

A CONFIGURAÇÃO DA TELENOVELA NO BRASIL: A SUPERAÇÃO DO MODELO MELODRAMÁTICO

THE SOAP OPERA SETUP IN BRAZIL: THE OVERCOMING OF MELODRAMATIC MODEL

Rondinele Aparecido Ribeiro

Pós-Graduada em Cultura, Literatura Brasileira e Língua Portuguesa pela Unesp

Professor da Uniesp-Fanorpi

E-mail: rondinele-ribeiro@bol.com.br

RESUMO

É inegável que a ficção seriada participa ativamente do processo de representação de identidades. Assim, a telenovela, que sempre esteve presente na televisão brasileira e passou a ocupar lugar privilegiado, tanto na programação televisiva, quanto nos estudos acadêmicos, estando a serviço do entretenimento ou do viés emancipatório, responde por um processo de interação e representação diante do cotidiano. Dessa forma, o presente artigo tece considerações acerca da constituição do gênero televisivo de maior sucesso no país, a telenovela. Para tanto, utilizará postulações de Lopes, Borelli, Alencar, Sadek, Hamburger, Távola e outros teóricos que se ocupam de reflexões acerca desse gênero. Acredita-se que este trabalho seja importante devido às especificidades de um gênero considerado híbrido, que tem na literatura e nas manifestações de massa sua gênese. Ademais, estudar a história da telenovela é se debruçar sobre a evolução e os dilemas sócio-históricos e político-econômicos do Brasil.

Palavras-chave: Telenovela. Ficção. Representação. Folhetim.

ABSTRACT:

It is undeniable that serial fiction actively participates in the identity representation process. So the soap opera that has always been present on Brazilian television and has come to occupy a privileged place both in television programming, as in academic studies, with the entertainment service or emancipatory bias, accounts for a process of interaction and representation in the quotidian. Thus, this article presents considerations about the constitution of the most successful television genre in the country, the telenovela. To do so, use postulations of Lopes, Borelli, Alencar, Sadek, Hamburger, Távola and other theorists who engage in reflections of this kind. This work is believed to be important due to the specifics of a genre that is considered

hybrid, which has its genesis in literature and the mass manifestations. In addition, to study the history of the soap opera is to look into the progress and socio-historical, political and economic dilemmas of Brazil.

Keywords: Soap Opera. Fiction. Representation. *Feuilleton*.

1 INTRODUÇÃO

Originária de tradições populares e massivas, tais como Romance de Folhetim, radionovelas e soap opera, a telenovela constitui na atualidade um fenômeno representativo do país. Notabilizado como objeto de estudos acadêmicos, o gênero é alçado ao posto de verdadeira narrativa acerca do Brasil, desempenhando espaço importante no jogo social de poder. Na atualidade, as telenovelas constituem um espaço social e cultural sendo marcadas como um meio de apropriação de espaço e de saberes, já que, por meio de seu conteúdo, o público se vê representado.

Na telenovela, a ficção é elemento fundamental. Por meio dela, as telenovelas problematizam conflitos da humanidade de forma bastante direta e simples, podendo dizer que o formato ficcional e o real mantêm um grande elo, ao passo que a ficção alicerça a afirmação e reafirmação de valores, lidando com tabus e indagações. Assim, é indubitável que a teledramaturgia brasileira alcançou um patamar elevado e que seu produto de ficção mais promissor ocupa papel privilegiado como forma de representar o país, haja vista que a telenovela se constitui como exemplo perfeito de espaço de representação dos aspectos culturais brasileiros.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A GÊNESE DA TELENOVELA

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

A telenovela [...] é uma história também dividida em capítulos, mas, nesse caso, o seguinte é continuação do anterior; o sentido geral do conjunto é previsto inicialmente, mas seu desenrolar e desenlace não são previamente decididos; durante seu desenvolvimento, pode receber novos personagens e dar novos direcionamentos para as várias tramas que compõem o todo (SADEK, 2008, p.33).

Recuperando a etimologia do vocábulo novela, chegamos à conclusão de que este deriva do vocábulo italiano novela, que provém da expressão latina novela. Renata Pallotini tece comentários acerca da gênese da novela. Nas palavras da autora “a palavra derivou para o de enredado. Substantivando-se e adquirindo denotação especial, durante a Idade Média acabou significando enredo, entre trecho, vindo daí narrativa enovelada, trançada” (PALLOTTINI apud ALENCAR, 2002, p.44). A estudiosa ainda comenta que durante algum tempo, a palavra foi empregada no sentido de narrativa fabulosa, fantástica, inverossímil.

