
TELENOVELAS BRASILEIRAS

balanços e perspectivas

SILVIA HELENA SIMÕES BORELLI

Professora do Departamento de Antropologia e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP,
Pesquisadora do Núcleo de Telenovelas da ECA-USP

Resumo: O objetivo é refletir – elaborar um balanço, projetar perspectivas – sobre o lugar da telenovela na produção cultural contemporânea e no campo da reflexão acadêmica. A telenovela apresenta-se como um dos principais produtos da televisão brasileira e esta, por sua vez, como um dos mais significativos meios de comunicação, fundamental na consolidação do projeto de modernização no Brasil. Além de produto da indústria cultural, a telenovela – forma seriada, território de ficcionalidade – constitui-se em elemento de mediação entre produtores e cotidiano dos receptores.

Palavras-chave: telenovela; produção televisual; territórios de ficcionalidade; recepção.

Depois de mais de uma década no envolvimento com pesquisas sobre ficção seriada na TV,¹ é possível afirmar que a telenovela conquistou seu espaço no campo cultural e ganhou visibilidade no debate em torno da cultura brasileira. Em 1986, quando foi iniciado o projeto de mapeamento da história e produção da telenovela no Brasil (Ortiz, Borelli e Ramos, 1989), ainda não existiam muitas pesquisas acadêmicas sobre o tema.² Porém, naquele momento, já se considerava a importância da ficção televisiva seriada – mais especialmente a telenovela, no caso brasileiro e latino-americano – como um objeto privilegiado para a compreensão da cultura contemporânea.

Ainda assim, a maior parte dos dados coletados em 1986 constava de fontes primárias – evidenciam-se, entre elas, depoimentos e entrevistas³ com autores, diretores, atores e demais produtores culturais envolvidos no processo de construção da narrativa da telenovela – e de informações compiladas por agências de publicidade e propaganda, institutos de pesquisa de mercado e mídia impressa. Deve-se ressaltar, ainda, que um dos elementos mais significativos na composição do protocolo metodológico desta pesquisa centrou-se na realização de uma *etnografia de produção* no interior das principais redes de televisão voltadas para a produção de telenovelas neste período: Globo e Manchete.

O que se pode constatar, a partir dessas considerações preliminares, é que, apesar de a televisão já ter comemo-

rado 51 anos de história (1950-2001) e de a telenovela constar de sua grade de programação, desde a origem – a primeira delas, *Sua vida me pertence*, de Walter Foster, foi ao ar na extinta TV Tupi, em 1951 –, e permanecer, até hoje, como uma de suas principais atrações, a academia levou cerca de três décadas para começar a refletir sobre o lugar ocupado pela telenovela no campo cultural brasileiro e na vida cotidiana dos receptores.

TELENOVELA E CAMPO ACADÊMICO

Muito se debateu⁴ estes anos todos sobre os perigos de manipulação, evasão e alienação que emanariam dos enredos melodramáticos e alcançariam o público-alvo – primeiro só as mulheres, depois toda a família –, de forma a transformá-lo num mero reduto de sonhos e lágrimas, vazio de vontades, pleno de ilusões.

Esta tendência, sem dúvida hegemônica no campo da sociologia da cultura e mesmo no de uma certa teoria da comunicação com tendência mais crítica, atravessou os anos 70 e parte dos 80 sem que se tivesse alterado, neste período e de forma significativa, um certo *preconceito acadêmico* em relação à telenovela. Mesmo o aumento gradativo de pesquisas e pesquisadores preocupados com a temática (Fadul, 1993) não conseguiu reverter tal *estado da arte*.

Um dos maiores desafios das pesquisas sobre telenovela corresponde ao confronto com os critérios que legi-

timam e consagram os objetos dentro do campo cultural e do debate acadêmico. Tais critérios concebiam – e ainda concebem – as narrativas ficcionais televisivas apenas como produtos industriais, simples entretenimento, exteriores à produção artística e às tradições e distantes da esfera dos bens culturais. As críticas negativas foram veementes, até que a telenovela se incorporasse ao rol dos objetos de reflexão ou fosse considerada parte constitutiva do campo cultural brasileiro e latino-americano.

Com o passar dos anos, algumas pesquisas se dispuseram a enfrentar o paradoxo que resulta de análises e interpretações sobre os variados e complexos produtos da indústria cultural: se, por um lado, deve-se afirmar sua condição de “mercadorias” – mesmo que “impalpáveis”, como diria Morin (1984:14) – por outro, podem ser considerados “formas culturais” (Williams, 1977; 1992) ou “territórios” de ficcionalidade (Calvino, 1984:49-56) capazes de estabelecer profundas relações de mediação e empatia com os receptores.

As razões que justificam a afirmação anteriormente mencionada, sobre a existência de um certo *preconceito acadêmico* diante do fenômeno das telenovelas, residem no fato de que, neste debate, cultura sempre foi considerada sinônimo de culto, erudito. Ainda que se tenha preservado, no contexto acadêmico, um espaço para a análise de manifestações da cultura popular – compreendida como tradições, raízes –, o popular e o erudito ocuparam lugares distintos e excludentes no cenário da cultura brasileira: o culto restou consagrado aos museus, academias, institutos de arte, grupos literários, enquanto o popular – tratado, muitas vezes, pelo universo culto, como algo necessário a “que se deva conceder” (Matos, 1993) – ficou reservado às etnias, comunidades, “classes subalternas” (Gramsci, 1986) ou ao cotidiano vivido pelos trabalhadores.

