fugido do país de origem que se torna chofer de um milionário que acaba indo a falência. No fim, inusitadamente, descobrimos que o protagonista era rico. Esta novela seguia o estilo daquela que fora considerada o marco da TV com a utilização de tramas que se cruzavam. Foi um estrondoso sucesso de público e de crítica. A segunda foi **Nino, o Italianinho** (1969) cujo cenário foi o bairro do Bixiga em São Paulo, no qual inúmeros personagens símbolos transitaram: a grã-fina, a fofoqueira, a solteirona, o turco e etc. Dessa forma, os destaques de interpretação foram inúmeros, e a novela um sucesso no Brasil e no exterior.

O impacto dessas histórias do fim da década de 1960 alçava a novela num grau superior com expectativa de grande repercussão. E assim o foi, pois a audiência atingiu altos patamares nos anos 1970 que são considerados o ápice da nossa teledramaturgia. Mas para que isso acontecesse, fora necessário a ampliação do debate e do diálogo entre o telespectador e o cotidiano fictício, mostrando os conflitos familiares e os problemas da gravidez inesperada, do sexo, do amor, do racismo e assim em diante.

Nesse sentido, a telenovela, ao penetrar o cotidiano do telespectador nas suas práticas culturais, estabelece relações estreitas e contínuas com seu público, pois as narrativas são construídas a partir do espaço em que os indivíduos produzem sua história, seu cotidiano. Isso estabelece um campo de trocas simbólicas entre o receptor e o emissor, entre a produção da telenovela e o seu público, o que justifica seu sucesso. A novela, principalmente a brasileira, diferentemente dos outros formatos, além de se utilizar do gancho, do suspense e de um texto cada vez mais entrecortado, im-

pondo um ritmo acelerado à narrativa, também toma o telespectador para co-autor, uma vez que este sugere mudanças no conteúdo de acordo com seus desejos, que são captados pelos índices de audiência. A telenovela brasileira ainda procura incluir no seu texto os fatos mais significativos para a sociedade, tomando para si não só o papel informativo do jornal, mas também o interpretativo, uma vez que julga o fato através da (re)ação de suas personagens (FIGUEIREDO, 2003, p.67).

No auge do prestígio, percebe-se que o autor da narrativa é o elemento imprescindível para que o painel da nossa população e do nosso entorno seja costurado e se assemelhe com a realidade diária de milhões de brasileiros. Diante disso, surge aquela que é considerada a maior autora brasileira de telenovelas: Janete Clair. Ela destronou Gloria Magadan e se tornou a Maga das Oito, utilizando como arma a criatividade e os novos ares de Brasil, que já sopravam fortemente, a fim de promover uma contestação crítica das nossas reais condições.

Magadan tinha colocado no ar, em 1967, **Anastácia, a Mulher sem Destino** cujo nome já se percebe de onde a inspiração saiu. A novela era de Emiliano Queiroz, e a supervisão de texto da super-poderosa cubana. As areias de Cabo Frio, mais uma vez, viraram as dunas do Saara, sem que alguém entendesse a razão de ligar uma história de uma personagem russa com um deserto africano. A produção, como de costume, gastava grandes quantias de dinheiro, por causa do elenco enorme e da ambientação de época, sem que houvesse sinal de sucesso a vista. A própria Magadan incumbiu Janete Clair de salvar **Anastácia** do fracasso. Numa solução muito famosa, a autora cria um terremoto que elimina dezenas de personagens, deixando apenas quatro sobreviventes. A história recomeça do zero com um salto de 20 anos. O interessante foi que até aquele que sabia do segredo principal foi morto. O recurso tornou-se eficaz para garantir a agilidade e a fluidez da trama que, mesmo assim, não foi um tremendo sucesso. No entanto, fora pertinente e importante por consolidar a presença de Clair dentro da Rede Globo, local onde ficaria até a morte, e seria a responsável por grandes títulos da história das novelas.

Esta situação mostrou que a principiante sabia mais que a experiente. Contudo, **Anastácia, a Mulher sem Destino** não foi a primeira novela conduzida por Janete Clair.

Como muitos outros, ela ganhou experiência no rádio, e estreou na TV Tupi em 1963. Em seus primórdios, possui três obras que salientam o rechaçado estilo Magadan: **Passos do Vento** de 1968 (ambientada no Haiti com enredo enfocando a nobreza), **Acorrentados** de 1969 (que se passava na Jamaica e trazia uma noviça que se envolvia com guerrilheiros), e **Rosa Rebelde** também de 1969 (com trama na Espanha durante a época napoleônica). No entanto, a consolidação da nossa maior ficcionista se dá quando ela adentra nas telenovelas-realidade.

A primeira foi **Véu de Noiva**, lançada em 1969, com um slogan publicitário que já revelava qual seria o traçado retratado: “Onde tudo acontece como na vida real”. A novela foi a estréia de Regina Duarte na Globo como uma mocinha do subúrbio que se apaixona por um campeão de corridas automobilísticas. A presença desta temática foi uma grande sacada, uma vez que Emerson Fittipaldi começava a desapontar neste terreno. Foi um tremendo sucesso que sucumbiu de vez o estilo dramalhão mexicano que a emissora havia apresentado desde então.

Como aconteceu nos EUA, no mesmo período, o Brasil começava a mostrar as outras camadas de sua população, como um recurso de riqueza temática e como fórmula para se atrair mais espectadores. O realismo retratava a nossa sociedade através do debate, tendo em mente o princípio da verossimilhança e a necessidade de englobar mais fatias do público.

Se a preferida das mulheres era um folhetim melodramático, **Mulheres de Areia**, de Ivani Ribeiro, temos que **Irmãos Coragem** marca uma aproximação de Janete Clair com o público masculino. Quais seriam os traços desta novela? Cremos que seria possível pensá-la como uma ‘novela masculina’ que gira ficcionalmente em torno do futebol, garimpo, recuperando o clima de *western* hollywoodiano. É importante ressaltar que são as novelas consideradas como ‘realistas’ que ampliam o público masculino (BORELLI; RAMOS, 1988, p. 101).

Mais uma vez, a Maga das Oito soube ser oportunista com os acontecimentos do momento. Ao explorar o futebol, pegou carona no título que o Brasil havia acabado de conquistar no México: o tri-campeonato na Copa do Mundo.

A trajetória de Janete Clair na Globo foi marcada por uma força faraônica com as massas, pois ela tinha encontrado a fórmula de prender o público. Com **Selva de Pedra**

(1972), o brasileiro foi cativado de maneira surpreendente, e o resultado, uma marca que era denominada impossível. O enredo, que foi inspirado no livro de Theodore Dreiser, *Uma Tragédia Americana*, girava em torno de um casal de apaixonados Simone Marques (Regina Duarte) e Cristiano Vilhena (Francisco Cuoco) que viviam a turbulência humana na cidade (daí vinha o título). Os dois são separados, obviamente, e a mocinha sofre um acidente, e é tida como morta, mas, na verdade, assume o lugar de uma freira falecida. No capítulo de número 152, exibido no dia quatro de outubro de 1972, a protagonista é desmascarada, fato que gerou a maior projeção de uma telenovela. Foi 100% de audiência, com todos os aparelhos de TV ligados na cena. Com este trabalho, Regina Duarte se consolidou como a atriz do Brasil. É interessante notar que o momento vivido pelo povo estava sendo retratado na tela. O país passava pelo milagre econômico que trazia prazer e bem-estar, e foi retratado com o bem vencendo o mal, e com a união do casal principal, se amando e aproveitando o dinheiro.

Depois veio **Pecado Capital** (1975) que apresentava um trabalhador honesto sendo corrompido claramente pelo dinheiro e pelo poder. Este é considerado o melhor trabalho de Clair, por misturar personagens de todas as classes sem cair nos estereótipos. O laço com o contemporâneo ancorava no sentimento de que o homem estava sendo engolido no progresso que separava e desunia as pessoas. O protagonista Carlão se modifica quando uma maleta cheia de dinheiro fruto de um assalto é esquecida no banco de trás do seu táxi. Como agiu de má-fé, acaba sendo punido com a morte no último capítulo. No mesmo jornal que noticiava o falecimento, encontramos o destino do seu par-romântico: um casamento com um milionário. **Duas Vidas** (1976) deu continuidade a esta temática voltada para a tragédia urbana, quando a desapropriação de uma rua, devido a obras do metrô, é o estopim para que vidas sejam modificadas e rumos sejam re-traçados.

Outro rebuliço da autora foi **O Astro** (1977) que embarcava na ascensão social de Herculano Quintanilha, depois que ele sofre uma traição financeira por causa de um amigo e passa a se apresentar em churrascaria, até que se torna diretor de um grande império. Apesar da trama bem amarrada e enlaçada, o ápice envolveu a morte de Salomão Hayala. A suposta identidade do assassino ficou na cabeça dos brasileiros por meses, sendo que, no final, a autora criticou a situação política brasileira e da América Latina através do protagonista. Ele se torna um assessor especial, graças à sua vidência, de um ditador num país fictício do Caribe.