Constituindo-se como um gênero da teledramaturgia, a telenovela é herdeira do folhetim e compõe a grade da programação desde a origem da televisão no Brasil. É bom lembrar que, de início, esse gênero era considerado produto menos nobre, se comparado ao teleteatro, que contava com grande número de atores do teatro e empregava roteiros adaptados das obras literárias. A respeito do caráter improvisado que imperava em tais produções, comenta Sadek:

O começo da TV no Brasil foi improvisado. Ela foi trazida praticamente num rompante na década de 1950, e, como não havia gente especializada nesse trabalho, os técnicos do rádio foram requisitados para fazer os primeiros programas da TV. Os profissionais da geração seguinte aprenderam com os colegas mais velhos, criando uma cadeia que passava o conhecimento do mestre para o aprendiz, como nas sociedades de tradição oral, pré-escrita (SADEK, 2008, p.12)

Já que no tange às temáticas, pode-se falar que, nessa fase inicial, grande parte dos roteiros eram adaptações de obras literárias. Tal estratégia era empregada para legitimar um gênero incipiente, que não contava ainda com um formato profissional.

3 A TELENOVELA NO BRASIL: O MELODRAMA COMO CARACTERÍSTICA PRIMORDIAL

A telenovela está presente no país desde a chegada da televisão, todavia enquanto formato seriado, o país já conhecia as radionovelas e as fotonovelas. Recuperando os primórdios da ficção seriada na televisão, constata-se que a primeira novela foi ao ar em 1951 e intitulou-se *Sua vida me pertence*. Essa novela foi exibida pela TV Tupi e era transmitida duas vezes por semana. Uma característica acerca dessa produção era com relação à exibição. Cada capítulo tinha apenas 20 minutos e a novela era exibida apenas duas vezes por semana. O casal protagonista foi eternizado pelos atores Vida Alves e Walter Foster, que, além de ator era escritor e diretor da telenovela. Um dado curioso e que merece ser comentado acerca dessa telenovela reside no fato de nela ter ocorrido o primeiro beijo na tevê brasileira.

Pode-se falar que esse gênero, ao longo de sua trajetória, evolui seu formato. De início, tais produções eram marcadas pela improvisação, já que nessa fase inicial não se contava com aparato técnico que levasse a telenovela ao status de obra profissional. Quando chegaram ao país importada de Cuba e da Argentina, países pioneiros nesse gênero ficcional onde a tradição melodramática imperava, as telenovelas brasileiras herdaram essa fórmula já consagrada nos demais países latino-americanos.

Tecendo considerações acerca do melodrama, conforme Alencar (2002, p.49), constata-se que “o melodrama é um gênero em que os diálogos são entremeados de música. Humano, imaginoso e vivaz, cria intrigas e paixões com habilidade e requer uma completa identificação entre o espectador e personagem”. Nesse gênero as personagens são criadas de modo a inspirarem compaixão do público. Dessa forma, as representações de pessoas boas, perversas, fracas, fortes sem muita densidade psicológica é amplamente empregada.

Nome de bastante importância para a história da telenovela, Glória Magadan, em 1964 passou a viver no Brasil. De início, comandou produções exibidas pela TV Tupi. Com a criação da Rede Globo, a autora foi contratada para escrever telenovelas para o horário considerado nobre, o das 20 horas. O enredo de tais produções era bastante artificial, pois se passava em locais bastante distantes do país. Em suma, repetia-se a fórmula consagrada pelos demais países latino-americanos. Sobre essa situação, comenta Alencar:

Na década de 1960, porém, a realidade brasileira ainda não figurava nas histórias, que eram absurdas e bizarras, inverossímeis. O mundo televisivo era povoado de histórias exóticas, personagens bons e maus, maniqueísmo sempre presente. Com a saída da novelista Glória Magadan em 1969, a TV Globo forma um núcleo profissional, investe em atores, autores e equipamentos. É uma revolução. Uma revolução que definiu estruturas que levaram a telenovela a firmar-se como fenômeno, um hábito, um condicionamento tão necessário ao brasileiro escovar os dentes (ALENCAR, 2003, p.89)

Como se percebe, nessa fase, por mais que tenha ocorrido uma ligeira evolução quanto à linguagem, tal evolução não se observou quanto à temática, que contava com os moldes do melodrama latino-americano, marcado por tramas inverossímeis bem como por personagens fortemente estereotipados. Assim, tal modelo era marcado pelo profundo artificialismo, uma vez que não apresentava em seu conteúdo nenhum viés social ou político.