Os contornos desta reflexão emaranharam-se, e muito, com a consolidação histórica da cultura de massa e a ampliação dos espaços das mídias em todo o mundo. No Brasil, isso ocorre a partir de meados dos anos 60, quando se observa uma cisão que segmentou o campo cultural em três fragmentos polarizados e excludentes: o culto, o de massa e o popular. Por questões que hoje parecem óbvias, o massivo foi responsabilizado, ao mesmo tempo, pela vulgarização do erudito e pela degradação do popular. Para os críticos deste projeto de modernidade, a “cultura de massa” (Morin, 1984) – que não deve ser confundida com a noção de “indústria cultural” (Adorno, 1986) – tornou-se a razão mesma do processo de modernização

e os meios de comunicação passaram a ser seus principais instrumentos de realização.

A televisão e as telenovelas, fundamentos de uma nova ordem, aparecem como elementos capazes de ocasionar desordens até então inconcebíveis: invadem lares; alteram cotidianos; desenham novas imagens – seria possível uma estética televisual? –; propõem comportamentos e consolidam um padrão de narrativa considerado dissonante, tanto para os modelos clássicos e cultos quanto para as tradições populares.

Do ponto de vista teórico, o que se pode observar neste debate, hoje em dia, é a presença hegemônica da tradição frankfurtiana para se pensar a cultura contemporânea. Os parâmetros da Escola de Frankfurt começaram a ser apropriados, no Brasil, no final dos anos 60, tanto por intelectuais marxistas quanto por críticos radicais ao marxismo. Um dos trabalhos pioneiros sobre Benjamin e Marcuse é de autoria de Merquior (1969), um “liberal” e “impenitente adversário dos frankfurtianos” (Cohn, 1986:29). No mesmo ano, entretanto, a editora Civilização Brasileira publicou, numa tradução pioneira de José Lino Grünnewald, a hoje famosa reflexão de Benjamin (1969) sobre obra de arte e reprodutibilidade técnica.

Em seguida, nos anos 70 e 80, o pensamento frankfurtiano construiu uma trajetória bastante visível e se consolidou no interior de um debate marxista, já significativo nas décadas anteriores, mas apropriado e adaptado, nesta época, com o objetivo de interpretar, criticamente, o modelo de modernização e os processos de industrialização da cultura no Brasil. São vários os intelectuais que escreveram sobre Benjamin e Adorno, ou traduziram seus artigos,⁵ passando a desenvolver uma reflexão baseada nos princípios da teoria crítica (Cohn, 1986), abrindo brechas para problematizar o lugar da cultura no interior do debate marxista – determinação/dominância, superestrutura/infra-estrutura – e sedimentando uma tradição de pensar as mídias – com uma melhor precisão do conceito frankfurtiano: pensar a *indústria cultural* – sob a ótica do que se denominou “crítica ideológica dos meios” entendidos, estes últimos, como representantes de uma fase complexa de modernização do “capitalismo administrado”.

Esta abordagem atravessou as últimas décadas, mantendo-se ativa e hegemônica, até hoje. Todavia, o que se pode observar nos últimos anos é a presença de um certo deslocamento do eixo dessa hegemonia frankfurtiana – ou melhor esclarecendo, hegemonia do pensamento adorniano – em direção a uma reflexão que, por um lado, retoma o diálogo com a tradição inglesa do *cultural studies* –

Hoggart (1973), Thompson (1963) e, principalmente, Williams (1958, 1961 e 1977) e Hall (1975) – e, por outro, recoloca no cenário das tendências o pensamento de Gramsci (1986 e 1999), também presente entre os marxistas brasileiros, desde o final dos anos 60. Entretanto, a perspectiva gramsciana é agora apropriada não como prioridade da reflexão no campo da ciência política, mas também como instrumento privilegiado na análise da cultura e dos conflitos resultantes dos embates e simbioses processados entre as esferas culturais populares, massivas e eruditas. Além disso, mantém-se o diálogo com a Escola de Frankfurt privilegiando, entretanto, menos as tendências preconizadas por Adorno – que, para vários autores, estariam centradas numa radical perspectiva da “dialética da negatividade” – e mais um certo “tom” benjaminiano de crítica à modernidade.⁶

O ponto central, capaz de esclarecer este deslocamento, situa-se na possibilidade de incorporar, para além da análise dos meios – produção, ideologia e materialidades econômicas –, outros elementos aptos a dar conta, no caso da telenovela por exemplo, das especificidades do produto – linguagens, “formas” narrativas, “territórios” de ficcionalidade, dimensões da videotécnica – e dos receptores, compreendidos como sujeitos que se apropriam de enredos e tramas e os transformam em novas histórias, mediadas por suas experiências cotidianas, “lógicas dos usos” (Certeau, 1994) e formas de subjetivação.

