

Telenovela: O Gênero De Maior Sucesso Da Televisão Brasileira

Soraia Rodrigues Costa*

1 - Introdução

Ao buscar o processo de implantação da televisão brasileira e o seu desenvolvimento, constata-se a importância da telenovela para firmar a grade de horários das emissoras e cativar a atenção dos telespectadores. Tanto que em seus primórdios, a telenovela era exibida duas ou três vezes por semana e depois passa a ser diária.

As emissoras que se destacaram na história da televisão no Brasil tiveram a telenovela como um de seus principais programas, assim foi com a TV Excelsior, a TV Tupi e hoje com a poderosa TV Globo.

A ficção televisual ganhou popularidade enfocando a realidade brasileira. Na década de 70 começaram as produções novelescas ambientadas no Brasil rompendo com o modelo estrangeiro do folhetim.

2 - A Implantação Da Televisão No Brasil

O rádio era a grande mania nacional quando, no dia 18 de setembro de 1950, foi inaugurada em São Paulo a TV Tupi, Canal 3, primeira emissora de televisão brasileira, a quarta do mundo e a primeira da América Latina.

Nos primeiros anos de funcionamento da TV no Brasil, a improvisação era a regra básica. Os profissionais que trabalhavam na televisão eram provenientes do rádio e a programação - noticiários de estilo radiofônico com debates e entrevistas, programas educativos e de entretenimento - era basicamente uma herança daquele veículo que, junto com os jornais impressos, formavam a principal fonte de informações.

Os programas eram experimentais, transmitidos por três horas no período noturno. Como toda a programação, a propaganda era produzida e transmitida ao vivo ou em *slides*. O anunciante era apresentado como dono do programa porque o espaço publicitário era comercializado através de patrocínios pré-determinados.

No final da década de 60 muda-se o conceito de comercialização, não sendo mais vendido o programa em si, mas o tempo comercial. Os anúncios publicitários tomam novos rumos, ao adotar uma linguagem específica para apresentar os produtos, aproveitando melhor os recursos da imagem em movimento associada ao som e a possibilidade da gravação antecipada. “Até então eles eram mais um anúncio de rádio com imagens” (SIQUEIRA, 1995:79).

* Mestre em Extensão Rural pela Universidade Federal de Viçosa e Professora do Departamento de Comunicação Social da FAFI-BH - Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Belo Horizonte.

A gravação prévia da programação foi possibilitada através do videoteipe, recurso eletrônico de registro e reprodução de imagem, fundamental na produção técnica audiovisual. Apesar de já estar disponível desde 1955, o videoteipe foi efetivamente utilizado no Brasil a partir de 1963, contribuindo para a formação de redes nacionais porque permitia à televisão brasileira ligar-se entre si por meio de programas e reportagens gravadas que eram enviadas através de despachos aéreos (VAMPRÉ, 1979:226).

A ampliação do consumo industrial na década de 50, impulsionado pelo desenvolvimentismo, contribuiu para a proliferação do novo veículo de comunicação, que se tornaria de massa na década seguinte.

Em 1965, sob o slogan “A comunicação é a integração”, foi criada a Embratel - Empresa Brasileira de Telecomunicações - para dar continuidade ao processo de expansão das telecomunicações, que previa a criação de um canal de televisão VHF em cada grande cidade (MATTELART, 1989:37).

Com a possibilidade do sistema televisivo em rede e o aumento dos aparelhos receptores - em 1960 havia 598 mil aparelhos e em 1965 este número subiu para quase 2 milhões - a televisão consolidou-se, respaldada pelo plano de integração nacional dos governos militares que, iniciado com Castelo Branco (1964-1967), empenhava-se em criar uma identidade nacional.

O mercado consumidor emergente fez da televisão o melhor veículo de divulgação dos novos produtos, quando passou a alcançar diversos estados brasileiros. Para sustentar a nova indústria, os consumidores de todo o país deveriam ser atingidos. Os investimentos em publicidade na televisão retratavam o desenvolvimento do veículo: em 1958, as verbas nele aplicadas atingiam 8% apenas; dez anos mais tarde, a distribuição da verba publicitária concentrava 42% na televisão e, em 1976, 52%.

A sociedade brasileira passava por um processo de mudanças. A publicidade refletia o entusiasmo pela modernização do país: o crescimento acelerado e as novas formas de consumo. A industrialização e o discurso do consumo, não só de bens materiais mas também simbólicos, difundiam os ideais modernizantes. Como parte deste processo, a televisão contribuiu fundamentalmente, transformando hábitos e criando novas formas de sociabilidade, seja como meio de informação ou de diversão. Também o regime militar, instaurado em 1964, recorria aos meios de comunicação de massa para legitimar-se.

Os anos 70 registraram acontecimentos marcantes na evolução da televisão brasileira, que torna-se, então, a maior fonte de entretenimento e de informação:

“Em 1972 as ondas curtas levam os sinais para todo o país (...) e ocorre a primeira transmissão em cores. Em agosto de 1974, o Brasil torna-se o usuário dos canais de telecomunicações do sistema internacional de satélites Intelsat, que é utilizado para assegurar a eficiência das

comunicações internas e externas. Em maio de 1978, pouco antes da Copa Mundial de Futebol, são inauguradas as últimas estações terrestres” (MATTELART, 1989:38).