Embora haja outros autores na onda realista, a Maga das Oito foi a desbravadora e outros seguiram o seu caminho. A escolha em relação ao nome de Janete Clair, para mostrar a maneira como as histórias criam e desenvolvem a idéia de *laço social*, se deu por ela ter sido um ícone e cujas tramas terem assinalado, de maneira exemplar, a necessidade da empresa em definir um modelo único, chamado de padrão global que “correspondeu a uma planejada estratégia de *marketing*, unindo eficiência empresarial, competência técnica e sintonização com as necessidades subjetivas dos telespectadores, através das pesquisas. O segredo do seu êxito está na criação de um hábito de consumo (...)” (MELO, 1988, p.18).

O mais marcante deste período foi o embate travado que deu lugar a apenas uma toda poderosa no cenário da teledramaturgia. Nos anos 1970, Globo e Tupi são as concorrentes. Porém, é a emissora de Roberto Marinho que se dá melhor nas disputas por se estruturar de um modo mais eficaz, fato que resulta em qualidade técnica com uma imagem mais bela, limpa e bem-acabada. Primeiramente, ela mantém três horários de transmissão de novela fixos e sem modificações. De início, eram os das 19, 20 e 22 horas. Em 1975, cria o das 18, e quatro anos depois, extingue o que é apresentado mais tarde. A adversária, por outro lado, apresentou muita irregularidade, modificando, a todo o momento, os horários, e até

mesmo a quantidade de novelas diárias transmitidas. Por isso, não pôde competir com o estilo da rival: “o casamento perfeito realizado pela Rede Globo com dinheiro e inteligência enriqueceu a tal ponto a telenovela brasileira que hoje pode-se falar que ela passou a ser o néctar para milhões de abelhas espalhadas pelos oito milhões e meio de quilômetros do país” (FERNANDES, 1997, p. 134). E para se manter fiel à repetição, elemento marcante de uma novela, a gente continua se deliciando com o passar dos anos.

### 3.3 A FORMATAÇÃO DA REALIDADE

O caminho para a consolidação da telenovela havia sido iniciado com Janete Clair que construiu uma trajetória formidável na Rede Globo, misturando ficção e realidade cujo objetivo incorporava a discussão dos problemas brasileiros. Depois dela, uma gama de escritores trataram de dar continuidade ao projeto em retratar o Brasil com toda a sua riqueza e peculiaridade.

Na verdade, nosso país se mostrou pequeno para tantas histórias e infinitas possibilidades. Se, em séculos anteriores, os portugueses adentraram em nossas terras a fim de propagar a cultura católica e ibérica; atualmente acontece o caminho inverso, com as tramas fictícias brasileiras ganhando espaço principalmente em países de língua portuguesa. Após a decadência, Portugal deixou o lugar central na divulgação de elementos culturais para o Brasil que, por sua vez, com as telenovelas, exportam um estilo de vida, de falar, de se vestir e de se comportar. Sem que haja derramamento de sangue, vamos conquistando as pessoas e modificando valores. A força dessa invasão é retratada em diversas séries jornalísticas que evidenciam as mudanças e a fixação de um modelo tipicamente brasileiro. Em 2008, Regina Casé, através do programa *Central da Periferia* que era transmitido como um quadro do *Fantástico*, mostrou em favelas africanas de língua portuguesa o impacto do personagem Foguinho da novela **Cobras e Lagartos** (2006).

O resultado dessa penetração impulsiona constantemente os investimentos da emissora por causa das divisas financeiras que voltam para os cofres da empresa. É por essa razão que a exportação de produtos televisivos da Rede Globo se tornou tão importante, uma vez que possibilita a entrada de recursos por meio deste marketing internacional. Estima-se que os lucros cheguem na casa dos 160 milhões de dólares anualmente. Nesse sentido, surge a aproximação entre nosso modelo de exportação e o norte-americano que se baseia no mesmo



princípio de que as obras precisam se vender, ou seja, são destinadas ao consumo sem discriminação de espectadores. Quanto mais pessoas assistirem, melhor é para todos os envolvidos. Em relação aos seriados, “o caráter multinacional dos produtos de televisão mostra-se claramente neste gênero, que rende dividendos ilimitados. As séries podem sobreviver anos e ser exibidas em qualquer país sem nenhuma modificação além da legendagem ou dublagem” (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 131). O mesmo se sucede com a telenovela que é um dos produtos mais rentáveis e que, pelas cifras, pode pagar toda a programação de uma emissora, ou até mesmo se pagar com apenas dois meses de transmissão.

Dessa maneira, a aceitação ou o repúdio definem e perpassam por toda a história, porque a continuidade das obras está entrelaçada com a resposta do público. Para que se conheça este retorno, são feitas inúmeras e constantes pesquisas que traçam aquilo que dá certo, e o que compromete. A periodicidade destas análises se baseia no fato de que as pessoas reelaboram o que foi dito e apresentado pela telenovela, sendo que ela possui e busca uma linguagem comum a um grande conjunto de indivíduos.

Com a finalidade de conquistarem mais terrenos, tanto nacional, quanto internacional, investe-se em viagens para o exterior. São cada vez mais comuns os primeiros capítulos retratarem outros países e paisagens. Isso ajuda a encantar e a movimentar os acontecidos, a fim de captar rapidamente o interesse do grande público. Culturas distantes da nossa aparecem na tela com o que possuem de mais exótico, inusitado, colorido e diferente, gerando informação e conhecimento para brasileiros, enquanto pode gerar empatia e identificação nos povos abordados. O nome da emissora já faz alusão a este sentido que busca englobar, de maneira bem pretensiosa, todos os homens e mulheres do mundo.

Se considerarmos os três grandes produtos de ficção exportados pelo mundo (novelas brasileira e mexicana, e seriados norte-americanos), fica fácil entender que a telenovela

desenvolvida num grande país sul-americano leva certa vantagem. A produção via México não se destaca em qualidade, essa é a primeira característica que salta aos olhos de um público cada vez mais compenetrado em atributos voltados para a excelência. As previsões a respeito da chegada da TV digital indicam que as pessoas deverão ter o gosto cada vez mais apurado e refinado com a evolução das imagens. Além disso, é marcante o isolamento da trama em relação ao mundo exterior, por causa da não valorização e do não investimento na técnica. Tudo acontece dentro do estúdio, fato que compromete o realismo e as deixa mais lacrimosas, melodramáticas, arrastadas e lentas. Por isso, as simplicidades estéticas e metodológicas não permitem inovações, nem re-processamento de padrão, de linguagem e de modelo. O caráter estático deve existir por um longo período nestas produções. Em outra vertente, temos os seriados que dão grande importância ao acabamento. Existe um cuidado muito grande na produção dos EUA, desde a enlatados (que são um pouco mais simples com cenários e marcações de câmera e de luz fixos) até mesmo em séries de ficção que necessitam de uma carga enorme de computação gráfica a fim de criar monstros surreais e paisagens exóticas. A garantia de excelência é certa, mas o mesmo não se pode dizer sobre a duração dos espetáculos, já que os cancelamentos podem ser assinados de uma hora para a outra. Não existe a definição do momento em que os seriados vão terminar, ou seja, paira a incerteza. Para os telespectadores, eles não podem ou conseguem prever aonde a história chegará e que fim terá seus personagens favoritos.

Diante deste painel, os programas oriundos do Brasil se sobressaem por aliarem elementos das duas outras produções. Eles possuem um primor na qualidade e no acabamento que geram o encantamento e a sedução. As manias, as modas e as fixações que arrebatam milhares de pessoas comprovam a sacralidade e a força de produtos midiáticos. A preocupação com o arremate é constante, já que a telenovela foi solidificada através de uma equipe especializada em cada setor, cujos métodos trabalham com o re-processamento do acervo. A cidade

cenográfica é re-paginada para dar vida a outra história, o figurino de um momento serve para outro. Os elementos aguardam a hora de voltar à telinha seja numa nova produção, ou no *Vale a Pena Ver de Novo*. Além disso, o suspense permeia toda a narrativa, seja em relação aos encontros e desencontros dos personagens, ou na criação do mistério de quem é o assassino, ou na forma de resolver as trapaças e os percalços. As pessoas sabem que a história vai chegar ao fim, elas não vão ficar frustradas com fatos deixados de lado ou esquecidos. Tudo terá uma finalização. O novelo será desembaraçado por completo.

No mercado mundial, o sucesso das histórias da Rede Globo é inegável e visível. A técnica desenvolvida pela emissora está intimamente ligada ao mundo globalizado sem fronteiras. Ela ajudou para que a novela se internacionalizasse. Atualmente até atores estrangeiros ganham espaço, mostrando que os sentimentos e as ações brasileiras também podem ser vivenciados por pessoas de outros países. O português Ricardo Pereira já foi o galã da telenovela **Como Uma Onda** (2004), sendo disputado por duas irmãs. Esta novela teve audiência mediana no Brasil, mas foi um estouro em Portugal. Depois de alguns trabalhos em sua terra natal, Ricardo voltou ao Brasil em 2008 para gravar **Negócio da China**, no qual, faz, mais uma vez, parte do triângulo amoroso principal de uma trama.

