

Percursos históricos da produção do gênero telenovela no Brasil: continuidade, rupturas e inovações¹

Histories of soap opera genre production in Brazil: continuity, disruptions and innovations

Renata Maldonado Silva²

RESUMO

Este artigo busca historicizar a constituição do gênero *telenovela* no Brasil, buscando aprender sua relevância social como um dos mais importantes programas populares de entretenimento. Pretende-se, ainda, analisar as formas narrativas que influenciaram no seu processo de constituição como o romance, o melodrama e o folhetim. Além disso, propõe-se a discutir como o gênero foi apreendido pelas diferentes tecnologias da comunicação existentes até atingir o seu formato televisivo atual.

Palavras-chave: Telenovela. História. Cultura.

ABSTRACT

This article seeks to historicize the formation of the soap opera genre in Brazil, seeking to learn their social relevance as one of the most important popular entertainment programs. The aim is also to analyze the narrative forms that have influenced the process of constitution as romance, melodrama and soap opera. Moreover, it is proposed to discuss how this gender was perceived by the different communications technologies until this current TV format.

Keywords: Soap operas. History. Culture.

Introdução

No Brasil, as telenovelas são, sabidamente, os programas mais populares e os de maior audiência de público das maiores emissoras privadas da rede aberta. Detêm a maior e a melhor fatia da grade de horário. Por conseguinte, atraem o interesse dos anunciantes e dos patrocinadores mais ricos, disputando com folga, juntamente com o setor de jornalismo das emissoras, a primazia de receber

1 Artigo recebido em 22-3-12. Aprovado em 11-4-12.

2 Doutora em Educação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisadora na área de mídia e educação.

vultosos investimentos em infraestrutura de estúdios e equipamentos. Além disso, essas mantêm sob contrato o maior número de empregados fixos com salários acima da média do mercado. Desde o seu aparecimento, na década de 50 (séc. XX), as telenovelas conquistaram gradativamente o gosto do público e, algumas, até os dias atuais, permanecem no imaginário social de grande parte da população brasileira.

A telenovela é um gênero televisivo bastante peculiar no que se refere ao seu processo de elaboração, já que ela se caracteriza pela sua ligação direta com seu público-alvo. Isso permite que a construção da narrativa ocorra de modo original em relação aos demais gêneros, pois ela é escrita quase ao mesmo tempo em que é exibida. O autor, portanto, pode alterar a trama simultaneamente no decorrer da sua elaboração e de acordo com a reação do público, ao contrário das obras literárias. No entanto, a versão televisiva da novela é o resultado da influência de distintos gêneros culturais, tais como o romance, o romance-folhetim e o melodrama teatral, aliados ao processo de incorporação desses pelas novas mídias, tais como o cinema, o rádio e, por fim, a televisão.

Ortiz et al. (1988) ressaltam a importância de destacar que o gênero telenovela, até o seu estabelecimento no Brasil, percorreu inúmeros continentes. Destaca-se a influência desde o romance-folhetim, desenvolvido na França, das *soaps operas* norte-americanas até as radionovelas latino-americanas. Contudo, Mattelart e Mattelart chamam a atenção para a dificuldade em resgatar um gênero popular mediante o estabelecimento de conexões com os produtos culturais que o antecederam. De acordo com eles,

se há parentesco, há, sobretudo ruptura: o novo produto que consideramos é influenciado por outras lógicas estéticas e sociais, situa-se no centro de outras estratégias industriais, está inscrito em outras formas de produção e de consumo. (1998, p. 21).

Seguindo os mesmos passos dos autores acima citados, embora se saiba da complexidade das relações que são estabelecidas entre os gêneros, tentar-se-á determinar algumas conexões que levem à constituição da telenovela na atualidade. Em função disso, acredita-se ser necessário resgatar a historicidade dos principais produtos culturais que incidiram na sua formação, tais como a novela. Essa se tornou o gênero literário predominante no século XVIII, principalmente por exprimir os problemas culturais da época, centrados, sobretudo, na oposição entre o indivíduo e a sociedade. (HAUSER, 1982b, p. 29).

Hauser (1982b) aponta que o surgimento do romance está relacionado às epopeias medievais dos chamados romances de cavalaria. Embora esses tenham pouca relação com o romance moderno em geral, o autor destaca que sua estrutura cumulati-

va, a continuidade de seu método narrativo, que articula diferentes episódios e as aventuras, permanece até as obras literárias atuais. Esses elementos encontram-se presentes não somente no romance picaresco, heroico e pastoral da Renascença e do Barroco, mas também no romance de aventuras do século XIX e, de alguma forma, nas representações da vida cotidiana e das experiências humanas de Proust e Joyce. (p. 27).