Dentre as emissoras estavam a TV Excelsior, que fez sua última novela em 1970 e logo depois teve a sua concessão cassada; a TV Tupi, com sua programação irregular, foi caindo em descrédito; e a TV Globo que aproveitou a orientação política e econômica para firmar-se no mercado de forma tal que, no início dos anos 80, já conquistava uma audiência superior a 50% (foi a primeira rede de TV que se preocupou com os índices do Ibope).

Empenhada em se profissionalizar no mercado televisivo, a TV Globo é a primeira a criar departamentos de pesquisa e *marketing*. A emissora vale-se das pesquisas de mercado e de audiência no sentido de conhecer as expectativas dos receptores em termos de jornalismo, entretenimento, programas culturais e serviços que a televisão poderia prestar à população, orientando-se por elas para estabelecer a sua programação. O superintendente de produção e programação da Globo (citado por MELO, 1987:18-19) explica este sucesso da TV:

“O segredo da televisão é comum a outras empresas que produzem para o grande consumo. É o posicionamento correto diante de seu mercado e a entrega de um produto adequado (...). E você e o mercado têm que confiar que, assim que aquele produto acabar, vai ser substituído por outro que mereça igual confiança. Na relação do hábito passa a existir também a afetividade. O espectador fica habituado a ver a televisão porque passa a ter afeto por ela. E como é que se conquista esse afeto? Prometendo as coisas e cumprindo. O segredo da televisão está em como criar o hábito”.

Ao criar este hábito de consumo, a emissora entra no cotidiano dos brasileiros. Os programas mantêm o rigor da pontualidade, contribuindo para manter o público cativo e fiel à programação. Assim, as telenovelas inserem-se neste patamar intensamente mercadológico.

A ficção televisual ganhou popularidade enfocando a realidade brasileira. Em 1970 começam as produções novelescas ambientadas no Brasil, rompendo com o modelo estrangeiro do folhetim. “A telenovela, cotidiana e doméstica, transformou-se nesse período na principal forma de produção da imagem ideal do homem brasileiro” (KEHL, 1986:289).

No quinquênio 1970-75, a TV Tupi ainda concorreu com a Globo nos horários dedicados à telenovela, porém esta última, mais regular e mais racional no planejamento, fixou os horários das 18h, 19h, 20h e 22h para suas novelas. Já a Tupi alterava constantemente seus horários e, neste período, conseguiu apresentar apenas quatro novelas diárias. Até o final da década, a Tupi declinou, entre outros motivos, pela irregularidade com que suas novelas eram apresentadas, não conseguindo manter um padrão.

A Globo, por sua vez, definiu a duração ideal de cada capítulo entre 40 e 45 minutos, o número médio de 155 capítulos e o período, em torno de seis meses para cada novela. Em 1979,

acabou com o horário das 22h, por ser o de menor audiência, dando lugar às mini-séries e outras programações.

3 - A Telenovela Brasileira: Da Origem Ao Sucesso

A telenovela é uma herança da radionovela que, por sua vez, teve sua origem no folhetim. Surgido na França no início do século passado, o folhetim desenvolveu-se no Brasil quase que simultaneamente pois, naquela época, a moda brasileira era imitar o que estava acontecendo na Europa. Como tudo aquilo que vinha da França, o novo gênero literário foi absorvido com facilidade.

O romance-folhetim, inicialmente produzido na Europa, era traduzido para os jornais brasileiros e passou a ser moda sem ser popular pois, numa sociedade escravocrata, a imprensa não atingia a massa analfabeta da população. Mesmo assim, o sucesso do folhetim fez com que a tiragem dos jornais da época aumentasse sensivelmente e permitiu aos literatos brasileiros publicar seus romances num meio de difusão mais amplo que o livro. Por isso, Olavo Bilac (citado por ORTIZ, 1991:16) afirmou que “o jornal é para todo escritor brasileiro um grande bem. É mesmo o único meio do escritor se fazer ler”.

No final do século XIX, o folhetim caiu no esquecimento e iniciou-se um longo período de rompimento com a tradição francesa - inspiradora dos diários da época do Império. Neste período, novas contribuições foram agregadas à antiga forma de se contar uma estória em pedaços. “Mas para compreendê-las é necessário fazermos um desvio, deixarmos o solo europeu e viajarmos para as Américas” (ORTIZ, 1991:17-18).

A radionovela surgiu nos Estados Unidos, quando as empresas financiadoras do rádio comercial, como Procter and Gamble, Colgate-Palmolive e Lever Brothers, começaram a produzir as *soap operas* para vender seus produtos às donas-de-casa. Pela primeira vez o rádio foi explorado, em toda sua potencialidade, como veículo de irradiação das estórias seriadas assim como foram os folhetins nos jornais, ao final do século XIX.

O sistema radiofônico norte-americano começou a ser imitado pelos países da América Latina, sendo Cuba o primeiro país latino-americano a reproduzir o esquema *soap opera* montado nos Estados Unidos. Por volta de 1935, apareceram as primeiras radionovelas em Havana, quando aí se encontrava consolidado um sistema radiofônico comercial.