A autora Glória Magadan, exilada cubana, adotava a concepção de que as produções novelísticas funcionavam como “alívio das tensões do dia-a-dia”. Por essa razão, tais produções ganharam o status de alienantes. Predominavam nas telenovelas da autora capítulos com cenas longas repletas de elementos do melodrama.

Recorrendo aos postulados de Borelli (2005), a autora cita as principais mudanças ocorridas nas telenovelas a partir dos anos 60. A autora cita, dentre elas, a inserção do videoteipe, que tornou possível o armazenamento, a correção, exibição das imagens; a adoção de câmeras leves, possibilitando que fossem gravadas cenas externas e não apenas em estúdios; a inserção da cor, que alterou significativamente o formato do gênero; a criação de departamentos responsáveis por profissionalizar o gênero.

Como a realidade nacional não figurava em tais produções e o Brasil estava passando por grandes transformações sociais e experimentava um período de forte tensão política, essas produções, como já mencionado, foram taxadas de alienantes. Paralelamente, basta lembrar que em outros produtos culturais e nas artes em geral vigoravam uma ampla luta política que verberavam um descontentamento com a profunda crise gerada no plano econômico, no cenário internacional, bem como no aspecto político. Assim, movimentos culturais, tais como cinema novo, MPB, novas manifestações literárias ganharam o status de obras engajadas, uma realidade da qual mesmo tendo um grande potencial devido a produção em série, era completamente ignorada pelo formato.

Borelli (2005), ao tecer considerações acerca do espaço da telenovela na produção contemporânea constata que, nas décadas de 50 e 60, a produção de novelas era norteada pelas seguintes características: fronteiras ainda difusas, uma vez que a televisão ainda não contava com uma linguagem própria, que a distinguisse do formato literário, teatral ou cinematográfico; O caráter melodramático das narrativas herdado das radionovelas. Outra característica apontava por Borelli (2005) liga-se à forte improvisação técnica a que o gênero se subordinava, uma vez que ainda não contava com a definição dos diferentes papéis na produção, tais como roteiristas, diretor, figurinista, cenógrafos, etc.

Ainda com relação acerca das características das produções do referido gênero, a autora cita a migração de autores, diretores e atores do rádio, do teatro e do cinema para a televisão com o intuito de enriquecer e tornar a televisão com características mais profissionais. Já que no tange às temáticas, pode-se falar que, nessa fase inicial, grande parte dos roteiros eram adaptações de obras literárias. Tal estratégia era empregada para legitimar um gênero incipiente, que não contava ainda com um formato profissional.

Comenta Sadek (2008, p.35) que, a partir da adoção do videoteipe nos anos 1960, ocorreu a operacionalização do gênero e as telenovelas passaram a ser mais viáveis. Sobre a adoção do videoteipe, vale citar também os postulados de Távola (1996, p.75): “O VT é o divisor de águas na história da televisão em todo o mundo. Deu-lhe sentido de obra duradoura, como o cinema”.

Em 1963, a tevê Excelsior importou da Argentina o modelo de telenovela que impera até hoje no Brasil, as novelas diárias. A trama *25499 Ocupado* que no Brasil denominou-se *0597 Dá ocupado*, foi a primeira telenovela exibida diariamente no país. Como atores principais, a trama contou com Tarcísio Meira e Glória Menezes. A partir dela, o gênero adquiriu contornos, apelando ao emocional do telespectador. Constituiu-se como sendo a primeira telenovela exibida diariamente no país. “Telencenada” pela TV Excelsior, em São Paulo, no horário das 19 horas, a trama foi exibida de julho a setembro de 1963. “A ideia de transmissão diária dos capítulos nasceu de uma viagem de Edson Leite, superintendente da TV Excelsior, à Argentina, onde viu novelas exibidas diariamente, sempre no mesmo horário. Ao voltar, comprou os direitos da novela [...]” (TÁVOLA, 1996, p.86). Dessa forma, como pontua Alencar (2003, p.20), “mais de uma década depois, as histórias, antes contadas duas ou três vezes por semana, passaram a ser diárias”. Conforme asserções de Távola (1996), a referida novela não logrou tanto sucesso. Assim, seu registro é apenas necessário pelo alto valor histórico.