Esta tendência mencionada tem sido assumida e veiculada por vários pesquisadores em todo mundo⁷ e, em particular, por alguns latino-americanos, entre eles, Martín-Barbero (1987 e 1999) e Canclini (1982 e 1990). Conectados ao debate mais geral sobre cultura contemporânea dentro do campo marxista, estes autores situam a cultura dentro de um contexto latino-americano de “modernidade tardia” e problematizam, de forma articulada, as relações entre cultura popular e cultura de massa. Canclini defende, nesse sentido, que a cultura deve ser concebida dentro de contextos históricos “híbridos”. Martín-Barbero caminha em direção semelhante, propondo que, por meio do conceito de “cultura popular de massa”, se possa construir uma totalidade cultural conflitiva e complexa, a partir da qual popular e massivo se entrelaçam, configurando novas formas resultantes da tessitura de diferentes matrizes culturais: não apenas massivo, nem só popular, mas espaço de entrecruzamento, mestiçagem, embate entre elementos da tradição, com outros, que resultam de invenções, variações e rupturas engendradas pelo próprio processo de modernização.

É fundamental esclarecer que as abordagens, perspectivas teóricas e autores até então referidos não devem ser encarados de maneira excludente, mas sim de forma a permitir a composição de uma rica teia de conhecimentos, complexamente relacionados.

Elucidando melhor: desse princípio – conhecimentos complexamente relacionados – resulta a hipótese de remontar variadas trocas e restituir a origem de muitos dos conceitos que são utilizados, hoje, nesse contexto de reflexão sobre cultura contemporânea. Entre os diálogos possíveis, destacam-se, por exemplo:

- as presenças inequívocas de Gramsci – principalmente em relação aos conceitos de “hegemonia” e “cultura popular” – e da perspectiva do *cultural studies* – sólida na Inglaterra desde os anos 60 –, que permitiram aos latino-americanos não só reavaliarem o sentido atribuído ao popular, à cultura “comum”, diante da presença cada vez mais forte da cultura de massa, mas também assumirem o objetivo da construção de um conhecimento capaz de superar as barreiras e invadir as fronteiras segmentadas dos saberes “disciplinarmente” constituídos (Barker e Beezer, 1992);

- os nexos possíveis entre Gramsci e Bakhtin (Brandist, 1995) e as conexões que Williams (1977 e 1992) estabelece entre os conceitos gramsciano e bakhtiniano de “hegemonia” e “forma”;

- o quanto este resgate foi fundamental na delimitação de algumas das noções básicas do pensamento de Williams (1961 e 1977) como as de “estruturas de sentimento”, “tradição seletiva”, “dominante, residual e emergente”;

- as tantas heranças que ficaram de Simmel e Benjamin – a brecha possível para a presença dos “narradores” na modernidade, uma particular visão de história e do papel do historiador materialista, a obsessão pela salvação das “origens”, a indagação sobre a possibilidade da “experiência” no mundo moderno, a incorporação das dimensões relativas às “subjetividades do homem contemporâneo” e, ainda, o conceito de “mediação”, que Martín-Barbero (1999) afirma ter herdado de Benjamin;

- a hipótese de levar adiante a perspectiva assumida por Morin (1984) da busca de um conhecimento complexo capaz de dialogar com tantas referências e problematizar as também complexas relações colocadas pela cultura de massa na contemporaneidade.

O resultado deste mapeamento permite que se qualifique um pouco mais aquilo que anteriormente se denominou “deslocamento do eixo analítico”, retomando-se, agora em outro

patamar, os seguintes pressupostos: no lugar da reflexão que privilegia a análise dos meios, das indústrias culturais e das mídias, uma outra, que busca as demais complexidades envolvidas nas relações; não apenas TV, enquanto meio de comunicação, mas todo o processo que envolve tanto o pólo de produção das materialidades econômicas – e aqui a contribuição de Frankfurt é imprescindível e deve ser incorporada ao protocolo teórico-metodológico – quanto os demais elementos – linguagens, “territórios” de ficcionalidade, apropriações, usos – entendidos como componentes de uma cadeia de mediações que relacionam indústrias culturais, produtores, produtos e receptores.

É a partir deste cenário, em que conhecimentos objetos e saberes batalham por sua legitimidade e consolidação, que podem ser propostas alternativas para os estudos de ficção seriada ou, mais especificamente, para se pensar a importância da telenovela como objeto privilegiado neste contexto de reflexão.

Adotando-se como parâmetro a relação entre autores, abordagens e perspectivas anteriormente referidos, torna-se possível afirmar que o objetivo mais geral deste trabalho tem sido o de construir uma reflexão que seja capaz de dialogar com conhecimentos que resultam de diferentes origens e inserções e pensar a telenovela a partir de quatro momentos articulados e não dissociados.