A tradição cubana privilegiava o lado trágico e melodramático nas radionovelas. Assuntos que diziam respeito diretamente às mulheres, como casamento, adultério, divórcio, separação e prostituição revelavam a preocupação com o universo feminino. O público específico a que se destinava a radionovela eram as donas-de-casa. Não se tratava de uma escolha arbitrária, mas

comercial: “já em 1932 as pesquisas de audiência descobrem que a dona-de-casa é o membro da família que tem maior influência nas compras” (ORTIZ, 1991:20). Havia ainda as radionovelas com temas históricos e detetivescos que desfrutavam de grande prestígio. Portanto, um produto resultante das necessidades econômicas do rádio comercial aliado à tradição literária.

A radionovela chegou ao Brasil em 1941, quando o sistema radiofônico do país estruturou-se comercialmente e os aparelhos de rádio tornaram-se mais acessíveis à população. O gênero fez sucesso e veio a ser, efetivamente, popular. No início, as radionovelas eram importadas e na medida em que se implantaram, surgiram autores nacionais para produzirem os textos. “Acumula-se desta forma um *know-how* sobre a literatura melodramática, que será posteriormente transferido para a televisão” (ORTIZ, 1991:28).

A tradição das novelas radiofônicas brasileiras constituiu-se numa fonte inesgotável de referência para a produção das telenovelas. Valendo-se da experiência alcançada pelas radionovelas, a televisão foi buscar nos profissionais do rádio, a fórmula do sucesso do gênero para investir em telenovela.

A história da telenovela brasileira começou com a trama “Sua vida me pertence”, que anteriormente tivera êxito no rádio. Escrita, produzida e interpretada por Walter Foster e Vida Alves nos papéis principais, a estréia da novela aconteceu em 1951 na TV Tupi de São Paulo. Cada capítulo durava 15 minutos e a história desenrolou-se por três meses.

O melodrama era o modelo predominante das telenovelas brasileiras que, com o apoio da multinacional Colgate-Palmolive, já experimentara o gênero, com sucesso, em outros países da América Latina. Nos títulos das novelas apresentadas em São Paulo pelas TVs Tupi e Paulista, no período de 1951 a 1953, fica clara esta dimensão trágica: “Noivado nas trevas”, “Um beijo na sombra”, “Rosas para o meu amor”, “Minha boneca”, “O último inverno” (de José Castellar), “Senhora” (de José de Alencar), “Casa de pensão” (de Aluísio de Azevedo), “De mãos dadas” (de Túlio Lemos), “Meu trágico destino” (de J. Silvestre), “Na solidão da noite” (de Péricles Leal).

Em 1954 teve início uma mudança no eixo dramático que, até 1959, resultou no declínio do dramalhão, dando lugar a adaptações de romances e filmes.

A adaptação de obras já conhecidas no cinema era sucesso garantido. Os profissionais da televisão aproveitaram a experiência sonora do rádio e a experiência visual do cinema. Por isto, muitas vezes, o trabalho de redação se via facilitado pelo aproveitamento dos *scripts* originais dos filmes.

Na verdade, o teleteatro foi o gênero que mais conquistou o público nos primórdios da televisão brasileira, consagrando-se como o programa de maior prestígio até o final da década de

60, quando cedeu espaço para as telenovelas. Os clássicos da literatura internacional foram encenados no teleteatro, conferindo ao meio televisivo uma aura artística que os programas humorísticos e as novelas não possuíam (ORTIZ, 1991).

A produção novelesca entre 1960-63 apresentou obras de escritores brasileiros, como Machado de Assis, José de Alencar, Jorge Amado, Érico Veríssimo entre outros, e também desenvolveu uma dramaturgia escrita especialmente para a televisão. “Ao lado de autores como Walter Foster e Péricles do Amaral, surgem novos escritores, muitos deles que tinham acumulado experiência com adaptações dos romances estrangeiros” (ORTIZ, 1991:48).

Os anos de 1963-65 foram decisivos para a implantação do gênero. A TV Excelsior, que já funcionava desde 1959, inaugurou a telenovela diária. Empenhada em se profissionalizar, a Excelsior rompeu com a produção televisiva artesanal, apostou na especialização de seus funcionários, implantou a divisão de trabalho e de funções. Assim, constituiu-se no melhor laboratório da teledramaturgia brasileira, com uma narrativa apropriada para ampliar o público da emissora, estrategicamente visando o aumento do mercado consumidor. Assim como a radionovela, a telenovela assegura e mantém uma audiência de consumidores a um baixo custo.

Sabendo que a lógica do mercado direciona a produção da indústria cultural, é impossível entender a predominância de alguns gêneros televisivos sem levar em consideração o seu significado econômico. Desde que os custos de produção não sejam excessivamente elevados e grande parte do público telespectador esteja atento e interessado na programação, ela mantém-se no ar. Em razão desta estratégia mercadológica, as telenovelas passaram a ser exibidas diariamente.

Além disso, há um outro fator que levou as emissoras a recorrerem à telenovela diária: a necessidade de preencher longos períodos de programação. Zevi Ghivelder, diretor de programação da TV Manchete (citado por ORTIZ e RAMOS, 1991:112-113), afirma que “não há uma grande rede de televisão no Brasil sem novelas (...). A telenovela é o produto mais rentável da história da televisão no mundo (...). [Ela] é diabolicamente bem concebida em termos de rentabilidade”.