Por causa deste exemplo, percebe-se que as narrativas brasileiras trabalham com valores universais que são facilmente identificáveis por latinos, chineses, italianos, espanhóis, portugueses e outros povos. O conteúdo romântico, puro, questionador, ambicioso e de bem-estar que adentram em qualquer lar, propiciam a boa receptividade, em qualquer canto, das telenovelas. A fórmula é extremamente simples, porque

a construção dramática empreendida pelos novelistas brasileiros privilegia não apenas tipos humanos e situações vivenciais factíveis de acontecerem no Brasil e em outras sociedades do Terceiro Mundo ou do espaço cultural latino, mas combina o conflito e a violência com o humor, a simplicidade e a afetividade. Tudo isso bem dosado, de modo a prender a atenção dos telespectadores, seduzindo-os para acompanhar a história até o fim (MELO, 1988, p.56).

As campeãs, dentro da história da telenovela no quesito exportação, são duas. **Terra Nostra** (1999), que foi parar em 84 países, possuía um caráter internacional na sua concepção. Era o retrato da imigração européia movida pela crise mundial, e os impactos da mesma no Brasil. A identificação era natural, pois o tema estava próximo da realidade de diversas pessoas que são descendentes desses italianos e de outros povos. Acompanhar o desenrolar do amor entre Matteo e Giuliana significava reviver um passado que não era tão distante para vários indivíduos. A trama de Benedito Ruy Barbosa superou depois de 23 anos a supremacia de outra novela de época, **Escrava Isaura** (1976), que foi vendida para 79 países e transformou Lucélia Santos numa verdadeira celebridade mundial. A história da escrava branca tocava as pessoas que sentiam compaixão pelo sofrimento de um ser tão puro e cândido.

O homem por trás do grande sucesso brasileiro, que foi baseado na obra de Bernardo Guimarães, é um pupilo de Janete Clair. Aliás, sob a supervisão dela, que acreditava em seu potencial, Gilberto Braga escreveu **Dancin' Days**, considerada por alguns a melhor novela do país. A Revista *Época*, em 2001, consultou especialistas e profissionais da TV para eleger as dez mais bem produzidas e acabadas telenovelas do Brasil. Na verdade, 13 títulos foram escolhidos, já que apenas uma dezena, entre mais de 50 anos de história, era um número um pouco complicado de se atingir.

Além do ouro com a história da ex-presidiária Júlia Matos, Braga conseguiu a vice-liderança com **Vale Tudo** (1988), empatando com **Roque Santeiro** (1985), criado por Dias Gomes; e teve a adaptação da saga da escrava branca Isaura em 9°. A *Maga das Oito* teve três tramas citadas: **Irmãos Coragem** (7°, dividindo a colocação com **Gabriela** de 1975), **Selva de Pedra** (8°, também empatada com **Que Rei Sou Eu?** de 1989) e **Pecado Capital** (em 10° lugar).

Apesar de ser considerada uma fantástica produção, que solidificou a era das discotecas e das meias soquetes brilhantes, no meio para frente, as histórias se perderam. No início, focou como a sociedade tratava os presidiários, mas perdeu este viés por causa dos conflitos entre personagens que tomaram grande parte da movimentação do enredo. No entanto, o índice de audiência foi grandioso e espetacular, digno de comparação a Janete Clair, principalmente na inauguração da boate que dava nome à trama (80 pontos). A repetição de estruturas, tão típica do nosso produto de ficção, permeou, mais uma vez, um grande sucesso e fez com que a inventividade não fosse uma marca da novela.

Além disso, algumas pessoas perceberam de onde veio a influência para Gilberto Braga. É comum autores buscarem idéias em outros meios. Ivani Ribeiro e a própria Clair se basearam em histórias de Shakespeare para escrever algumas obras. No caso de **Dancin' Days**, seu criador bebeu de uma mídia mais moderna. Para Décio Pignatari,

é curioso o paralelismo que se pode estabelecer entre o cinema americano da era Roosevelt e as novelas da Globo. Num filme de Frank Capra, por exemplo, o homem médio ascende de certa forma à classe mais elevada, enquanto o homem da classe alta acaba por identificar-se com os valores do homem médio (ou sofre algum tipo de punição), que se confundem com os valores americanos. Em **Dancin' Days**, a 'socialite' Iolanda (Joana Fomm) converte-se aos valores da classe média (vai trabalhar), enquanto o 'aristocrata' Franklin (Cláudio Corrêa e Castro) converte-se na lata de lixo catártico da novela, tendo de engolir os insultos da ex-amante pequeno-burguesa Carminha (Pepita Rodrigues) e da ex-presidiária Júlia (Sônia Braga), que acaba por perdoá-lo (...) (1984, p.67).

Pignatari ainda comenta que Gilberto Braga misturou dois elementos que se contradizem: o realismo e o folhetim. Isto porque, com **Dancin' Days**, apesar das situações melodramáticas, o autor traçou um ótimo painel da classe média de Copacabana, se especializando neste tipo de retrato. Até hoje, suas obras abordam a elite, e o modo de vida privilegiado com muito glamour, roupas belas e pessoas sorridentes no bem-estar.

A questão entre o que é suscetível de acontecer na vida real ou na telinha permeia toda e qualquer criação. A Maga das Oito soube trabalhar neste sentido, fazendo com que os

telespectadores acreditassem na credibilidade do que era mostrado. Outro que soube misturar os dois âmbitos, gerando identificação com os retratos de cada personagem, foi o marido de Janete Clair: Dias Gomes. Com um jeito único, criou cidades que são consideradas as miniatras das condições sociais, econômicas, políticas, religiosas e culturais de nosso país. Um bom exemplo é a novela **O Bem Amado** que foi baseada numa peça do próprio autor e retratava as disputas na cidade de Sucupira. A história foi considerada uma das pioneiras ao apresentar elementos tipicamente brasileiros, seja na fala, no modo de se vestir, nos acontecimentos, no dia-a-dia e nos tipos únicos. A concepção era tão original e inusitada, que sete anos após o último capítulo, no qual houve a morte de Odorico Paraguaçu (figura criada com maestria por Paulo Gracindo), este ressuscitaria para criar um seriado que ficou cinco anos no ar. Este acontecimento é típico de credices regionalistas.

Contudo, foi na fictícia cidade de Asa Branca que Dias Gomes fez história com seu painel brasileiro. A censura adiou a trama, na década de 1970, fato que fez Janete Clair abandonar a novela **Bravo!** (1975), deixando-a nas mãos de Gilberto Braga, e iniciar a criação de **Pecado Capital** que iria substituir a obra barrada pelo governo. Assim, em 24 de junho de 1985, o país acompanhou o primeiro capítulo de **Roque Santeiro**. Como de costume, temos uma típica localidade do Brasil, com suas relações públicas e familiares, que poderia estar situada em qualquer lugar (em **O Fim do Mundo**, de 1996, também acontece a não identificação exata de um local criado pelo autor). O ponta-pé se dá com a ‘morte’ do modelador de santos e coroinha conhecido como Roque Santeiro. Ele defendeu a cidade do bando de Navalhada e, por isso, foi santificado pelo povo, tornando-se um mito por causa de seu heroísmo. A cidade se transforma economicamente com seu novo santo, atribuindo-lhe milagres, sendo que os poderosos são os que mais se beneficiam com este furor social. São eles: o

padre Hipólito, o prefeito Florindo, o comerciante Zé das Medalhas, o sinhozinho Malta e a viúva Porcina, que havia se casado com Roque nas ‘vésperas’ de seu falecimento.

Esta era uma das formas peculiares de Dias Gomes para denunciar a realidade por meio da ficção. Esta sociedade pode parecer surreal, mas não está distante do cotidiano, porque nossos problemas, indignações, aspirações, felicidades, opressões e desejos estão retratados ali. As instituições que deveriam proteger os mais fracos se beneficiam da ingenuidade e do poder.

A ficção, nesse caso, trata de problemas da nossa realidade cotidiana, propiciando uma visão ampla de um real nem sempre percebido no seu conjunto, de um país des-governado e submetido aos desmandos dos grupos que detêm o poder econômico e político, definem a ética e a moral conforme a circunstância e expropriam de seus direitos o cidadão comum (MOTTER, 2003, p.140).

A utilização do misticismo e do irrealismo não garante apenas risadas ou divertimento, ele funciona como metáfora da nossa organização, propiciando a discussão dos problemas. Afinal, o microcosmo de Dias Gomes abusou de situações hilárias e satíricas, mas aprofundou os contrastes e a realidade. Dentro desta condição, está o maior mistério que colocou abalos na trama de **Roque Santeiro**. O santo estava vivo, não havia sido morto. Mas mesmo assim, como crítica da permanência do coronelismo e da manipulação das pessoas ingênuas, a ordem permaneceu, ou seja, a imagem mistificada foi preservada para o bem de todos os poderosos da cidade. Isso evidencia que todo produto de massa está atrelado às normas sociais e as reflete dentro da narrativa, de maneira que confirmam a estrutura vigente, deixando a cabo dos homens o poder de modificar ou de aceitar os fatos como eles verdadeiramente são.