A trama tinha como ponto de partida um tema bastante caro aos folhetins, um amor impossível. Uma ligação telefônica feita por Emily, personagem interpretada por Glória Menezes, uma detenta, que trabalhava como telefonista num presídio, cai por engano no escritório do advogado Larry, interpretado por Tarcísio Meira, que acaba se apaixonando pela voz misteriosa sem, na verdade, saber da condição da amada. Como se percebe, a estrutura é extremamente romântica, prevalecendo a idealização, o primado do sentimento e a impossibilidade da relação amorosa.

Para Hamburger (2005), o formato de exibição diário da telenovela foi fundamental para se conquistar a atração do público e fugar audiências. Assim, essa estratégia inicial empregada nos anos 60 irá se consolidar na década posterior. Nas palavras de Sadek (2008, p.35), “as telenovelas passaram a trabalhar segundo a reação de audiência, alongando ou encurtando as histórias conforme o interesse do público e dos anunciantes”. Como forma de ilustrar o comentário de Sadek, podemos exemplificar com a telenovela *Redenção* exibida nos anos de 1966 e 1968. A trama exibida pela TV Excelsior teve 596 capítulos marcados pela característica que impera nas produções, o melodrama, conforme já exposto, gênero dramático originado na França, no século VIII, que conseguia forte aceitação perante o público, o que propiciou o alastramento do drama romântico.

Vale ressaltar que o formato de exibição diário foi responsável por incutir a fidelização de um público, sendo responsável também pelos primórdios da tão comentada guerra de audiência no meio televisivo.

4 A SERIALIZAÇÃO DA TELENOVELA NO BRASIL

Em uma abordagem que preza mais a questão da narratividade, pode-se falar que esse parcelamento de histórias diárias passa a cumprir a mesma função da narrativa folhetinesca na sociedade brasileira do século XIX: promover acesso à ficção e à criação ou representação de identidades. No que tange à conquista de um público, Sadek (2008), assevera que o fato de ocorrer a serialização de histórias na televisão é fundamental para a manutenção de um público. Nas palavras do autor:

O espectador disperso e inquieto tem sua atenção solicitada pela TV, que concorre com os demais atrativos do ambiente e da vida real. O seriado permite ao público acompanhar a história mesmo entre lapsos de atenção e se familiarizar com os personagens de modo que continue a conviver com eles, mesmo quando perde um capítulo ou parte dele (SADEK, 2008, p. 33)

Foi com a estreia de “O Direito de Nascer”, em fins do ano de 1964, que o formato diário logrou êxito. A trama exibida ao longo de pouco mais de sete meses encantou o público das duas principais cidades do país. Adaptada para o Brasil por Thalma de Oliveira e Teixeira Filho, a telenovela foi escrita originalmente pelo cubano Felix Caignet e foi exibida pela rádio de Havana, em 1946. O enredo tinha a mesma estrutura das narrativas românticas. A trama se passa numa sociedade extremamente conservadora. Uma mãe solteira tem um filho ameaçado pelo avô, que não aceita a criança bastarda. A mãe entra no convento e a criança é criada bem distante pela empregada da família, a mamãe Dolores, personagem que cria e educa o garoto cujo nome é Alberto.