4 - A Telenovela Diária

A primeira telenovela diária, exibida em 1963, chamou-se “2-5499 Ocupado”. Tarcísio Meira e Glória Menezes interpretaram os papéis principais, com texto original de Tito Miglio, importado da Argentina. Até então as novelas tinham dois ou três capítulos semanais, exibidas em dias alternados. Segundo Walter Clark, então diretor da TV Rio, as telenovelas, com o formato diário, passaram a fazer muito sucesso e eram ótimas para fixar uma grade de

programação, porque mantinham o telespectador ligado na emissora todos os dias. (CLARK e PRIOLLI, 1991).

O sucesso de “2-5499 Ocupado” fez com que o teleteatro desaparecesse. Em 1963, quando a Excelsior começou com a exibição diária da telenovela, a emissora deu fim a dois programas teatrais: “Teatro 9” e “Teatro 63”. Em 1964, “O direito de nascer” fez sucesso e o “Grande Teatro Tupi”, considerado o cartão de visitas dos Diários Associados, saiu de cena. O “TV de Vanguarda”, da Tupi, persistiu por mais três anos e, em 1967, foi finalizado. Encerrou-se assim, definitivamente, o ciclo do teleteatro, iniciando-se a era de hegemonia da telenovela.

“O direito de nascer”, texto original do famoso novelista cubano - Felix Caignet - que já havia feito sucesso no rádio, foi adaptado para a televisão por Teixeira Filho e Talma de Oliveira. A trama fez enorme sucesso, contribuindo para que a TV Rio amarrasse a sua programação. O país já contava com 598 mil aparelhos, o que permitia uma expressiva audiência.

O acontecimento mais marcante desta novela, que conquistou o público telespectador, culminou numa festa de encerramento, promovida pela TV Tupi, no Ginásio do Ibirapuera, em São Paulo, no dia 13 de agosto de 1965, e no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, um dia depois. FERNANDES (1994:57) revela:

“O estádio superlotado dava uma mostra do incipiente poder das novelas sobre as massas. Numa espécie de neurose coletiva o povo gritava os nomes dos personagens (...) e no tumulto do primeiro grande sucesso que a TV brasileira registrava, a atriz Guy Loup (que depois adotaria o nome de sua personagem Isabel Cristina) chegou a desmaiar ante a emoção”.

Com o sucesso de “O direito de nascer”, as outras emissoras foram incentivadas a investir mais no gênero, que passou a ser obrigatório na programação das emissoras. Até mesmo a TV Record, que não era afeita às novelas, passou a exibí-las. As histórias que consagraram a telenovela diária voltaram ao clichê do folhetim melodramático e a maioria delas passou a ser escrita por autores brasileiros. O que segurava as tramas era a luta do bem contra o mal, um caso de amor complicado, os heróis e os vilões. Ivani Ribeiro destacou-se escrevendo ou adaptando os doze textos levados ao ar pela TV Excelsior no horário das 19h30, no período de 1965 a 70.

Outra novelista de destaque, nesta época, foi a cubana Glória Magadan, responsável pelo departamento de produção de novelas da Tupi. A autora não apostava nos temas nacionais e dava preferência aos romances que retratassem o período da monarquia. Os textos pesados e diálogos complicados resultavam em personagens que empostavam a voz e davam um tom de comunicado oficial às falas.

Seguem-se outras novelas da escritora: “O sheik de Agadir”, “A rainha louca”, “A sombra de Rebeca”, “O santo mestiço” e “Anastácia - a mulher sem destino”. Esta última narrava as vicissitudes da pretensa filha do czar russo, Nicolau II, onde o deserto do Saara era ambientado

nas dunas de Cabo Frio, no Estado do Rio de Janeiro. A novela teve uma produção muito onerosa, em razão de contar com um grande elenco, e a solução encontrada para equilibrar o orçamento ficou famosa. Janete Clair, que começava a sua carreira, foi contratada para resolver o problema. Ela colocou um terremoto no enredo, eliminando 35 personagens (no *script* inicial eram 40), entre os quais, aqueles que conheciam o segredo da trama. Diminuindo os gastos da emissora, os cinco que sobreviveram encarregaram-se do drama (RAMOS, 1987).

“Beto Rockefeller”, novela de Bráulio Pedrosa, iniciou uma teledramaturgia mais realista, com linguagem coloquial e integrada ao cotidiano da vida brasileira. Seus personagens eram mais próximos da realidade e o protagonista um anti-herói. Ela ficou um ano inteiro em cartaz na TV Tupi, entre 1968 e 1969. Segundo RAMOS e BORELLI (1991:78):

“Uma novela que rompe com os diálogos formais, propondo uma narrativa de cunho coloquial, repleta de gírias e de expressões populares. Reproduzindo fatos e fofocas retiradas de notícias de revistas e jornais da época, o enredo procurava reproduzir o ritmo dos acontecimentos no interior da própria narrativa. A preocupação central de Bráulio Pedrosa era trazer o cotidiano vivido para o vídeo”.