A história contaminou o país que curtia cada criação tipológica de personagens, em especial a viúva Porcina, interpretada de maneira brilhante por Regina Duarte. Por meio da trama, discutiu-se a identidade nacional, e o contraponto entre o arcaico e o moderno. Via-se o questionamento a respeito da futura Constituição e da liberdade. As discussões na Praça de Asa Branca mostravam como deveria ser feito o debate: de maneira pública, escancarando-se os objetivos e aquilo que está por trás. A grande crítica das histórias fantásticas

como a de **Roque Santeiro**, que discutem a respeito de nossa realidade, está na revelação do que está escondido. Os momentos mais aguardados são quando algum podre ou comportamento desviante de um poderoso estão prestes a serem confessados ou vão ser desmascarados sem deixar sombras de dúvidas. A exposição da verdadeira essência é chave para mostrar como as coisas são da maneira mais simples e pura.

Por causa da riqueza de tipos, pôde-se trabalhar abertamente com várias temáticas e suas deturpações. No caso da existência de inúmeras pessoas na história da saga do santo que não havia morrido, ou da viúva que foi sem nunca ter sido, o responsável por isso foi o co-autor da trama: Aguinaldo Silva. Ele é o herdeiro de Dias Gomes na abordagem e na criação de um mundo irreal, mas tão próximo de milhões de telespectadores, porque

o aparelho de televisão, a imagem da novela das oito, o domínio da informação em detalhes sobre as estórias das novelas, são referentes importantes e parte de um sistema de significados que tem sentido e existência nas condições de sua recepção, nas vidas e vivências dos indivíduos que a captam e a captam exatamente porque aquela mensagem consegue utilizar símbolos que lhe dizem respeito (LEAL, 1986, p.41).

Este é o mote utilizado por um pernambucano que fez seu nome na história da telenovela e chegou com bagagem e experiência policial. Tinha sido jornalista, e começou como um dos roteiristas de **Plantão de Polícia**. Talvez por isso, tenha se especializado em mostrar marginalizados pela sociedade e seus conflitos. Foi assim no seu primeiro sucesso: **Tieta** (1989) baseada no livro de Jorge Amado. A narrativa mostrava a volta da protagonista depois de 25 anos de exílio a mando de seu pai que fora influenciado pela megera Perpétua (outro trabalho memorável de Joana Fonn). Para chocar a família (e por que não as sociedades fictícia e real?), envolve-se com o sobrinho seminarista. O interessante nesta obra consiste no fato de que apenas o molde foi obtido do romance, sendo que o desenvolvimento saiu da cabeça de Aguinaldo e de outros dois co-autores: Ricardo Linhares e Ana Maria Moretzohn. De uns tempos para cá, está cada vez mais difícil, encontrar uma telenovela que seja 100% de um



autor como acontecia com Janete Clair que era dona de todo o desenrolar do enredo. A estrutura fragmentada e acelerada da atualidade faz com que as tramas sejam autorias de um grupo de roteiristas que divide os núcleos e os escreve de maneira separada. Muitos autores não abrem mão de colaboradores que desenvolvem a vida de alguns personagens.

Outra novela surreal que foi um tremendo sucesso, e ajudou a consolidar o nome de Aguinaldo entre os maiores, foi **Pedra Sobre Pedra** (1992). Também nesta trama, o autor abusou das experiências fantásticas, sendo a flor de Jorge Tadeu o ponto alto das situações engraçadas. A mulher que a comia recebia a visita do finado fotógrafo que as enlouquecia sexualmente. No entanto, foi com **A Indomada** (1997) que o autor abusou, do início ao fim, do realismo fantástico. A cidade de Greenville foi palco de vários acontecimentos bizarros e, como marca da indefinição do posicionamento geográfico de Dias Gomes, estava em qualquer lugar do Nordeste, mas era próxima de Tubiacanga de **Fera Ferida** (1993) e de São Tomás de Trás de **Meu Bem Quer** (1998) escrita por Ricardo Linhares com supervisão de Aguinaldo. Havia duas luas no céu do município, as aparições de fantasma, o poder das ervas medicinais, o mistério do cadeirudo (um dos maiores êxitos da história), um buraco que dava no Japão e um garoto que se torna anjo. Foi um grande sucesso que escondia, por trás deste viés surrealista, uma comédia de costumes que estava imbricada no preconceito. Discutiram a diferença de idades entre casais, a submissão feminina, a religiosidade, o jogo, a prostituição, o racismo e o desejo sexual incontrolável. Mais uma vez o riso e a farsa são utilizados para denunciar as mazelas.

Esta trajetória repleta de histórias fantásticas mostra que a televisão pode e deve se aproximar da realidade, sem esquecer que ela pertence ao mundo onírico. A TV se tornou onipresente, isto é, transformou-se numa testemunha que vê tudo e o transmite. Ela é responsável por comunicar nossas representações que, para Muniz Sodré, são um sistema imagético e figurativo estruturado sob as significações sociais e sob a busca pela homogeneização que

cria padrões e valores medianos (surgem, dessa forma, a opinião pública, a classe média e o gosto do povo). Por causa disso, o meio televisivo se torna restritivo, lúdico, livre e especular.

O homem vive em dois mundos distintos: o da prática com suas obrigações, normas e compromissos; e o da fantasia que é mental, interno e subjetivo. O hábito de assistir à telenovela ou a um seriado está dentro do primeiro âmbito, porque as pessoas destinam um espaço de suas vidas para o lazer, enquanto a experiência singular e particular de adentrar no mundo fictício está ligada ao mundo da fantasia que permeia todas as sociedades. A TV “permite uma vivência, uma prática de emoções, de sentimentos, de alegrias e de tristezas, de sensações sexuais que a vida real não possibilita. Ela é o alimento espiritual desse corpo cansado, sugado e exaurido pelo trabalho industrial (...)” (MARCONDES FILHO, 1988, p.60). A telenovela cria, nesta lógica, uma nova dramaturgia condensada, prática e fragmentada, com telespectadores que exigem sensações rápidas, passageiras e descartáveis, ao vivenciar e acompanhar vidas que não correspondem àquela que estejam vivendo.

Funcionando como uma válvula de escape, a telenovela propicia uma fuga da realidade cotidiana com seus problemas e dificuldades. Muitas vezes se questiona que a teledramaturgia foge aos padrões do mundo real, ou seja, que os acontecidos não são suscetíveis de ocorrer numa cidade grande ou do interior. No entanto, não se pode esquecer de que se trata de um produto de ficção que faz diversas trocas com a realidade. A vida deságua na novela, enquanto esta pode modificar os hábitos, os pensamentos e as posturas.

Uma autora que é mestra em tentar transformar as pessoas é Gloria Perez. Suas obras já nascem com a preocupação de retratar um tema social (ou vários deles) a fim de criar polêmica e repercussão na mídia. O conhecido e famoso *merchandising* significa as menções ou aparições de um produto, de uma marca ou de um serviço, sem que transpareça a intenção, isto é, deve ser bem casual. Nos primórdios, as propagandas eram evitadas, mas atualmente

eles estão consolidados, porque a TV é um bem comercial. Aliás, todos ganham com essas inserções, do autor até o ator que dá vida e intensidade aos atributos de uma marca. No entanto, percebe-se que estes anúncios estão cada vez mais escancarados. A televisão virou um produto explícito de consumo. Ela não quer transparecer seu lado de entretenimento, mas, na verdade, mostra roupas, jeitos de se portar e de pensar a respeito da vida. É por isso que a telenovela acaba conseguindo transmitir valores tradicionais e às vezes mutantes, como forma de refletir o que é certo ou errado, o que é aceitável ou não. A eficácia é comprovada mediante a adesão do público que aceita determinada ação ou objeto a ser vendido por causa do contexto em que são apresentados: dentro da vida de um personagem, no seu cotidiano, como se fosse algo natural e não impositivo.

O trabalho simples, direto e compacto das novelas ajuda na criação de uma apropriação coletiva com simulacros bem próximos que são a representação do real dentro da ficção. Os indivíduos sabem que assistem a uma obra fictícia, mas mesmo assim, são levados pelas histórias por meio do envolvimento emocional. Esta reação cria os conceitos de identificação (quando o indivíduo se vê no vídeo) e projeção (quando ele se imagina vivendo como o personagem, porque sabe que no cotidiano isso não será possível), “uma vez que estes processos psicológicos não se dão ao nível de consciente, o telespectador percebe a informação dentro de uma só linha de conduta que desloca a realidade para os vãos da imaginação” (ALMEIDA, 1988, p.82). Isso é corroborado pelo fato de que muito daquilo que acontece nas telenovelas, não se procede no cotidiano, ou seja, as situações são reais, mas podem trazer soluções que não se confirmam no dia-a-dia.