O autor citado ressalta que o desenvolvimento das técnicas de impressão, através das leituras diretas dos livros, juntamente com uma concepção de arte renascentista mais concentrada, contribuem para que o estilo narrativo da Idade Média, centrado nos episódios, seja substituído por um modelo mais compacto. No entanto, o gênero romanescos evoluiu de modo gradual até atingir o seu apogeu no século XIX, com o triunfo do princípio dramático. De acordo com ele,

en dépit de sa structure essentiellement picaresque Don Quichotte constitue une critique de l'extravagant roman de chevalerie, même du point de vue purement formel. Mais le changement décisif vers l'unification et la simplification du roman est dû au classicisme français. Certes, la Princesse de Clèves est un exemple isolé, puisque le roman héroïque et pastoral appartiennent encore à la catégorie du récit médiéval d'aventures avec leur accumulation et leur avalanche d'épisodes, mais dans le chef-d'œuvre de Mme. de Lafayette, l'idée du roman d'amour, à l'intrigue uniforme et aux paroxysmes dramatiques, et de l'analyse psychologique d'un unique conflit, avait été réalisée et constituait une possibilité de renouvellement. (HAUSER, 1982b, p. 25-26).

No entanto, o desenvolvimento do romance só ocorreu a partir do século XVIII, devido ao aumento da importância da literatura e da imprensa na vida social. Destaca-se, ainda, o crescimento significativo do número de leitores. Segundo Watt (1990), no entanto, essa expansão é incipiente quando comparada com os padrões modernos, pois a capacidade de ler e escrever na língua materna, nesse período, era privilégio de uma pequena parcela da população. Na Inglaterra, a inexistência de um sistema educacional consolidado, além do alto preço dos livros, em comparação com os rendimentos médios dos trabalhadores nesse mesmo período, são fatores que impediam o crescimento do público leitor. O autor salienta que “no século XVIII o romance estava mais próximo da capacidade aquisitiva dos novos leitores da classe média do que muitas formas de literatura e erudição estabelecidas e respeitáveis, porém, estritamente falando, não era um gênero popular”. (p. 40).

É importante destacar que o surgimento do romance significou uma profunda ruptura em relação aos gêneros literários anteriores. O aparecimento de uma produção para o mercado provocou o favorecimento da prosa em detrimento do verso nas obras até então existentes. Esse tipo de narrativa, ainda iniciou um processo de laicização nas produções literárias, pois, até o século XVIII, eram dominadas por temas religiosos.

Além disso, o caráter inovador desse tipo de literatura desenvolveu-se primeiramente na Inglaterra, com as obras de Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*, 1719); Samuel Richardson (*Clarissa*, 1747) e Henry Fielding (*Tom Jones*, 1749), pois, no mesmo período, a cultura literária francesa era orientada basicamente para a Corte.

Watt (1990), em seu estudo sobre o romance inglês, ressaltou que a ascensão desse gênero se articula a inúmeros fatores, tais como: as modificações no público-leitor já mencionadas, o desenvolvimento do racionalismo, baseado nas teorias de Descartes e Locke, a predominância dos valores individualistas e protestantes, o aumento do processo de secularização da sociedade e, sobretudo, a emergência das classes médias urbanas. Esses elementos, em última instância, se relacionam com o surgimento de uma nova ordem econômica, que renunciava o modo de produção que iria predominar no decorrer dos próximos séculos: o capitalismo. Segundo ele,

o capitalismo suscitou um grande aumento da especialização econômica; e isso, conjugado com uma estrutura social menos rígida e homogênea e com um sistema menos absolutista e mais democrático; aumentou enormemente a liberdade de escolha individual. Para os que se integraram à nova ordem econômica, a entidade efetiva em que passaram a basear os arranjos sociais já não era a família, a igreja, a guilda, o município ou qualquer outra unidade coletiva, mas o indivíduo: ele era responsável pela determinação de seus papéis econômico, social, político e religioso. (WATT, 1990, p. 56).

Essa mesma linha de interpretação é compartilhada pelos autores marxistas que estudaram o gênero romanesco no século XIX, como Goldmann (1967). Segundo esse estudioso, existiria uma estreita relação entre o surgimento dessa forma literária e a história da vida econômica nas sociedades ocidentais. Nesse sentido, o romance seria a “transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado”. (p. 16). Seu aparecimento estaria articulado ao desenvolvimento do capitalismo, no qual o valor de troca passou a ocupar um papel fundamental nessa nova organização social.