Esta mudança pela qual passava a telenovela refletia uma sintonia com a sociedade e uma preocupação com a cultura brasileira. Na virada dos anos 60/70, a telenovela era influenciada pelos influxos modernizadores da sociedade e, ao mesmo tempo, sofria a coerção do Estado autoritário: por um lado, o movimento cultural que ganhou força com o Tropicalismo e o Cinema Novo; por outro, os militares que tentavam por todos os meios inibir as críticas à ditadura. O período ficou marcado pela produção de cultura voltada para o mercado de bens simbólicos.

RAMOS e BORELLI (1991:95) enumeram três fatores que contribuíram para a concepção da realidade brasileira refletida nas telenovelas:

“Primeiro, uma modernização da sociedade brasileira que demandava uma reformulação da própria narrativa televisiva. A descoberta do cotidiano, do ‘real’, responde a uma exigência por fatias maiores de público do que aquela possível de se atingir com o melodrama clássico. Segundo, ela reflete a incorporação de um grupo de escritores marcados por um projeto nacionalista mais à esquerda, cuja concepção estética era talhada pelo realismo literário e teatral. Poderíamos ainda dizer que um elemento externo completa este quadro: a presença do Estado que demanda por temáticas referentes à ‘nossa realidade’. A Globo surge como um espaço onde interagem essas forças, algumas vezes inclusive antagônicas entre si”.

A partir dos anos 70, a telenovela brasileira “vira sinônimo” de Globo. As outras emissoras investiram no mercado novelístico, mas não conseguiram alcançar os índices da audiência global. Por exemplo: a Record adaptou os textos dos antigos radionovelistas; a Tupi também voltou ao melodrama tradicional nas adaptações latino-americanas; a Manchete recorreu à telenovela, marcando sua trajetória, em 1986, com uma adaptação literária: “Dona Beja”, uma novela temperada com erotismo, que fez a emissora saltar dos 5% de audiência que tinha no Rio de Janeiro para 18%; o SBT, por sua vez, produziu 15 novelas entre 1982 e 1985, a maioria

dramalhões, recorrendo ainda a textos para serem adaptados e importando telenovelas compactadas, produzidas principalmente pela Televisa* (RAMOS e BORELLI, 1991).

A crença de que a fórmula do melodrama tradicional continuaria sustentando a produção das telenovelas mostrou-se inadequada diante da modernização por que passava a telenovela brasileira.

O começo dos anos 90 anunciaram uma novidade no modo de fazer novela. A Manchete levou ao ar a telenovela “Pantanal”, ambientada na região pantaneira do Mato Grosso, rompendo com alguns padrões que até então eram modelos, e utilizou predominantemente cenas externas, explorando a ambientação natural do mundo rural. Alcançou índices consideráveis de audiência e tentou repetir o sucesso com a novela “Ana Raio e Zé Trovão”.

Esta inovação diferia da TV Globo, que concentrava suas tramas nas problemáticas urbanas. A Globo, então, colocou no ar telenovelas de temática rural: “Pedra sobre pedra”, “Renascer” e mais tarde fez um *remake* de “Irmãos Coragem”. Ao fazer uma análise histórica da telenovela, TÁVOLA (1996:102-103) diz que:

“A década de noventa começou com a Globo e a Manchete produzindo novelas regularmente e chegou ao seu meado com investimentos feitos pelas redes SBT e Bandeirantes para uma novela bem elaborada e competitiva por dia. Isso ocasionou um aumento de produção da Rede Globo”.

A TV Bandeirantes investiu timidamente no gênero, colocando algumas novelas no ar, no início da década de 90, mas não alcançou uma audiência considerável. Em 1996, a Bandeirantes, considerada o canal do esporte, exibiu a novela “O Campeão” enfocando o futebol.

O SBT passou por uma fase em que exibia muitas telenovelas de origem mexicana, e chega no meio da década de 90 buscando encontrar a fórmula exata de fazer novela. Cria o próprio núcleo de teledramaturgia e, em 1996, estréia três novelas num único dia, concorrendo, nos mesmos horários, com as novelas da Globo, sem descartar algumas produções mexicanas.

5 - As Telenovelas Da Globo

O processo de sedimentação das novelas globais deu-se aliado a uma dramaturgia nacional, que culminou no abasileiramento do gênero: temas literários ou que refletem a realidade sócio-política. Esta é a estratégia da Globo para que o telespectador se identifique com a trama. Durante a década de 70, nos horários de menor audiência - 18h e 22h - a Globo introduziu as novelas solicitadas pela orientação governamental, enfocando temas educativos. Especialmente, no horário das 22h foi criado um espaço de dramaturgia mais sofisticado, com autores como Jorge de Andrade, Dias Gomes e George Durst. Já as novelas educativas visavam o

* Rede de televisão mexicana, produtora e exportadora de telenovelas, que detém o monopólio da televisão no México ao captar entre 80% e 90% do investimento publicitário nacional.

público infanto-juvenil, indo ao ar às 18h. “Mais tarde, significativamente no ano da publicação da Política Nacional de Cultura, o horário das 18h é redimensionado para adaptações literárias como ‘Helena’, de (Machado de Assis), ‘Senhora’ (José de Alencar)” (RAMOS e BORELLI, 1991:87-88).