Se com a telenovela “O Direito de Nascer”, o formato diário emplacou no Brasil, grandes alterações ocorreram a partir da exibição de “Beto Rockfeller”, novela que consagrou Bráulio Pedrosa. Exibida entre 1968 e 1969, a trama é considerada revolucionária por empregar como protagonista um anti-herói, um verdadeiro enganador que vendia sapatos em um bairro popular e queria ingressar no mundo dos ricos. Para Sadek (2008), essa telenovela é a primeira considerada moderna, com temática bastante atual. Ela foi responsável por atrair o público masculino, até então, ausente das telenovelas, já que elas eram, em sua essência, melodramáticas. Em sua tessitura, “Beto Rockfeller” inovou empregando diálogos marcados pela coloquialidade e pelo emprego de gírias. “A encenação era naturalista. Espectadores ricos e pobres ficaram encantados com as manobras de Beto para participar de um mundo que não era o seu” (SADEK, 2008, p.37). Távola (1996) também explicou o sucesso da novela. Para ele, com essa telenovela, conseguiu-se superar o aumento artificial do número de capítulos, bem

como fazer mudanças no horário. A obra de Braulio Pedroso, na visão do teórico, serviu para apontar “o caminho para a telenovela: a atualização dos temas, o cotidiano da população, impasses e esperanças da sociedade real” (TÁVOLA, 1996, p.93).

A grande verdade é que a partir da experiência da TV Tupi, ocorreu uma grande renovação na teledramaturgia brasileira. Contudo, foi com a Rede Globo de Comunicação que o gênero se consolidou e se industrializou, já que foi essa emissora quem conferiu acabamento às telenovelas, fazendo delas um forte produto cultural por empregar em sua fórmula a adoção de uma linguagem coloquial, bem como cenários urbanos contemporâneos, superando o exotismo que imperava até então no gênero. “A Globo responde na atualidade pelo abrasileiramento total da telenovela e por sua transformação em produto de consumo em território nacional e internacional” (ALENCAR, 2003, p.53). O autor comenta que é nesse período que vai ocorrer uma revolução no gênero designada de revolução industrial da ficção brasileira.

A esse respeito, valem as asserções de Távola:

A década de 70 na televisão brasileira é conhecida como a da profissionalização, que engendrou a expansão impressionante do novo meio de comunicação. Os avanços tecnológicos foram igualmente fundamentais para a racionalização da produção. O videoteipe, por exemplo, revolucionou as técnicas de produção e permitiu o começo de uma política interestadual da tevê, germe da estratégia de programação nacional afinal dominante (TÁVOLA, 1996, p.90)

De início, as telenovelas da Rede globo ainda apostavam no melodramático, que tinha como principal autora do gênero a novelista cubana Glória Magadan, que se mudou para o país em 1964. A autora tornou-se ícone do símbolo melodramático no início da telenovela no Brasil. Sua estreia em novelas se deu no rádio, em 1940, com o trabalho *Cuando se quiere um inimigo*. Depois dessa produção, a novelista passou a integrar o departamento de publicidade de telenovela no continente americano.

É importante lembrar que as empresas de higiene e dentifrícios como Colgate-Palmolive, Gessy Lever e Kolynos eram as grandes produtoras de telenovelas. Tratava-se de uma fórmula consagrada para a inserção de seus produtos como forma de publicidade.

A partir da revolução imposta pela ascensão da Rede Globo de Comunicação, “as telenovelas passaram a trabalhar segundo a reação de audiência, alongando ou encurtando as histórias conforme o interesse do público e dos anunciantes” (SADEK, (2008, p.35).

5 O FORMATO ATUAL DAS TELENÓVELAS

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

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

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

Escritas em capítulos, as telenovelas empregam a mesma técnica da narrativa folhetinesca, que vai além da mera serialização de histórias e da consolidação de um público. Traçando uma retrospectiva do gênero em questão, percebe-se o quanto o formato evoluiu até se consolidar no produto de mídia mais consumido no país.

Sobre a evolução do gênero telenovela no Brasil, valem as postulações de Arthur da Távola:

A evolução da telenovela entre as décadas de 60 e 90 se caracteriza por uma etapa inicial de incerteza e desacertos na tentativa de transferir a radionovela para a tela de tevê, seguida da implantação e transformação do folhetim tradicional para esboços de uma teledramaturgia brasileira. O próximo período é de profissionalização e conquista do mercado, com qualidade literário-dramatúrgica. O atual, puramente mercadológico, teve início nos anos 80 (TÁVOLA, 1996, p.61).

Como se pode perceber pelas considerações do estudioso, ele procura dividir a teledramaturgia brasileira em fases, o que parece ser bastante oportuno para servir como um arcabouço para traçar a evolução e reconfiguração do gênero telenovela na sociedade brasileira.