HISTÓRIA, PRODUÇÃO, TERRITÓRIOS DE FICCIONALIDADE, RECEPÇÃO

A telenovela emerge como um objeto de padrão massivo, constituído em constante diálogo com matrizes populares: para considerar o quadro conceitual anteriormente referido, uma manifestação da “cultura popular de massa” (Martín-Barbero, 1987). Originária de tradições, ao mesmo tempo populares e massivas, das narrativas orais, do *romance-folhetim* ou das *novelas semanais* (Meyer, 1996 e Sarlo, 1985), das *radionovelas* (Belli, 1980), do *cinema de lágrimas* (Oroz, 1992) e da *soap opera* norte-americana (Allen, 1995), a telenovela brasileira distingue-se, na atualidade, por ser um produto cultural diferenciado, fruto de especificidades das histórias da televisão e da cultura no Brasil. Mesmo que se possa falar genericamente de telenovelas, supondo um formato universalizante de produção e narrativa – e ainda que haja uma proximidade entre as telenovelas latino-americanas e as brasileiras – é importante delimitar as particularidades da história dos campos culturais em que são produzidas, veiculadas e recebidas.

Nos anos 50 e 60, a “forma” da telenovela encontra-se, no Brasil, bastante próxima e indiferenciada dos padrões que lhe dão origem. Pode-se arrolar, aqui, algumas das principais características que compõem o cenário de constituição e consolidação do campo televisivo e, em especial, da esfera de produção das telenovelas, neste período:

- fronteiras ainda difusas, em busca de uma linguagem televisual própria, que possa se diferenciar da “forma” literária, radiofônica, teatral ou cinematográfica – notam-se, neste contexto, os conflitos e simbioses processados entre os campos da literatura, imprensa, rádio, teatro e cinema, articulados, na TV, ao redor de um importante mecanismo de reprodução das indústrias culturais, a serialização;

- narrativa melodramática, com tendência ao dramalhão, ambos “territórios” de ficcionalidade característicos das radionovelas, *novelas semanais* e dos filmes do *cinema de lágrimas*;

- fabricação em bases mais artesanais que industriais, marcada pela improvisação técnica e pela ausência de critérios de divisão do trabalho capazes de definir, com clareza, as diferentes etapas da produção – roteiros, direção, figurinos, cenários, iluminação, sonoplastia, etc.;

- migração de produtores culturais – autores, diretores, atores e demais componentes do processo – que vieram de outros campos como o rádio, o teatro e o cinema; disto resulta um corpo de profissionais não-especializado – afinal, a televisão estava apenas começando, sem qualquer acúmulo de capital cultural que pudesse permitir que os agentes dessem conta dos novos desafios;

- grande número de telenovelas adaptadas de textos literários e, em curso, um processo experimental de formação de autores, em busca de “textos” adequados à linguagem da TV (sinopses, *scripts*, roteiros), de diretores “aprendendo” a lidar com os recursos técnicos e imagéticos, de atores ultrapassando os limites da “voz” e da experiência radiofônica, para encarar a necessária simbiose entre “fala” e “imagem que fala”, e dos demais agentes envolvidos no processo.

Esse panorama alterou-se somente ao final dos 60 e início dos 70, quando começaram a surgir inovações que racionalizaram e sofisticaram o processo produtivo. Destacam-se, a partir daí, algumas transformações relacionadas à tecnologia, ao gerenciamento administrado, à qualificação dos profissionais, ao fortalecimento do setor das telecomunicações no Brasil e, também, ao próprio modelo narrativo:

- aparecimento do videoteipe, que revoluciona o fazer televisivo e introduz um certo grau de organização, planejamento, “antecipação”, além da possibilidade de repetir, corrigir, restaurar e, mais do que isto, guardar, arquivar, compor um acervo, uma história, uma memória;
- câmaras cada vez mais leves, que podem ser carregadas ao ombro e que passam a filmar o “mundo lá fora”; estas imagens criam novas atmosferas e propiciam que as tramas não fiquem circunscritas apenas aos cenários “artificiais” dos estúdios, incorporando um tom mais “realista” e “natural” favorecido pelas “cenas externas” – as grandes metrópoles e outras capitais do país, com suas ruas e ladeiras já inscritas no imaginário dos receptores, como cartões postais que divulgam uma cara, uma identidade brasileira, as personagens de ficção que se misturam às pessoas comuns e circulam com elas pela cidade;
- introdução da cor, que altera significativamente o modelo produtivo – cenários, figurinos, iluminação, que necessitam não só conceber a imagem nas fronteiras entre o preto, o cinza e as demais gradações até que se atinja a luminosidade do branco, mas também incorporar os múltiplos tons e as diversas transições de uma cor para outra e das variações de tonalidades dentro de um mesmo campo de cores;
- maior investimento no treinamento e formação de pessoal para atuar “com qualidade” e com as especificidades do meio, de forma a permitir, mesmo que embrionariamente, a constituição de um corpo de profissionais aptos a responder sobre “o que é fazer TV” e não mais continuar produzindo teatro, cinema, rádio e literatura “na” televisão;
- processo de divisão do trabalho que cria departamentos próprios responsáveis pelos figurinos – as atrizes, por exemplo, não necessitam mais trazer de casa seus próprios vestidos de noiva para que a personagem possa se casar – , cenografia, iluminação, música, sons que administram e “industrializam” o processo produtivo, rompendo, em parte, com a improvisação e a artesanidade;
- e, finalmente, para alguns canais de televisão, a transmissão da programação em rede nacional, que resulta da ação concatenada entre o avanço do setor das telecomunicações e a potencialidade de novas tecnologias, em rápida ascensão nos anos 70.⁸

O modelo narrativo passa, também, por significativas transformações com a introdução de novas temáticas e do diálogo do melodrama com outros “territórios” de ficcionalidade.