Os meios de comunicação, atualmente, têm grande participação no que vai ser discutido na sociedade, na medida em que dão destaque ou pautam cada ponto apresentado por um autor. Através da cobertura jornalística, o público entende, sabe, ignora ou desconhece de-

terminados assuntos. A abrangência começa desde periódicos voltados para o mercado da telenovela até grandes jornais que realizam matérias especiais sobre a discussão de personagens e suas atitudes, comprovando que eles podem existir no mundo real. As novelas se tornaram grandes pauteiras, porque geram assuntos para qualquer meio (rádio, jornal, revista, internet e a própria TV), principalmente quando anuncia os próximos fatos da trama. Isso gera grande discussão entre as pessoas que fazem analogias com a própria vida ou a de conhecidos. O caminho inverso também se verifica, quando a novela se beneficia de algo em destaque na mídia, e o incorpora na trama.

Perez teve alguns trabalhos nos anos de 1980, mas somente consolidou sua carreira na década seguinte. Seu primeiro sucesso na Rede Globo foi **Barriga de Aluguel** (1990), na qual discutiu o sentido da maternidade através da disputa entre duas mães. Teve um grande sucesso e impacto, já que despertou interesse do início ao fim, mas teria tido uma força maior se tivesse sido apresentada no horário nobre, ao invés das 18 horas.

A história seguinte (já apresentada na faixa das oito da noite) questionou os laços entre as pessoas, mesmo após a morte. Um juiz casado se apaixona por uma moça que morre num acidente. O coração dela é transplantado em outra mulher que acaba se envolvendo com o magistrado, a paixão da sua doadora. **De Corpo e Alma** (1992) trabalhou com sensibilidade e poesia nesse ponto e também na troca de crianças na maternidade, outro ápice do enredo. No entanto, ela foi responsável por uma das mais chocantes combinações entre realidade e ficção, sem que o público conseguisse focar naquilo que tinha acontecido na telinha da novela ou dos telejornais. A filha da autora, Daniela Perez, fora assassinada brutalmente pelo parceiro de cena Guilherme de Pádua, em 28 de dezembro de 1992. Toda a cobertura do fato não distinguia quem era a atriz e a personagem, assim o faziam as pessoas que discutiam o assunto. A tragédia havia literalmente ultrapassado a ficção,

Daniela e Iasmim se tornaram um só ser, nem humano nem fictício, algo existente numa espécie de fronteira tênue e difusa entre as duas coisas. Daniela emprestou seu corpo e sua aparência a Iasmim, Iasmim tirou Daniela do anonimato de todos nós e lhe deu uma identidade, um enredo, uma trama na qual as pessoas se espelhavam e se reconheciam. Uma não poderia existir sem outra. As duas morreram juntas. Trágica ironia: não poderia haver um desfecho mais exato para sustentar o título da telenovela, que em seu enunciado expunha uma tensão, um estranhamento entre corpo e alma (ARBEX, 1995, p.25).

Até a própria estrutura da telenovela contribuiu para a confusão. Depois que as últimas imagens da atriz entraram no ar, os personagens, um a um, fizeram declarações se despedindo da atriz, e não da Iasmim. Nesse momento, sacramentou-se o fim da linha entre realidade e ficção, com a vida e a arte juntas, de mãos dadas, de corpo e de alma.

Os seguintes trabalhos de Gloria Perez seguiram a linha de explorações de temáticas com o intuito de modificar os brasileiros. **Explode Coração** (1995) retratou as mudanças que a desconhecida internet poderia fazer com as pessoas através do encontro entre o casal de protagonistas que pertenciam a mundos distantes: ela estava na cultura tradicional e milenar dos ciganos, e ele, na ocidental que valoriza o progresso e o bem-estar. O auge, contudo, foi atingido numa trama secundária que ganhou importância fenomenal: o desaparecimento de crianças. O subúrbio onde o menino Gugu morava passou a vivenciar o drama de não se conhecer o paradeiro de um filho, e isto ajudou a sensibilizar todo o país.

A telenovela foi o epicentro de uma discussão a respeito dos desaparecidos que, como um terremoto que se propaga em diversas partes, atingiu vários setores da sociedade. A realidade foi incorporada à ficção, a partir do momento que mães reais cujos filhos estavam sumidos, ganharam voz dentro da trama. A progenitora de Gugu, Odaísa, freqüentava os mesmos locais que estas mulheres, como a Cinelândia, e carregava cartazes com a foto do garoto. O clamor dela se misturava com os das senhoras da vida real que ganharam um espaço no fim de cada capítulo para mostrar a própria dor e a foto dos desaparecidos. Por causa disto, super-

mercados, indústrias e a Caixa Econômica Federal estamparam em embalagens e em folhetos as imagens dos meninos e meninas que haviam sumido.

Depois de **Explode Coração**, veio **O Clone** (2001) que também mostrou dois mundos distantes: o muçulmano e o ocidental; o problema da dependência das drogas e do álcool; e a discussão sobre ética em torno das cópias criadas em laboratório. Em 2005, ela trouxe **América** que não teve uma boa aceitação no início, mas depois acertou as arestas e ganhou o público. Os temas foram o sonho dos imigrantes em fazer fortuna nos EUA; o mundo dos rodeios; o dia-a-dia de deficientes visuais; e a cleptomania.

Trabalhando também com temáticas, Manoel Carlos retrata assuntos recorrentes na sociedade. Este paulistano começou a carreira como ator, e depois passou a colaborar em alguns programas, até debutar num trabalho solo: **Baila Comigo** (1981), no qual buscou escrever uma história que agradasse a todos os brasileiros, da mesma maneira que Janete Clair vinha fazendo anteriormente. Suas obras são o retrato de uma burguesia que, muitas das vezes, vive em torno do bairro carioca Leblon.

Ele é especialista em abordar problemas e dificuldades de pessoas simples que utilizam do amor e da boa vontade para superá-los. **Páginas da Vida** (2006) colocou a Síndrome de Down no centro das discussões, com uma avó que renega a neta recém-nascida portadora desta doença genética. Ela entrega a menina para a médica Helena e mente para todos, dizendo que o bebê tinha morrido. Além disso, apresentou o alcoolismo e o racismo, sendo que estes dois últimos já haviam sido retratados em **Por Amor** (1997). Nesta novela, o destaque foi a troca de bebês motivada pelo amor incondicional de uma mãe ao ver o neto morto após o nascimento. Este acontecimento e a descoberta da verdade foram momentos de grande audiência desta trama. Em **Laços de Família** (2000), o mesmo laço materno é enfocado, utilizado para que a filha não morra de leucemia. A fim de salvá-la, a protagonista tem uma segunda filha,

apesar da idade avançada, que é compatível com a irmã, possibilitando, assim, a doação de medula.

Embora tenha particularidades da cidade do Rio de Janeiro, o sucesso das tramas de Manoel Carlos mostra que as histórias são aceitas em qualquer lugar, já que os sentimentos são semelhantes. É por isso que a telenovela é considerada, além de mediadora, unificadora de diversas pessoas porque cria uma singularidade entre elas. Compreender este produto é compreender nosso país. Tanto a novela como as séries aliam a emoção com a técnica, mas o produto brasileiro soube construir suas bases em cima do sentimento, enquanto os seriados devem ser, antes de tudo, inteligentes, bem construídos e racionais.

A forte repercussão do folhetim eletrônico e a abrangência entre todos os setores permitem que a discussão seja efetivada.

Essa narrativa audiovisual, correntemente entendida como não séria, constitui um marco de onde se pode situar uma série de mensagens implícitas e explícitas sobre a sociedade na qual vivemos. (...) Nenhum produto cultural pode pretender oferecer somente entretenimento, não transmitindo uma mensagem sobre o social. Os valores e atitudes inseridos nas telenovelas representam, enfim, um conjunto de pressupostos implícitos da vida no Brasil contemporâneo, sobre as atitudes sensatas que nos conduzem e como devemos encarar os valores que lhe são subjacentes (ANDRADE, 2003, p.23).

A falta de seriedade, muitas das vezes, serviu de cortina para que Sílvio de Abreu pudesse escrever sobre a realidade e as questões que a permeiam. Suas tramas sempre estão ancoradas no riso e na espontaneidade, sem esquecer da discussão. Ele estreou como ator, até que, em 1977, co-escreveu com Rubens Ewald Filho a novela **Éramos Seis**. A consagração veio com **Guerra dos Sexos** (1983) que mostrava as disputas entre homens e mulheres por meio de situações memoráveis e engraçadas, a começar pela dupla de protagonistas que, pela primeira vez, atuaram juntos: Fernanda Montenegro e Paulo Autran. Seus personagens viviam em grande disputa pelo poder regada em discórdia e antagonismo nesta comédia escrachada.