A Globo abarcou as experiências de sucesso da Excelsior e da Tupi com novelas como “A muralha”, “Minas de Prata” e “Beto Rockefeller”, construindo a partir daí um modelo para sua produção, baseado em fórmulas diferenciadas para cada horário. Atenta à melhoria de qualidade, criou núcleos autônomos de realização das novelas subordinados às diretrizes da emissora. O padrão estético da produção e da programação, mais tarde denominado “padrão Globo de qualidade”, firmou-se a partir de 1973 com a implantação da TV a cores no Brasil.

As telenovelas globais buscam aproximar-se do cotidiano brasileiro. Esta estratégia se configura em modificações na estética das locações, figurinos, cenários e diálogos, que refletem os modismos e os conflitos de gerações. Enfim, elementos identificáveis pelo público como sendo componentes de um cotidiano próximo ao seu. “Sempre um pouco mais glamourizado, um pouco mais antisséptico, um pouco bem mais sucedido no final, mas de qualquer forma um cotidiano que se supõe familiar ao tal ‘brasileiro médio’” (KEHL, 1980:52).

A primeira novela em cores, “O bem amado”, de Dias Gomes, desenrolou-se numa cidade do interior, abordando temas sociais e políticos de forma criativa. Apesar de, na ocasião, o Presidente Médici ditar as ordens para legitimar o golpe de 1964, o autor conseguiu inserir na trama personagens e situações fazendo críticas à política brasileira. RAMOS (1987:69) comenta:

“O prefeito de Sucupira [cidade cenográfica], caricaturalmente, endossava a tática dos ditadores contra os políticos (...). A censura dava canetaços a atacado, enquanto os palacianos brindavam festivamente com o capital internacional. Ainda que tenha destilado, indiretamente, legitimação para os objetivos da ditadura, teve a contribuição de flagrar as miopias da política nacional. Mais tarde, quando se transformou em seriado, aproveitou os ventos da abertura e aprofundou as questões políticas”.

“O bem amado” foi, também, a primeira telenovela global a ser dublada para o espanhol, quando as exportações da emissora começaram a se orientar para os países da América Latina. Antes disso, Portugal já havia importado a telenovela “Gabriela”. Segundo MELO (1988:39), “a aceitação da telenovela pela população lusitana foi tão expressiva que estimulou a empresa a trabalhar seriamente o mercado mundial”.

Outras novelas interioranas e rurais ainda serão produzidas, mas o que predominará é a temática urbana e modernizadora. Autores como Cassiano Gabus Mendes, Mário Prata e Bráulio Pedrosa destacaram-se no horário das 19h, com perspectivas mais inovadoras.

Janete Clair e Lauro César Muniz eram os responsáveis pelo horário das 20h na fase de ascensão da produção novelesca da Globo. Janete Clair trabalhava na linha mais popularesca,

privilegiando o cenário das grandes cidades e favorecendo a identificação emocional dos receptores com a trama vivida e sofrida pelos personagens principais. É 1960 e 1970 que o Brasil reverte o quadro da maioria da população vivendo no campo para a grande maioria vivendo nas cidades*. Já Lauro César Muniz teve pretensões mais intelectualizadas para inovar nas novelas, como a inserção de informações históricas no roteiro (KEHL, 1980).

Daniel Filho, responsável pela direção da maioria das telenovelas globais, muitas delas de autoria de Janete Clair, definiu os ingredientes que compõem o sucesso: “passamos a colocar dados brasileiros, locais brasileiros, som brasileiro (...). É importante que a novela contenha um nível de realidade, e um nível de fantasia” (citado por KEHL, 1980:53).

A preocupação com a identidade cultural, exigida pelo processo de integração nacional, levou a TV Globo a contratar autores considerados mais eruditos, com experiência no teatro e no cinema. Dias Gomes é um exemplo: entrou na Globo em 1969, procurando diferenciar suas histórias com personagens atualizados e temáticas como “o preconceito de cor, coronelismo, dinheiro como força corruptora, divórcio, celibato de padres, zona sul do Rio de Janeiro, jogadores de futebol, retirantes e marginais do jogo do bicho e contrabando” (Dias Gomes, citado por RAMOS e BORELLI, 1991:93).

Os valores sociais, morais e políticos passam a ser retratados nos personagens. O maior desafio era fazer um produto com pretensões críticas no interior da indústria cultural, trabalhar o realismo atravessado pelas necessidades mercadológicas. Mas, como disse Muniz Sodré (citado por RAMOS e BORELLI, 1991:95), a telenovela “(...) está fundada no realismo fantástico. E isto é uma forma mercadológica de narrativa que não pode ser desprezada”.

No desenrolar da história da produção de novelas da Rede Globo de Televisão, as que alcançam o maior índice de audiência são exibidas no horário nobre. A “novela das oito”, como ficou conhecida, busca uma aproximação com a identidade nacional ao focar temas ligados aos problemas sociais dos brasileiros. A convivência cotidiana com os personagens globais faz com que estas novelas ocupem uma posição privilegiada no imaginário dos receptores. No quadro, a seguir, estão listadas todas as novelas exibidas pela TV Globo, no horário das 20 horas, a partir da década de 70, com seus respectivos autores e ano de exibição.

* Em 1960, 55% da população brasileira vivia na zona rural e em 1970, esta porcentagem cai para 44%. (cf. Séries Estatísticas Retrospectivas. Rio de Janeiro: IBGE, 1986).