Arthur da Távola, em sua obra *A telenovela Brasileira* (1996), designa como período inicial a etapa pioneira da teledramaturgia brasileira o período que se estende de 1950 a 1963. Nas palavras do autor: “o meio não estava preparado para o ritmo de um capítulo diário ao vivo. Intentos de telenovela com capítulos semanais falharam, pois não havia condições de produção em série, tampouco mercado capaz de custear montagem de qualidade visual, técnica e dramática” (TÁVOLA 1996, p.61).

Por sua vez, a partir dos anos 70, a telenovela passa a dialogar diretamente com a realidade nacional. Assim, a estudiosa Esther Hamburger (2005) designa como “novelas-verdade” o conjunto de produções que surgem num contexto bastante conturbado para o Brasil. A obra “*O Bem-Amado*” (1973), de Dias Gomes, marcou uma profunda alteração no mercado, haja vista ter sido a primeira telenovela colorida exibida pela Rede Globo. Nessa década, os enredos passaram a abordar temáticas subjacentes ao universo brasileiro. Foram incorporados às tramas um forte debate crítico acerca das condições sociais e históricas do país. Vale acrescentar ainda que foi nessa década que a Rede Globo passou a fixar seus horários bem como padronizou a duração das novelas e dos capítulos. Dessa forma, cada novela passa a ser construída de acordo com o público-alvo dividido por faixa etária, por horários e por temas. Assim, constata-se que a telenovela representou uma realidade até então renegada pelo gênero. De simples produto menor e melodramático, foi-se constituindo como forma de representar e balizar questões culturais. Pode-se falar que elas passaram a ser um gênero que cumpre uma função informativa, formativa, educativa e emancipatória.

As produções apropriaram-se de determinados contextos e produzem significados através das tramas que ali são representadas. Por se apegarem ao cotidiano, esse produto ficcional televisivo retrata as mudanças ocorridas na sociedade, o que acabou conferindo participação no processo dialógico no processo dialógico do qual participam ativamente.

Como se pode constatar, na década de 70, passa a ocorrer um potencial mais realista das telenovelas. Nessa década, o ideário nacional passou a figurar na telenovela, o que fez com elas dialogassem diretamente com o cotidiano do país. No plano político, ocorreu a experimentação de um período de crescimento econômico, o que acabou permitindo uma maior mobilidade social. Esse período passa a ser representado pelas produções de ficção seriada, empregando personagens que representam esse contexto de reconfiguração do aspecto social do Brasil.

Com isso, emergem tramas com uma carga de Realismo. Assim, temáticas como amor, romance, a sexualidade, novas configurações familiares passaram a ser incluídos nas narrativas teleficcionalis numa clara alusão ao sentido de propagar a imagem de um país que se modernizava.

Para Hamburger (2005), o conteúdo político e ideológico das telenovelas irá marcar o debate cultural nos anos 1970. A autora salienta que tais produções geraram vários trabalhos acadêmicos. Nas palavras da autora:

O conteúdo político e ideológico das novelas marcou o debate cultural dos anos 1970 e foi tema de inúmeros trabalhos acadêmicos. Alguns desses trabalhos leem as novelas da perspectiva de profissionais engajados e salientam sua capacidade de gerar ideologia política crítica a partir do interior da indústria cultural. Outros enfatizam o caráter industrial e comercial do produto para demonstrar que a intenção crítica de profissionais engajados não tem condições concretas de se realizar (HAMBURGER, 2005, p. 85).

De fato, o que aconteceu é que as telenovelas se reconfiguraram como elementos primordiais para balizar o significado de ser “moderno”, justamente porque propagavam a ideologia da moda e dos comportamentos contemporâneos. Na década de auge da ditadura, a telenovela ganhou mais qualidade pelo arranjo metafórico bem como pela linguagem artística que foi empregada como forma de burlar a ditadura. A crítica credita à década de 70 como a década de ouro para esse produto ficcional.