Depois de outros sucessos no horário das 19 horas na década de 1980 (**Cambalacho** e **Sassaricando**), Sílvio estréia no *prime time* com **Rainha da Sucata** (1990) que mostra a ascensão dos novos ricos, no caso, da sucateira Maria do Carmo. O autor trouxe diversão para as pessoas, mas discutiu o panorama político brasileiro ao incorporar o sumiço do dinheiro das poupanças, por causa do Plano Collor, no dia-a-dia de seus personagens. Dois anos depois, Abreu volta para o horário que o consagrou, o das sete, com uma sátira ao Brasil: **Deus nos Acuda**, com uma premissa que era inusitada. No céu, uma anja é responsável pelo nosso país e para salvá-lo, deve modificar os hábitos escusos de uma trambiqueira. Na abertura, ficava evidente que a trama iria retratar a corrupção e a injustiça: uma inundação de tinta, que mais parecia dejetos de esgoto, cujo fim era descer pela descarga de uma privada. A discussão foi ampliada no maior sucesso de sua carreira: **A Próxima Vítima** (1995) cuja narrativa mostrava um *serial killer* que ia eliminando aos poucos vários personagens. O autor conseguiu mobilizar os brasileiros numa trama de suspense que criou duas linhas de investigação: uma na própria telenovela e outra no mundo real.

A história mostra dois núcleos distintos: o da família toda-poderosa Ferreto, com suas quatro irmãs que se odiavam e que não possuíam laços de afetividade; e o da Mooca, típico bairro paulistano, onde havia ligações familiares fortes. Com este jogo de dualidades, foram discutidos uma gama de assuntos que criavam repercussão e inquietação em vários setores da sociedade: a violência com roubos, assaltos a banco ou nas ruas, além dos assassinatos. O tráfico de drogas foi focado, assim como a marginalidade, a prostituição e a desigualdade. Críticas à saúde, ao descaso da polícia e ao preconceito foram feitas, sendo que este último mostrou uma família negra bem sucedida que não era aceita no prédio. A administradora do mesmo tentou pagar o dobro do valor real do apartamento para se ver livres deles. É interessante perceber como o negro ganha espaço nas nossas tramas, deixando se ser apresentado



apenas como subalterno em papéis de empregado e de doméstica. Eles ganham vida própria, aspirações e anseios como qualquer personagem. A Rede Globo teve sua primeira protagonista negra, Taís Araújo, em 2004 com **Da Cor do Pecado**. Oito anos antes, a Manchete tinha lançado a mesma atriz em **Xica da Silva** (1996), dando um salto na evolução das novelas.

Outras histórias ampliam a participação e o destaque dos negros, muitas das vezes, ainda explorando o conflito entre a união de duas raças, como aconteceu em **Duas Caras** (2007) que trazia um casal co-protagonista (Evilásio, negro e da periferia; e Júlia, branca e da elite) que fazia mais sucesso que o principal (Maria Paula e Ferraço). Além disso, havia uma condessa negra e uma empregada da favela que se apaixona pelo filho do patrão.

No entanto, a grande discussão e repercussão de **A Próxima Vítima** ficou a cargo do romance homossexual vivido pelos personagens Sandro e Jefferson que fugiram do retrato estereotipado tão comum. A humanidade foi o tempero essencial em

personagens construídas solidamente na sua individualidade, como seres dignos, íntegros, fortes, amados e admirados por suas famílias, (que) vencem os preconceitos, as resistências e legitimam sua decisão de assumirem uma vida comum. Ruptura do cotidiano? Não, reafirmação. Ficção? Não, realidade. Com a diferença de que os conflitos decorrentes de orientação sexual são absorvidos, disfarçados e escondidos na realidade concreta e na ficção estão sendo explicitados (MOTTER, 2003, p.61).

Sílvia conseguiu manter os personagens até o fim da história, fato que não se repetiu em **Torre de Babel** (1998) com o relacionamento homossexual feminino. As duas tiveram de ser eliminadas na explosão do shopping, tamanho repúdio obtiveram do público.

Outro autor que sempre é fiel a um grande tema é Benedito Ruy Barbosa. Ele é um especialista em retratar o interior, com toda a sua problemática em relação à terra e à disputa de poder. **Cabocla** (1979) foi seu primeiro sucesso do gênero e ganhou até um *remake* em 2004. Na história de amor entre a caipira Zuca e o doente Luís Jerônimo, uma aula sobre polí-

tica pôde ser apresentada aos telespectadores. Eram dois coronéis que disputavam o poder de uma cidade pequena, no interior do Espírito Santo.

A simplicidade na roça é brilhantemente abordada, sem que o retrato do urbano seja protelado, já que há ligação entre os dois meios, por intermédio de outra temática preferida: a imigração. A Rede Bandeirantes foi a responsável por um projeto audacioso que queria narrar a trajetória dos estrangeiros que chegaram ao Brasil no século XX. Com esta premissa, surge **Os Imigrantes** (1981) que é a terceira maior novela com 333 capítulos. O início mostra a chegada de três Antônio: um italiano, um espanhol e um português. A narrativa não fez tanto sucesso, mas encantou pela forma como foi estruturada, em fases, e pela presença de um grande elenco (o maior já escalado até então). O mérito foi todo para Benedito que soube conduzir com maestria tal enredo.

Um tempo depois, o autor escreve **Pantanal** (1990) pela Manchete que abalou a audiência da Globo com suas novidades. Vale ressaltar que a emissora líder de mercado tinha engavetado o texto, não acreditando no seu potencial, mas a concorrente estava a fim de investir neste setor da teledramaturgia. Mais uma vez, esta telenovela trouxe a saga de desbravadores que queriam arriscar. Na região do centro-oeste do país, a família Leôncio chega para se tornar uma das maiores criadoras de gado. A narrativa, que se iniciou na década de 1940, contava com belíssimas imagens da flora, da fauna e da ocupação humana, dirigidas por Jayme Monjardim. Ela é considerada uma das melhores da história da TV.

Depois que retornou para a Globo, escreveu **Renascença** (1993) sobre as fazendas de cacau na Bahia, ganhando pela primeira vez o horário das oito, e **O Rei do Gado** (1996) que conseguiu atingir a realidade, com toda a sua força, por meio da ficção. O tema central era a busca pela conquista da terra, primeiro pelos imigrantes, depois pelo Movimento dos Sem-Terra (MST). O início mostra a discórdia entre duas famílias italianas: os Mezenga e os Ber-

dinazzi que começaram como colonos nas plantações de café. Eles se odeiam por causa da discordância a respeito dos limites de cada fazenda. Mas, como todo bom folhetim, temos o amor que surge no meio dessa inimizade. A filha dos Berdinazzi se apaixona pelo filho único dos Mezenga, e desse amor nasce o protagonista Bruno. Neste período, também vivenciamos o impacto da Segunda Guerra Mundial no patriarca dos Berdinazzi, que perde um dos filhos. A importância desta contextualização está no fato de que um pouco da nossa história foi contada mais uma vez, pela novela, que toma para si o papel de educadora de uma grande massa.

Os anos passam e Bruno se tornou o rei do gado, enquanto seu tio Geremias, depois de enganar o irmão, deixando-o na pobreza como bóia-fria, é o rei do café e do leite. Neste contexto do campo, foi possível discutir um dos maiores problemas de nossa economia: a agricultura. E, através dela, o autor pôde trabalhar com as injustiças e as lutas na terra, enfocando a estrutura de um acampamento do MST. Para a professora e pesquisadora Maria Lourdes Motter,

trazendo os trabalhadores sem-terra para a ficção, o autor conseguiu dar-lhes realidade, na construção paulatina de seu cotidiano de luta por um lugar físico: num país imenso e de vastas áreas despovoadas; e social: num país democrático e cordial. Assim construídas, essas personagens ganharam identidade e cidadania, reconhecimento e simpatia aos olhos da sociedade brasileira. Seguramente terá sido uma grande intervenção da ficção na realidade, moderando ânimos, legitimando posições, reafirmando a escalada de violência, assassinatos e chacinas, atenuados e justificados sob a denominação eufemística dos conflitos (2003, p.88).

É interessante notar como a questão dos latifúndios e da falta de divisão no campo permeou as tramas anteriores de Benedito Ruy Barbosa. Em **Pantanal**, o pai de Juma chega ao local depois que perdeu as terras no Paraná, e em **Renacer**, existe o personagem Tião Galinha que é sem-terra.

No caso de **O Rei do Gado**, a discussão foi ampliada por intermédio do Senador Caxias, uma figura antológica para a dramaturgia e para a realidade. Ele era a voz que denunciava os problemas. Era o representante dos oprimidos. Era o único. Era aquele que não era escutado. Sua atitude funcionou como uma mensagem para os políticos repensarem no seu

modo de agir, e para que o povo refletisse nas suas escolhas durante as eleições. A forma como a ficção retratou Caxias foi tão emblemática e fiel à dinâmica do Senado que virou tema de uma sessão desta Casa que estava preocupada como as pessoas veriam tal ação. Ciro Marcondes Filho acredita que na telenovela “os fatos sociais são ajeitados, adaptados, interpretados, traduzidos, penteados para o grande público” (1988, p.31), mas desta vez, isso não aconteceu: a realidade estava na íntegra, de forma totalizadora, crua e exposta, e por isso, incomodou os políticos. O cenário, que reproduzia as paredes do Senado, condizia com os ocorridos neste espaço. Não é à-toa que para Motter, esta novela atingiu a maior interpenetração entre os dois mundos, o real e o ficcional. Houve uma *homologia intensificada* com intenso diálogo entre os dois espaços, e mistura de acontecimentos, numa inserção quase completa em ambas as vertentes.