O principal deslocamento de eixo temático pode ser detectado na ênfase que se coloca, a partir daí, nos enredos voltados à veiculação de imagens da realidade brasileira; incorpora-se à trama um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens; articulam-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana, os fatos políticos, culturais e sociais, significativos da conjuntura no período; esta nova forma inscreve-se na história das telenovelas como uma característica particular da produção brasileira; e estas narrativas passam a ser denominadas “novelas verdade”, que veiculam um cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida “real” e por pretender desvendar o que estaria ideologicamente camuflado na percepção dos receptores.

Destacam-se como exemplos, no interior dessa tendência dos anos 70, autores e telenovelas⁹ como *Bandeira 2 e Saramandaia* (Dias Gomes, 1971-72; 1976), *Irmãos coragem* (Janete Clair, 1970-71), *Os deuses estão mortos*, *Escalada e Casarão* (Lauro César Muniz, 1971; 1975; 1976), *Gabriela* (Walter George Durst, adaptação de Jorge Amado, 1975), entre outros. Com eles, a produção da telenovela no Brasil busca legitimidade por meio do diálogo estabelecido com os campos do cinema, literatura e teatro, todos voltados, desde a década anterior, para a construção de uma crítica articulada ao projeto já anteriormente mencionado: grupos de intelectuais marxistas que se propuseram a enfrentar o debate sobre as relações entre cultura e arte, sobre as exclusões entre popular, massivo e erudito, com o objetivo consonante – ainda que com leituras e interpretações diversas, dependendo da ótica ou da inserção político partidária de seus membros – de conceber uma *teoria crítica* capaz de projetar novos rumos para a sociedade brasileira, diferentes daqueles propostos pelo padrão de modernização até então vigente.

Entretanto, esses intelectuais – antes reconhecidos em seus campos de origem como escritores, cineastas e diretores, mas agora como produtores de TV – tiveram e continuam tendo enorme dificuldade em legitimar seu trabalho, mesmo entre seus próprios pares, pois escrevem, dirigem e atuam numa indústria cultural; estão longe, portanto, de colaborar para a preservação dos padrões artísticos, culturais e cultos, imprescindíveis na construção desta crítica ao modelo de modernidade administrada.

Ainda assim, estes autores e suas telenovelas deixaram marcas de distinção e legaram uma herança que se reitera durante a década de 80 e persiste em anos mais recentes; continuam a produzir telenovelas com o objetivo de man-

ter a perspectiva crítica, por meio do diálogo com a realidade brasileira.

É interessante observar que muitos receptores referendam estes mesmos critérios de distinção e afirmam que estas são as telenovelas que permanecem na memória: estão catalogadas no rol “das grandes histórias”, “daquelas que ficam”.¹⁰ Entre as frequentemente citadas, destacam-se: *Terras do sem fim* (Walter George Durst, adaptação de Jorge Amado, 1981-82), *Roque Santeiro* (Dias Gomes, 1985-86), *Roda de fogo* (Lauro Cesar Muniz, 1986-87), *Tieta e A indomada* (Aguinaldo Silva, adaptação de Jorge Amado, 1989-90; 1997), *Renascer, Rei do gado e Terra nostra* (Benedito Ruy Barbosa, 1993; 1996-97; 1999-00).

Além do deslocamento de eixo temático, pode-se também observar, a partir dos anos 70, um descentramento da hegemonia do melodrama provocado pela invasão de outros “territórios” de ficcionalidade,¹¹ como a comicidade, a aventura, a narrativa policial, o fantástico e o erotismo. São tramas que, paralelamente ao fio condutor melodramático, inserem-se no contexto do enredo e passam a dialogar com matrizes constitutivas destes outros “territórios”. Alguns exemplos concretos podem colaborar no esclarecimento desta “mélange” de formas e matrizes:

- telenovelas como as de Bráulio Pedrosa – *Super plá* (1969-70), *O cafuné* (1971), *O bofe* (1972), *O rebu* (1974-75), *O pulo do gato* (1978), *Feijão maravilha* (1979) –, de Silvio de Abreu – *Guerra dos sexos* (1983-84), *Camalacho* (1986), *Sassaricando* (1987-88), *Deus nos ajuda* (1992-93), além de outros autores como Carlos Lombardi (*Uga-Uga*, 2000), apostam num padrão narrativo que mistura traços constitutivos do melodrama com outros da comicidade: a morte e o riso, a maldade e o riso, a tensão e o riso. São estas as matrizes clássicas do melodrama cômico que relacionam, ao mesmo tempo, o *riso à gargalhada trágica* (Prado, 1972:89-90). Reiterando, há um processo de incorporação de traços da comicidade ao padrão tradicional do melodrama e dele emergem o humor, a sátira e a farsa, em enredos que continuam a falar de amores e ódios, pobres e ricos, justiça e injustiças. Nesse sentido, a comicidade é constitutiva e não exterior ao universo melodramático e estas narrativas podem ser historicamente localizadas nos variados contextos da cultura popular (Bakhtin, 1987);

- telenovelas de autores como Aguinaldo Silva, por exemplo – *A indomada* (1997), *Porto dos milagres* (2001), entre outras –, dialogam com a narrativa fantástica (Todorov, 1975), sustentada no pressuposto da existência de uma outra lógica, que não a da experiência “real” e cotidiana.