Esther Hamburger comenta:

A grande verdade é que “as novelas passaram a ser reconhecidas como um espaço legítimo para a mobilização de diversos modelos de interpenetração da nacionalidade, incluindo modelos de estrutura familiar e relação de gênero. Elas adquiriram esse caráter como um consequência não antecipada da busca por atualidade que potencializou o valor comercial do meio televisivo, na medida em que ele realiza sua vocação de vitrine de novos produtos, com direito a demonstrações pedagógicas das maneiras de usá-los em associação com novos hábitos e estilos de vida considerados “modernos” (HAMBURGER, 2005, p.118)

Nos anos 80, essa situação foi representada pela telenovela “Vale Tudo”, de 1988. Assim, observa-se que ocorreu a aproximação da realidade com a ficção. Como resultado, a telenovela consegue penetrar ativamente na casa dos brasileiros, promovendo uma maior identificação com o público, o que leva a uma projeção muito maior da obra. Em suma, pode-se falar que as telenovelas passaram a cumprir uma função social, à medida que elas se remeteram a um universo que é exterior à narrativa, assumindo um papel explícito de intervenção em histórias, funcionando como grandes prestadoras de serviços à sociedade. A essa característica, Lopes (2009), designou de novela como recurso comunicativo.

Em se tratando do conjunto de produção audiovisual, Hamburger (2005) credita a nomenclatura de “novelas-intervenção” às telenovelas surgidas a partir dos anos 1990. Nas palavras da autora:

No final da década, a diversificação de opção sintomaticamente fortalece um estilo que pode ser denominado de “novela de intervenção”, em detrimento de novelas “representação da nação”. No Brasil contemporâneo talvez não seja mais possível situar um espaço policlassista, geracional e geográfico de expressão da nacionalidade (HAMBURGER, 2005, P.122).

Outra característica que pode ser apontada nas telenovelas a partir dos anos 90, é a incorporação exacerbada de temas relacionados à sensualidade, à temática das drogas, à temática da infidelidade, a ficcionalização da violência, o emprego de uma linguagem nitidamente popularesca e carregada de gírias e o emprego de temas antes proibidos na época da censura, ou até mesmo, não encarados com bons olhos pelos telespectadores. Tudo isso nos permite apontar que a telenovela, na atualidade, tornou-se ainda mais representativa da nação e assumiu um tom mais polêmico.

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

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de esgotar as possibilidades de trabalho com o gênero telenovela, que foi renegado durante muito tempo pelo meio acadêmico, este artigo se propôs a tecer considerações importantes acerca da constituição desse gênero no Brasil. Enquanto produto de mídia, a telenovela é o produto mais consumido e o que mais agrega valores à sociedade. Sendo um corpus privilegiado na atualidade, baliza questões ligadas à formação de identidades bem como a (re) configurações sociais, familiares, políticas e históricas.

“No Brasil, frequentemente mais da metade dos aparelhos de TV ligados sintonizam a mesma telenovela, que, em contato diário com os espectadores, lança modas, induz comportamentos, opina acerca de polêmicas, presta serviços e participa do cotidiano do país” (SADEK, 2008, p.11). Para o autor, deve ser creditada à telenovela o papel de influenciar a vida cultural, política bem como os aspectos comportamentais da sociedade brasileira. A grande verdade é que a novela passou a ser um precioso instrumento de integração nacional, representando papéis sociais, ligada a conquistas políticas, representando comportamentos, esclarecendo determinadas condutas, refletindo determinadas lutas de classes e de gêneros, criando hábitos de consumo, produzindo padrões e normas. Enfim, a novela foi alçada ao posto de grande instrumento de integração nacional ou, como assevera Lopes (2005), a uma narrativa sobre a nação e a uma forma de participar dessa nação imaginada.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, M. **A Hollywood Brasileira: Panorama da Telenovela no Brasil**, São Paulo, 2002, SENAC.

BORELLI, S.H.S. Telenovelas: Padrão de Produção e Matrizes Populares. In: BRITTOS, V.C; BOLAÑO, C.R.S. (orgs.). **Rede globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005.

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

_____. Telenovelas e Interpretações do Brasil. In **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/ln/n82/a04n82.pdf>>. Acesso em 12/10/14.

LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Revista Comunicação e Educação**. Jan/abr. 2003. Disponível em <[http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view File/37469/40183](http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/File/37469/40183)>. Acesso em 05/03/2014.

_____. Telenovela e direitos humanos: a narrativa de ficção como recurso comunicativo. In: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **Anais**. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009.

MOTTER, M. **Telenovela Internacionalização e Interculturalidade**. Edições Loyola, São Paulo, 2004.

SADEK, J.S. **Telenovela: Um olhar do cinema**, São Paulo: Summus, 2008.

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