Telenovelas da TV Globo exibidas a partir da década de 70, no horário das 20h

Ano	Título	Autor
1970	Véu de noiva	Janete Clair
	Irmãos coragem	Janete Clair
1971	O homem que deve morrer	Janete Clair
1972	Selva de pedra	Janete Clair
1973	Cavalo de aço	Walter Negrão
1974	Fogo sobre terra	Janete Clair
1975	Pecado capital	Janete Clair
	Escalada	Lauro César Muniz
1976	Duas vidas	Janete Clair
	O casarão	Lauro César Muniz
1977	Espelho mágico	Lauro César Muniz
	O astro	Janete Clair
1978	Dancin' days	Gilberto Braga
1979	Os gigantes	Lauro César Muniz
	Pai herói	Janete Clair
1980	Água viva	Gilberto Braga
	Coração Alado	Janete Clair
1981	Baila comigo	Manoel Carlos
	Brilhante	Gilberto Braga
1982	Sétimo sentido	Janete Clair
	Sol de verão	Manoel Carlos
1983	Champagne	Cassiano Gabus Mendes
	Louco amor	Gilberto Braga
1984	Corpo a corpo	Gilberto Braga
	Partido alto	Aguinaldo Silva e Glória Perez
1985	Roque santeiro	Dias Gomes
1986	Roda de fogo	Lauro César Muniz
	Selva de pedra	Janete Clair
1987	Mandala	Dias Gomes
	O outro	Aguinaldo Silva
1988	Vale tudo	Gilberto Braga
1989	O salvador da pátria	Lauro César Muniz
	Tieta	Tieta
1990	Meu bem, meu mal	Cassiano Gabus Mendes
	Rainha da sucata	Sílvio de Abreu
1991	O dono do mundo	Gilberto Braga
1992	De corpo e alma	Glória Perez
	Pedra sobre pedra	Aguinaldo Silva
1993	Fera ferida	Aguinaldo Silva
	Renascer	Benedito Ruy Barbosa
1994	Pátria minha	Gilberto Braga
1995	A próxima vítima	Sílvio de Abreu
	Explode coração	Glória Perez
1996	O fim do mundo	Dias Gomes
	O rei do gado	Benedito Ruy Barbosa
1997	A indomada	Aguinaldo Silva

Fonte: Base de dados do Núcleo de Pesquisa de Telenovela ECA/USP

A temática social está presente em todas as novelas das 20 horas a partir dos anos 70, porém aparece nas tramas paralelas. O tema central gira em torno de questões individuais onde os protagonistas têm uma relação de amor e ódio. A pobreza é focalizada, a miséria não aparece. Os pobres convivem com boas condições econômicas, têm casa, emprego e amigos. As distâncias são reduzidas entre ricos e pobres. Segundo RAMOS (1987:59),

“qualquer telespectador pode chegar facilmente a uma constatação. A realidade das novelas é bem mais bela que a da minha rua, a da minha cidade, enfim, a do meu país. Os ricos adormecem em suas mordomias e os pobres não são tão miseráveis. É a cultura zona sul”.

Há uma diluição de temas polêmicos, como reforma agrária, êxodo rural e multinacionais. “Cavalo de aço” colocou a questão da reforma agrária e ficou impossibilitada de continuar, por causa da censura. Novelas como “O casarão”, “O astro” e “Pai herói” mostraram o homem do campo indo para a cidade e o debate sobre o êxodo rural diluiu-se numa história de amor, quando o personagem principal envolveu-se com uma moça rica. Em “Os gigantes” o debate sobre a atuação de uma multinacional não foi levado adiante.

Quando os enredos das novelas deixaram de sofrer a pressão da censura, temas como divórcio, ligações extra-conjugais - antes só permitidas para personagens masculinos -, racismo, homossexualismo e emancipação da mulher começam a aparecer. “Após a queda da censura por volta de 1985 e seu banimento do cenário artístico expresso na constituição de 1988, as personagens femininas passaram a se aproximar de comportamentos encontrados na sociedade” (TÁVOLA, 1996:104).

Também as cenas de sexo passaram a ser o apelo mais freqüente, deixaram de ser apenas sugeridas e tornaram-se presentes nos capítulos com total liberdade.

A homossexualidade é apresentada nas tramas, mas somente em suas histórias paralelas. O homossexualismo feminino foi focado em “Vale Tudo”, e o masculino apareceu na novela “Brilhante”, mas o personagem homossexual acaba se casando com uma mulher. Em “A próxima vítima” fica evidente o relacionamento entre dois homens e em “Explode coração” há uma *drag-queen*, que dá conselhos para as mulheres.

O universo rural não tem enchente nem seca, mas sim a beleza do campo, o mito à pureza e, algumas vezes, o sofrimento do homem do campo. Aparecem os grandes fazendeiros que se envolvem com mulheres mais jovens e são os donos do poder.

O racismo é focalizado, mas nunca personagens negros foram protagonistas nas telenovelas da Globo. A novela “A próxima vítima” desencadeou uma discussão sobre a discriminação racial a partir de uma família de negros que culminou numa das falas do personagem representado pelo ator Tarcísio Meira: “negro safado”.