A narrativa ficcional virou pauta no poder, e também, obviamente, ganhou as capas de jornais, revistas e outros meios de comunicação. A repercussão foi tremenda, mesmo com o fim da trama. O debate sobre o homem do campo e o valor da produção agrícola e do trabalho ajudou a derrubar estereótipos, a popularizar o tema, e a destacar a importância de uma reforma agrária num país de tamanho continental. Na agenda da mídia, figuraram a questão fundiária, e o MST de maneira a pagar uma dívida de anos de descaso com um assunto de extrema importância. Para ajudar na crítica à forma como vem se tratando este tema, as vozes mais importantes na ficção, que denunciavam e lutavam, foram apagadas. O senador Caxias e o líder dos sem-terra Regino morrem. E, até no velório do ilustre político, o mundo real ganhou representação com a participação de dois senadores ‘de verdade’: Eduardo Suplicy e Benedita da Silva.

Além da movimentação nos âmbitos políticos e sociais, a história de Benedito movimentou a economia. A produção de carne e leite cresceu por causa da veiculação na mídia, assim como a exportação do couro. O Brasil viu a explosão da música country novamente,

com a abundância de festas (que assistem ao aumento do patrocínio por grandes marcas graças à popularidade na telinha) e de rodeios. Por isso,

somos levados a crer que a telenovela pode ser considerada, no contexto brasileiro, o nutriente de maior potência do imaginário nacional e, mais que isso, ela participa ativamente na construção da realidade, num processo permanente em que ficção e realidade se nutrem uma da outra, ambas modificando-se, dando origem a novas realidades, que alimentarão outras ficções, que produzirão novas realidades (MOTTER, 2003, p.158).

É um ciclo contínuo e vicioso que, apesar dos pensamentos negativos, principalmente pela falta de novos autores, não deu (ou está dando) sinais de que vá acabar. A preocupação é pertinente, uma vez que o responsável pela história, por modificá-la na medida em que vai sendo transmitida, é figura-chave para a sua construção. Mesmo com o envelhecimento dos atores, sangue novo surge, re-escalando as antigas feras para outros papéis. A TV e a telenovela já são cinquentonas. Galãs e mocinhas como Tarcísio Meira e Glória Menezes que, nos primórdios, tinham a linha telefônica e outras situações melodramáticas como percalços, atualmente vivenciam a redescoberta do amor na terceira idade (**A Favorita**), num período que já são avós e acompanham as peripécias dos novos protagonistas que são seus netos.

E assim, noite após noite, sob o sentido da redundância, recuperando o gancho do capítulo anterior, criando novos sustos e tensões, a telenovela segue seu caminho, num fenômeno mais interessante, arrebatador, intricado e rico que telejornais, programa de variedade e principalmente *reality shows*. A audiência comprova.



**Murphy Brown (1988 – 1998)**



**Beto Rockefeller (1968)**

*Em se tratando de produção seriada, o telespectador deve encontrar múltiplos caminhos de identificação com a história (...). Passa-se a conhecer melhor aquele mundo que o nosso próprio, sabe-se mais das características, gostos e sentimentos das personagens do que dos familiares mais próximos.*

#### 4 CONCLUSÃO

Sherazade foi considerada a progenitora de toda narrativa calcada no suspense e nos ganchos pela forma como cativou e prendeu o rei, seu futuro marido, num tipo de dominação tão firme e precisa. Através destes mesmos propósitos, as séries e as novelas têm trabalhado com o intuito de criarem expectativa e tensão nos telespectadores. Por intermédio do folhetim, criado no século XIX, as duas receberam os pilares na construção de modelos que buscavam atrair a maior quantidade de pessoas, e prendê-las, utilizando os cortes, os acontecimentos em aberto e a estrutura fatiada. A consolidação deste tipo de narrativa em anos anteriores permitiu que o embrião do grande sucesso televisivo fosse concebido.

A literatura, que conduziu o início desta investigação, mostrou que as séries, entre outros elementos, trazem os fatos mais importantes no fim, ou seja, o ápice está na resolução e na conclusão, pois elas são desejadas desde o início da história. A estrutura do conto é extremamente parecida com a do seriado, pois é fechada, com poucos personagens e centrada em poucos acontecimentos. Já na novela, o que mais vale está no meio, sendo o trajeto de suma grandiosidade para o embarque do público nas peripécias sofridas pela mocinha, com uma trama maior e mais diversificada. Acompanhar estes momentos gera o prazer, uma vez que o final é previsível por meio do *happy end*.

Independentemente de como os enredos são processados, os conflitos assumem grande importância, pois criam nas séries um protagonista bem carismático (ou não), ou um antagonista bem vilão e maquiavélico nas telenovelas. Na estrutura dos dois formatos, este tom é essencial para gerar movimentação na trama.

Em relação às origens, os ingredientes nos dois formatos foram idênticos: teve a literatura, o romance folhetim, o rádio, o teatro e o cinema. Porém, nesta receita de sucesso, onde cada meio cedeu algumas características para a TV processar a sua linguagem, houve um diferencial para cada. As séries sofreram influência, de uma maneira bem marcante, das histórias em quadrinho que ajudaram, entre outros elementos, a criar personagens principais e carismáticos pelos quais se baseiam toda a narrativa. Por outro lado, as novelas tiveram o melodrama como ingrediente próprio que deu vida ao dualismo entre o bem e o mal, através dos arquétipos e estereótipos, que perpassam a todo o momento num bom enredo.

Destas matérias-prima, uma merece destaque: o rádio. Ele foi o que mais favoreceu a televisão e os formatos desenvolvidos por ela. As histórias radiofônicas exportaram técnicos, autores, atores e profissionais para a TV, trouxeram experiência no trabalho com a audiência, aprimoraram a estrutura do gancho e do *break* e deram subsídios para que a mediação começasse a ser explorada na nova mídia. As *soap operas*, presentes tanto no Brasil quanto nos EUA, são os ícones desta influência por terem trazido os enredos e os primeiros patrocinadores: as fábricas de produtos voltados para a limpeza que, com suas divisas, impulsionaram os primórdios da teledramaturgia.

Analisando a trajetória, percebemos que nos dois países houve muitos elementos em comum. Os shows começaram ao vivo, com muito improviso e algumas imperfeições. Pela pouca quantidade de aparelhos, eram elitistas e depois que o poder de aquisição de compra foi viabilizado, a programação se popularizou. O único diferencial está na época. Nos Estados Unidos, a TV surge na década de 1940 e já se consolida no decênio seguinte. No Brasil, isso ocorre anos mais tarde. Em 1950, a televisão é inaugurada, sendo que sua estabilização se dá em meados de 1960.



Em se tratando de período, os dois formatos passam por uma revolução no mesmo momento. Na década de 1970, a realidade adentra na telinha para transformar. Os seriados passam a retratar as diferenças na sociedade norte-americana, ainda mais porque se descobriu o potencial comercial de outros grupos étnicos, como os negros. A classe média branca perde a hegemonia, abrindo espaço para a abordagem das diferenças. Já no Brasil, os temas distantes de nossa realidade, por abordarem histórias em outros países, com elementos do folhetim como a capa e espada e os reinados com duques, condessas e viscondes, são abolidos quando Glória Magadan dá lugar a Janete Clair na criação de enredos que marcariam o país. A era real fora inaugurada e, desde então, nunca perdeu espaço.

A respeito do público, este marca o desenvolvimento de cada produção, já que são obras abertas e atreladas ao gosto dos indivíduos que são consultados constantemente por meio de pesquisas. Além disso, a audiência, por estes índices, é a bíblia que rege a criação, por causa dos seus mandamentos que são poucos, mas nitidamente claros. São eles: se faz sucesso, é preservado; se rende lucros em propaganda, permanece no ar; se está sendo rejeitado, deve-se buscar modificar o que está sendo repudiado; se ainda assim não der certo, é necessário encurtar o enredo, ou cancelá-lo.

O motivo pelo qual são bem-sucedidos está na forma como se baseiam em sentimentos universais que geram identificação, projeção e empatia, mostrando que as sensações são as mesmas, independente do local onde são transmitidas. Alguns gêneros são mais propícios ao sucesso mundial, como as novelas de época ou as que retratam a história mundial, assim como seriados cheios de suspense e de intrigas. Se forem muito particulares como algumas *sitcoms*, o público mundial não vai aderir a estas obras.

O time de escritores e autores, grandes responsáveis pelas idéias criativas, dão várias marcas distintas num mesmo show. Atualmente é perceptível a colcha de retalhos dentro

de uma trama, com peculiaridades que são distinguidas por expectadores no momento em que são agraciados com a repetição e a redundância, porque a televisão é um pouco dispersiva, e precisa que haja descanso. Neste sentido, um capítulo e um episódio trabalham diferentemente com o desenrolar dos atos. A tensão varia de um para outro. Na série, ela começa para baixo, eleva seus índices no meio, e no final abaixa, apesar do gancho ser de tremendo impacto e energia. Na telenovela, os acontecimentos já começam em alto, recuperando os fatos anteriores, há uma diminuição na força deste conflito, até que no fim, sobe de novo, com intuito de elevar esta densidade tensa.