O fantástico desenvolve-se ao redor de um padrão marcado por surpresas não decifráveis pelos mecanismos da lógica racional. A pergunta que o receptor normalmente formula é: aquilo realmente aconteceu? Oscilando e hesitando entre a crença e a dúvida, ele passa a buscar eventuais falhas no sentido narrativo ou mesmo apela para uma explicação sobre a *irracionalidade* ali contida.¹²

Estas “novidades” invadem gradativamente o espaço constituído do melodrama e, mesmo sem romper com sua hegemonia, flexibilizam o modelo narrativo gerando alterações significativas no padrão tradicional. Recompôr, portanto, a história das telenovelas no Brasil, sob a ótica dos territórios de ficcionalidade, supõe considerar este processo de elaboração e entrecruzamento de traços das matrizes culturais originárias. Isto tudo, aliado aos aspectos já citados de alterações no processo produtivo nos anos 70, 80 e 90, diferencia, e muito, as telenovelas brasileiras das latino-americanas, que permanecem fiéis não só às matrizes clássicas do melodrama, mas também a padrões de produção menos complexos e sofisticados que os de algumas TVs no Brasil.¹³

Os territórios de ficcionalidade são fundamentais no processo de construção das mediações e ampliam o leque de conexões e alternativas de constituição do diálogo entre produção, produtos e receptores. Nesse sentido, e com o objetivo de atribuir coerência aos pressupostos teóricos anteriormente analisados, ou seja, o de realizar uma reflexão que possa dar conta tanto da especificidade dos meios – produção de TV, produção de telenovelas –, quanto das particularidades do produto – linguagens, “formas” narrativas, “territórios” de ficcionalidade –, faltam algumas considerações finais sobre a importância de incorporar os receptores ao quadro analítico e concebê-los como um pólo ativo nessa cadeia de mediações; receptores capazes de se apropriar de enredos e tramas e transformá-los em novas histórias, mediadas por suas experiências cotidianas, repertórios e formas de subjetivação.

Algumas pesquisas de recepção recentemente realizadas (Lopes, Borelli e Resende, 2001) têm confirmado o pressuposto teórico da existência de um contrato de leitura, ou melhor, de um *pacto de recepção* que prevê que os leitores/espectadores possam se situar como sujeitos ativos, constitutivos e constituintes, dos processos de comunicação. Mediados por suas experiências cotidianas, e por repertórios que resultam de suas posições de classe, gênero, geração, etnia e formas de subjetivação, os receptores mergulham no fascínio das narrativas, histórias, enredos e personagens, reconhecendo os territórios de ficcionalidade,

dialogando com as dimensões da videotécnica, estabelecendo conexões de *projeção e identificação* e construindo uma *competência textual narrativa*.

Afirma-se, dentro desta tendência, o pressuposto da existência de um *repertório compartilhado*, em que produtores, narrativas e receptores – situados em diferentes posições de classe social, gênero, geração, etnia e formas de subjetivação – encontram-se articulados, conflituosamente, numa cadeia de mediações que não diluem em hierarquias, mas também não excluem nenhum de seus elementos da composição dessa totalidade.