Quanto à religiosidade, o catolicismo aparece mais freqüentemente, com a presença dos padres, das beatas na igreja, dos casamentos e batismos. O misticismo emergiu em “Sétimo sentido” e em “Roque Santeiro”. Esta última fez grande sucesso, com o suspense criado com a volta do santo que fazia milagres.

O subúrbio tem um toque de humor e de festividade. Em “Pecado capital” as cenas suburbanas são sempre cômicas e ao som de um chorinho. As brigas de vizinhos, os bate-bocas e as fofocas hilárias surgem no subúrbio de “Explode coração”.

Personagens de classes diferentes unem-se, através do casamento, tornando mais fácil o caminho da ascensão social. Conforme observa RAMOS (1987:115), “temos personagens que comprovam a facilidade da ascensão social e a presença da cosmovisão elitista”.

Dentre os vilões, sempre presentes, alguns ficaram famosos: Odete Roithman de “Vale tudo”, Raul Pelegrini de “Pátria minha” e Isabela de “A próxima vítima”.

De um modo geral, as novelas trabalham com estereótipos de personagens que levam tudo às últimas conseqüências, o que cria o clima de suspense, fundamental para segurar o telespectador durante os seis meses que se desenrolam os capítulos das telenovelas. A trama evolui recheada de intrigas e desencontros, que se resolvem no capítulo final.

A fusão da ficção com a realidade é cada vez mais presente no encaminhamento das histórias, na medida em que a realidade é buscada para atualizar a trama e identificá-la com o cotidiano dos brasileiros. Os exemplos mais recente estão na telenovela “Explode coração”, que incorporou na trama uma campanha para encontrar crianças desaparecidas, e na “O Rei do gado”, que retratou a reforma agrária e o movimento dos sem-terra.

6 - Considerações finais

Atualmente, a telenovela é o gênero de maior sucesso da televisão brasileira, sucesso que se realiza nacional e internacionalmente. As exportações são cada vez mais freqüentes e os investimentos nas produções são significativos; a telenovela desenvolveu-se e expandiu-se de tal modo que de exportação em exportação já alcança, na década de 90, mais de 130 países, além de ocupar lugar de destaque na dinâmica cultural brasileira.

7 - Referências bibliográficas:

BASE Janete - NPTN. São Paulo: Núcleo de Pesquisa de Telenovela, ECA, USP, [1996]. 11p. (Mimeogr.).

BORELLI, S. H. S. Gêneros ficcionais: matrizes culturais no *Continente*. In: BORELLI, S. H. S. (Org.). **Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa**. São Paulo: Intercom, 1994. p.129-145. (Coleção GT's Intercom, 1).

- CAMPEDELLI, S. Y. **A telenovela**. São Paulo, Ática, 1987. 96p.
- CARVALHO, E., KEHL, M. R., RIBEIRO, S.N. Anos 70: televisão. Rio de Janeiro: Europa, 1979-80. 110p. (Televisão, 5).
- 100 anos luz. **Boletim de Programação**: Rede Globo, Rio de Janeiro, n. 1193, nov. 1995.
- Explode coração. **Boletim de Programação**: Rede Globo, Rio de Janeiro, n. 1191, nov. 1995.
- FADUL, A. (Org.). **Serial fiction in TV: the latin american telenovelas with an annotated bibliography of brazilian**. São Paulo: Eca-Usp, 1992. 252p.
- FERNANDES, I. **Telenovela brasileira: memória**. São Paulo: Brasiliense, 1994. 430p.
- O fim do mundo. **Boletim de Programação**: Rede Globo, Rio de Janeiro, n. 1217, maio 1996.
- KEHL, M. R. Eu vi um Brasil na TV. In: SIMÕES, I. F. COSTA, A. H. da, KEHL, M. R. **Um país no ar: história da TV brasileira em três canais**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.277-323.
- KEHL, M. R. As novelas, novelinhas e novelões. In: CARVALHO, E., KEHL, M. R., RIBEIRO, S. N. **Anos 70: televisão**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-80. p.49-73. (Televisão,5).
- KEHL, M. R. Um só povo, uma só cabeça. In: CARVALHO, E., KEHL, M. R., RIBEIRO, S. N. **Anos 70: televisão**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-80. p. 5-59. (Televisão,5).
- MELO, J. M. **As telenovelas da Globo: produção e exportação**. São Paulo: Summus, 1988. 70p.
- MORAIS, F. **Chatô: o rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 732p.
- ORTIZ, R. Evolução histórica da telenovela. In: ORTIZ, R. BORELLI, S. H. S., RAMOS, J. M. O. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.11-54.
- RAMOS, J. M. O., BORELLI, S. H. S. A telenovela diária. In: ORTIZ, R., BORELLI, S. H. S., RAMOS, J. M. O. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.55-110.
- RAMOS, R. **Grã-finos na Globo: cultura e merchandising nas novelas**. Petrópolis: Vozes, 1987. 128p.
- SIMÕES, I. F., COSTA, A. H. da, KEHL, M. R. **Um país no ar: história da TV brasileira em três canais**. São Paulo: Brasiliense, 1986. 323p.
- TÁVOLA, A. **A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo**. São Paulo: Globo, 1996. 119p.