Com esta estrutura, os dois formatos vão apresentando narrativas que interferem na realidade, tentando modificá-la ou apenas questioná-la. Quando a ficção e o mundo real dialogam, e isto foi evidenciado em diversos momentos, ganha a sociedade, ao discutir assuntos polêmicos que antes não podiam ser retratados. Assim acontece nas vezes em que os dois formatos assumem o papel de escola, instruindo as pessoas, principalmente no que diz respeito à política. **Roque Santeiro** e **The West Wing** são exemplos memoráveis.

Depois deste painel, podemos considerar que o novelo foi desenrolado, e a estrutura dissecada, evidenciando as emoções brasileiras e comprovando os achados por meio do empirismo norte-americano. Assim, concluímos que novelas e séries são irmãs sim, mas não são gêmeas, nem univitelinas, muito menos bivitelinas (que foram concebidas no mesmo momento). Contudo, possuem alguns pontos semelhantes, isto é, têm a mesma genealogia, apenas apresentando uma identidade própria. Este fato permite que se coloque uma de frente a outra com alteridade, a fim de perceber que trazem a missão de atingir as pessoas por meio do drama ou do riso, em enredos que ganham nova roupagem com o passar do tempo. As histórias de Sherazade sobreviveram por mais tempo que as mil e uma noites, e a trajetória de sucesso dos seriados e das telenovelas devem seguir este caminho.



**Lost (2004)**



**Selva de Pedra (1972)**

*Os Estados Unidos e o Brasil formam as duas maiores culturas do mundo orientadas pela televisão. O Brasil é o terceiro maior mercado mundial de consumos de aparelhos de TV, e em primeiro estão os Estados Unidos. Nos dois países, o meio existe principalmente para entretenimento. Essa categoria dá o perfil dos gêneros de maior sucesso.*

José Carlos Aronchi de Souza

## 5 ANEXO

Crédito de Fotos:

Dallas

<http://imagenes.hola.com/noticias-de-actualidad/2007/07/11/dallas.jpg>

Escrava Isaura

<http://locomotivas.zip.net/images/isaura.JPG>

Sex And The City

[http://www.hbo.com/city/img/episode/season06\\_2/ep94\\_4women\\_onstreet.jpg](http://www.hbo.com/city/img/episode/season06_2/ep94_4women_onstreet.jpg)

Grey's Anatomy

<http://www.greysanatomyinsider.com/wp-content/uploads/2006/12/denny-duquette.jpg>

I Love Lucy

<http://www.memphisflyer.com/binary/55c5/I-Love-Lucy-Poster-Card-C10204654.jpeg>

Mary Tyler Moore

[http://michaelmanning.tv/blog/uploaded\\_images/themarytylermoreshow31506-782493.jpg](http://michaelmanning.tv/blog/uploaded_images/themarytylermoreshow31506-782493.jpg)

Charlie's Angels

<http://angelsforever06.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderpictures/.pond/angelschess.jpg.w560h449.jpg>

Hill Street Blues

[http://www.taipanproductions.com/Articles/entertainment/images/images\\_cop-shows/hill-st-blues\\_crew.jpg](http://www.taipanproductions.com/Articles/entertainment/images/images_cop-shows/hill-st-blues_crew.jpg)

Roque Santeiro

<http://roquesanteiro.files.wordpress.com/2008/05/maltaeviuva.jpg>

O Rei do Gado

[http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/CMA\\_Generico\\_Producao/tvg\\_repfoto\\_imagem\\_classe/0,9310,527308\\_3,00.GIF](http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/CMA_Generico_Producao/tvg_repfoto_imagem_classe/0,9310,527308_3,00.GIF)

2-5499 Ocupado

<http://www.telehistoria.com.br/canais/novelas/images/25499ocup-foto1-grd.jpg>

O Bem Amado

[http://oglobo.globo.com/blogs/arquivos\\_upload/2008/04/191\\_1039-paulo%20gracindo%20o%20bem%20amado.jpg](http://oglobo.globo.com/blogs/arquivos_upload/2008/04/191_1039-paulo%20gracindo%20o%20bem%20amado.jpg)

Dancin' Days

<http://teledramaturgia.zip.net/images/DancinDays>

A Próxima Vítima

<http://exclusivo.terra.com.br/galerias/0,,OI44627-EI7866-FI508025,00.html>

Murphy Brown

<http://www.classic-tv.com/shows/images/murphy.jpg>

Beto Rockefeller

[http://br.geocities.com/site\\_espelhomagico/pics/beto.jpg](http://br.geocities.com/site_espelhomagico/pics/beto.jpg)

Lost

<http://www.icicom.up.pt/blog/take2/perdidos.jpg>

Selva de Pedra

<http://reginaduarteanamoradinhadobrasil.blogspot.com/2008/05/novela-selva-de-pedra-1972.html>

## 6 REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Dalmer Pacheco de. **Telenovela: o (in)discreto charme da burguesia**. Maceió: Edufal, 1988.

ANDRADE, Roberta Manoela Barros de. **O fascínio de Sherazade: os usos sociais da telenovela**. São Paulo: Annablume, 2003.

ARBEX, José. **O poder da TV**. São Paulo: Editora Scipione, 1995.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Ediouro.

ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

BARBOSA, Zé Adão; CARMONA, Daniela. **Teatro: atuando, dirigindo, ensinando**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.

BERCIANO, Rosa Alvarez. **La comedia enlatada – de Lucille Ball a Los Simpson**. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.

BERGSON, Henri. **O riso – ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERLO, David K. **O processo da comunicação – introdução à teoria e prática**. Editora Fundo de Cultura, 1970.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira; BRITTOS, Valério Cruz (Orgs.). **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005.

BORELLI, Sílvia Helena Simões; ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela** – história e produção. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BURBAGE, Robert; CAZEMAJOU, Jean; KASPI, André. **Os meios de comunicação nos Estados Unidos**: imprensa, rádio, televisão. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1973.

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

DALOI, Rafael. **Grandes series de TV**: superhéros. Buenos Aires, Zuk Editorial, 2007.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

FIELD, Syd. **Four Screenplays**: studies in the american screenplay. New York: Dell Publishing, 1994.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. **Teledramaturgia brasileira**: arte ou espetáculo? São Paulo: Paulus, 2003.

FURQUIM, Fernanda. **Sitcoms**: definição e história. Porto Alegre: FCF Editora, 1999.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e prática do roteiro** – um guia para escritores de cinema e televisão. São Paulo: Globo, 2002.

IANNONE, Roberto Antonio; RENTROIA IANNONE, Leila. **O mundo das histórias em quadrinhos**. São Paulo: Editora Moderna, 1994.

KARNAL, Leandro; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius; PURDY, Sean. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

LEAL, Olinda Fachel. **A leitura social da novela das oito**. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.



MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão, a vida pelo vídeo**. São Paulo: Editora Moderna, 1988.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. Senac, 2000.

MÁRQUEZ, Gabriel García; COMPARATO, Doc; DIEGO, Eliseo Alberto. **Me alugo para sonhar** – oficina de roteiro de Gabriel García Márquez. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2001.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MATTELART, Michèle; MATTELART, Armand. **O carnaval das imagens** - a ficção na TV. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. Editora Cultrix, 2002.

MELO, José Marques de. **As telenovelas da Globo**: produção e exportação. São Paulo: Summus, 1988.

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

\_\_\_\_\_ **Cultura de massas no século XX**: neurose. Editora Forense Universitária, 1997.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade**: a construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

NICOLA, José de. **Literatura brasileira**: das origens aos nossos dias. São Paulo: Scipione, 1998.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV** – manual de telejornalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

PEREIRA, Paulo Gustavo. **Almanaque dos seriados**. São Paulo: Ediouro, 2008.

PERUCHO, Adrián. **Grandes series de TV: policías e detectives**. Buenos Aires: Zuk Editorial, 2007.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

ROWLANDS, Mark. **Tudo o que sei aprendi com a TV: a filosofia nos seriados de TV**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.

SALGADO, Luís Felipe Hauck. **Mad About You** – um estudo sobre a produção da sitcom. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2004.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco** – um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1985.

\_\_\_\_\_. **O monopólio da fala; função e linguagem da televisão no Brasil**. Petrópolis, Vozes, 1984.

SOUZA, Manoel de. **Loucuras dos seriados** – 287 histórias reais... e absurdas. São Paulo: Editora Panda, 2004.

STARLING, Cássio. **Em tempo real: Lost, 24 Horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV**. São Paulo: Alameda, 2006.

WILK, Max. **The golden age of television** – notes from the survivors. Dell Publishing Co., Inc, 1976.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público** – uma teoria crítica da televisão. Ed. Ática, 1990.