NOTAS

E-mail da autora: sborelli@pucsp.br

- O resultado desse percurso – que envolve várias pessoas, em diferentes momentos – pode ser acompanhado em: Borelli (1996, 1997, 2000a, b e c, 2001); Borelli e Mira (1996); Borelli e Priolli (2000); Lopes, Borelli e Resende (2001); Ortiz, Borelli e Ramos (1989).
- Destacam-se, nesse período, alguns trabalhos pioneiros, como os de Miceli (1973), Khel (1980 e 1986), Campadelli (1980 e 1985), Leal (1985) e Marcondes Filho (1986).
- Tanto aqueles que fazem parte dos acervos de Idart e Funart, quanto os inúmeros depoimentos coletados durante a realização do trabalho de campo.
- Cabe esclarecer que o “debate” a que se fará referência, algumas vezes, neste artigo, diz respeito a uma reflexão assumida por intelectuais marxistas, preocupados em responder pelos rumos da cultura diante de um modelo de modernização que tem priorizado a consolidação das indústrias culturais e a expansão do mercado de bens simbólicos. É evidente que há, fora do campo marxista, outras abordagens, como aquelas vinculadas às teorias funcionalista, dos efeitos, da persuasão, entre outras que não fazem parte das prioridades analíticas desta reflexão.
- Ver o levantamento das publicações e traduções dos frankfurtianos no Brasil em: Kothe (1985), Cohn (1986) e Freitag (1986).
- Alguns autores vêm trabalhando, nos últimos anos, com o objetivo de avaliar as diferenças entre Benjamin e Adorno – análises que priorizam mais as variações/conflitos e menos as recorrências/concordâncias capazes de configurar uma *perspectiva frankfurtiana* – e de buscar uma certa autonomia de Benjamin em relação aos princípios norteadores da Escola de Frankfurt: ver a instigante reflexão de Buck-Morse (1989) sobre as *passagens* benjaminianas que utilizou, entre outras fontes de pesquisa, a correspondência de Benjamin (1979) e as trocas entre ele e Adorno. Ver, também, Kothe (1978) e Martín-Barbero (1987).
- Ver, como exemplo, as pesquisas desenvolvidas na Austrália (Frow e Morris, 1993), França (Forbes e Kelly, 1995) e Itália (Forgacs e Lumley, 1996), para além do que já vinha sendo produzido na Inglaterra e nos EUA, em anos anteriores (Grossberg, Nelson e Treichler, 1992).
- É importante salientar que muitas das alterações que definem novos rumos e um patamar diferenciado de produção televisiva no Brasil resultam da entrada da Rede Globo, a partir de 1965 – e de sua consolidação nos anos 70 –, no campo televisual brasileiro (ver Borelli e Priolli, 2000).
- As telenovelas aqui citadas fazem parte do acervo de produção da Rede Globo e sua escolha justifica-se pelo fato de ser esta a única emissora de TV a manter, desde sua fundação, em 1965, um projeto regular de produção de teledramaturgia, com vários horários reservados à ficção seriada em sua grade de programação.
- Informações obtidas tanto através de realização de Pesquisa Quali, com oito grupos de receptores, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro (Borelli e Priolli, 2000:211-253), quanto da pesquisa de recepção de telenovelas com famílias na cidade de São Paulo (Lopes, Borelli e Resende, 2001).
- Os conceitos de “gêneros ficcionais” (Borelli, 1996 e 1997) e “territórios de ficcionalidade” (Borelli, 2001 e Lopes, Borelli e Resende, 2001) têm sido concebidos como elementos de mediação nas relações que se estabelecem entre produ-

tores, produtos e receptores Os territórios de ficcionalidade são compreendidos não apenas como modelos literários, mas como matrizes, fatos culturais presentes em inúmeras manifestações da cultura popular de massa; são fluidos, dinâmicos, entrelaçam-se e encontram-se em permanente processo de redefinição e hibridização; ou seja, uma mesma narrativa pode conter traços de variadas matrizes: o melodrama, que se mistura à comicidade e esta, por sua vez, que dialoga com a narrativa fantástica, e assim sucessivamente.

12. Há, também, outros exemplos de telenovelas em que o melodrama dialoga com matrizes como as da aventura e do erotismo, sendo que esta última apresenta-se como um dos mais significativos elementos de distinção entre as telenovelas brasileiras e outras produções similares.

13. É importante esclarecer que não se pode afirmar a existência de “um” modelo de produção televisiva no Brasil. Uma avaliação mais acurada sobre a produção de telenovelas nas últimas décadas permite perceber que apenas a Rede Globo conseguiu manter um padrão reconhecido de qualidade, com telenovelas que são bem-sucedidas em termos de público e exportadas para diversos países.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T.W. “A indústria cultural”. In: COHN, G. (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo, Ática, 1986, p.92-99.
- ALLEN, R. (ed.). *To be continued... soap operas around the world*. Londres, Routledge, 1995.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Hucitec/UnB, 1987.
- BARKER, M. e BEEZER, A. (ed.). *Reading into cultural studies*. London, Routledge, 1992.
- BELLI, Z.P.B. *Radionovela: análise comparativa na radiodifusão na década de 40*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, ECA-USP, 1980.
- BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: s.ed. (org.). *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- _____. *Correspondance (1910-1928/1929-1940)*. Paris, Aubier Montaigne, 1979.
- BORELLI, S.H.S. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo, Educ/Estação Liberdade/Fapesp, 1996.
- _____. “Los géneros ficcionales en las telenovelas brasileñas”. In: VERÓN, E. e CHAUVEL, L.E. (orgs.). *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona, Gedisa, 1997, p.169-178.
- _____. “Telenovelas brésiliennes, matrices populaires et langages audiovisuels”. In: MIGOZZI, J. (org.). *De l’écrit à l’écran*. France, Limoges, Presse Universitaire de Limoges (Pulim), 2000a, p.817-830.
- _____. “Jovens em São Paulo: lazer, consumo cultural e hábitos de ver TV”. *Revista Nômade. La singularidad de lo juvenil*. Bogotá, Departamento de Investigaciones Universidad Central (Diuc), n.13, out. 2000b, p.92-97.
- _____. “Ficção televisiva e multiculturalidade”. Apresentado no XXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom). Manaus, set. 2000c (no prelo).
- _____. “Telenovelas brasileiras: territórios de ficcionalidade, universalidades, segmentação”. In: DOWBOR, L.; IANNI, O.; RESENDE, P. e SILVA, H. (orgs.). *Desafios da comunicação*. Petrópolis, Vozes, 2001, p.127-141.
- BORELLI, S.H.S e MIRA, M.C. “Localidades, universalidade: radionovelas e telenovelas no Brasil”. *Dinâmicas multiculturais, novas faces, outros olhares*. Lisboa, Edições do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, v.II, n.7, nov. 1996, p.755-778.
- BORELLI, S.H.S.; OLIVEIRA, R. de C. e SILVA, E.F. da. *Entrevista com Jesús Martín-Barbero*. São Paulo, 2000 (no prelo).
- BORELLI, S.H.S. e PRIOLLI, G. (coords.). *A deusa ferida. Por que a rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência*. São Paulo, Summus, 2000.
- BRANDIST, C. “Bakhtin, Gramsci and the semiotics of hegemony”. *Max Hayward Fellow in Russian Literature*. St Anthony’s College, Oxford (HRB Research Fellow, Bakhtin Centre Copyright), 1995.
- BUCK-MORSE, S. *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades project*. Londres, The MIT Press, 1989.

- CALVINO, I. *La machine littérature*. Paris, Seuil, 1984.
- CANCLINI, N.G. *Las culturas populares en el capitalismo*. México, Nueva Imagem, 1982.
- _____. *Culturas híbridas*. México, Grijalbo, 1990.
- CAMPADELLI, S.Y. *A telenovela, instrumento de educação permanente*. Petrópolis, Vozes, 1980.
- _____. *A telenovela*. São Paulo, Ática, 1985.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis, Vozes, 1994.
- COHN, G. "Adorno e a teoria crítica da sociedade". In: COHN, G. (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo, Ática, 1986, p.7-30.
- FADUL, A. *Ficção seriada na TV: as telenovelas latino-americanas (Bibliografia anotada da telenovela brasileira)*. São Paulo, ECA-USP, 1993.
- FORBES, J. e KELLY, M. *French cultural studies: an introduction*. Nova York, Oxford University Press, 1995.
- FORGACS, D. e LUMLEY, R. *Italian cultural studies: an introduction*. New York, Oxford University Press, 1996.
- FREITAG, B. *A teoria crítica ontem e hoje*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- FROW, J. e MORRIS, M. (orgs.). *Australian cultural studies: a reader*. Chicago, University of Illinois Press, 1993.
- GRAMSCI, A. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986.
- _____. *Cadernos do Cárcere*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, vol.1, 1999.
- GROSSBERG, L.; NELSON, C. e TREICHLER, P. (ed.). *Cultural studies*. Londres, Routledge, 1992.
- HALL, S. *Television as a medium and its relation to culture*. Birmingham, Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS), 1975.
- HOGGART, R. *As utilizações da cultura: aspectos da vida cultural da classe trabalhadora*. Lisboa, Presença, 1973.
- KHEL, M.R. "As novelas, novelinhas, novelões". In: CARVALHO, E.; KHEL, M.R. e RIBEIRO, S.N. *Anos 70: televisão*. Rio de Janeiro, Europa, 1980.
- _____. "Três ensaios sobre a telenovela". In: COSTA, A.H.; SIMÕES, I.F. e KHEL, M.R. *Um país no ar: história da televisão brasileira em três canais*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- KOTHE, F. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo, Ática, 1978.
- _____. (org.). *Walter Benjamin*. São Paulo, Ática, 1985.
- LEAL, O.F. *A novela das oito*. Petrópolis, Vozes, 1985.
- LOPES, M.I.V.; BORELLI, S.H.S. e RESENDE, V. da R. (coords.). *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo, 2001 (no prelo).
- MARCONDES FILHO, C. "Telenovela e a lógica do capital". *Quem manipula quem?* Petrópolis, Vozes, 1986.
- MARTÍN-BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones*. Mexico, Gustavo Gili, 1987.
- MARTÍN-BARBERO, J. e REY, G. *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona, Gedisa, 1999.
- MATOS, C.N. *A poesia popular na República das Letras: Silvio Romero folclorista*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, PUC-RJ, 1993.
- MERQUIOR, J.G. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- MICELI, S. *Imitação da vida: pesquisa exploratória sobre a telenovela no Brasil*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP, 1973.
- MORIN, E. *Cultura de massa no século XX: neurose*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1984.
- OROZ, S. *Melodrama. O cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro, Rio Fundo, 1992.
- ORTIZ, R.; BORELLI, S.H.S. e RAMOS, J.M.O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- PRADO, D. de A. *João Caetano*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1972.
- SARLO, B. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Catálogos, 1985.
- THOMPSON, E.P. *The making of the english working class*. London, Gollanz, 1963.
- TODOROV, T. *Introdução à narrativa fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- WILLIAMS, R. *Culture and Society*. London, Chatto and Windus, 1958.
- _____. *The long revolution*. London, Chatto and Windus, 1961.
- _____. *Marxism and literature*. London, Oxford University Press, 1977.
- _____. *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- _____. *La política del modernismo*. Buenos Aires, Manantial, 1997.