Os valores da economia liberal e do individualismo, portanto, fizeram-se presentes na própria constituição da forma romanesca. A tentativa de definição do indivíduo, através dos personagens descritos na trama, em tempos históricos diferenciados, é uma das principais características desse gênero. Esse foi, ainda, inovador ao romper o caráter universalizante das criações literárias anteriores, pois permitiu que os personagens retratados na obra expressassem a identidade particular de cada indivíduo. (WATT, 1990, p. 19). A originalidade do romance reside, portanto, na introdução da particularidade descritiva ao longo do seu processo narrativo. De acordo com Watt,

o romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a

conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopéia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade. (p. 15).

Seguindo as mesmas ideias, a defesa da particularidade no gênero romanesco deve ser ainda compreendida em função da influência do realismo filosófico preconizado por Descartes e Locke no decorrer do século XVIII. Essa corrente, defensora da ideia de que o mundo exterior é real, mas que a percepção da realidade é individualizada e cujo método investigativo está baseado no estudo das particularidades da experiência, guarda certas analogias com a nova forma literária em ascensão. Nos gêneros anteriores, por exemplo, eram ressaltados os tipos humanos genéricos, que agiam em um contexto determinado pelas convenções literárias previamente estabelecidas, como a epopeia. O romance, pela primeira vez, representou os personagens e o local de desenvolvimento de suas ações em uma nova abordagem literária, isto é, “o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas”. (1990, p. 17).

Além do uso da abordagem particularista, o romance também se caracterizou pela ausência de normas formais e enredos tradicionalmente desenvolvidos nas produções literárias anteriores. A partir dele, os autores passaram a desenvolver tramas completamente inventadas ou parcialmente fundamentadas em episódios contemporâneos. A originalidade dessa forma literária baseou-se, ainda, em sua concepção da categoria tempo, na qual os escritores, pela primeira vez, puderam elaborar um retrato dos indivíduos em diferentes períodos ao longo da história. Watt (1990) destaca, ainda, a inserção da ideia de causalidade, na qual a estrutura romanesca valeu-se da experiência passada como causa das ações presentes e da preocupação com a análise descritiva do ambiente.

Hauser (1982b), no entanto, chama a atenção para o predomínio da abordagem psicológica na obra romanesca, que é um dos elementos de grande influência ainda hoje no gênero televisivo aqui abordado. Segundo ele, essa característica estaria articulada ao predomínio do espiritual e do subjetivo na produção cultural desse período, cujo romance educativo, como a *Educação sentimental* (1869), de Flaubert, e *Wilhelm Meister* (1695), de Goethe, são os exemplos mais apropriados dessa forma literária. Essa oscilou entre uma abordagem mais problemática e a aceitação dos padrões convencionais, sendo caracterizada pela sua autolimita-

ção. (GOLDMANN, 1967). No Brasil, o escritor que mais se dedicou a esse tipo de literatura foi Machado de Assis.

No entanto, o autor húngaro acima citado destaca que a primazia do romance no século XVII se relaciona ao fato de esse ser o gênero literário que melhor exprime o principal conflito cultural desse período: a antítese entre o indivíduo e a sociedade. Essa hipótese é corroborada pelos autores marxistas que o estudaram, como Lukács (2000), no qual o romance é compreendido como a procura de um herói problemático por valores autênticos em um mundo degradado, e a degradação estaria relacionada à emergência de uma sociedade de mercado, que neutralizaria a relação natural estabelecida entre os homens e os bens, regida pelo valor de uso e pela importância concreta dos objetos. Nesse novo contexto histórico, foi eliminado esse vínculo da consciência dos homens, na medida em que a nova realidade econômica foi mediada por uma nova categoria: o valor de troca. De acordo com Goldmann,

situado entre esses dois pólos, o romance possui uma natureza dialética na medida em que, precisamente, participa, por um lado, da comunidade fundamental do herói e do mundo que toda a forma épica supõe, e, por outra parte, de sua ruptura insuperável; a comunidade do herói e do mundo resulta, pois, do fato de ambos estarem degradados em relação aos valores autênticos, e a sua oposição decorre da diferença de natureza entre cada uma dessas degradações. (1967, p. 17).

Portanto, é devido à contradição estrutural presente no gênero romanesco já mencionada, que Hauser (1982b) assinalou que esse, como nenhum outro, sintetizou os antagonismos da classe burguesa e descreveu as lutas de cada indivíduo. Esses elementos contribuíram, ainda, para que o romance fosse considerado o gênero romântico por excelência. Essa corrente de pensamento caracterizou a narrativa como a representação mais satisfatória do conflito que se estabeleceu entre o indivíduo e o mundo, que propunha como solução final sua resignação. Essa abordagem, no entanto, foi questionada por alguns autores da época, como Goethe, em *Wilhelm Meister*, que criticou o desprezo romântico pelo mundo como uma tentativa de escapar dos verdadeiros problemas. Contudo, esse modelo foi ultrapassado com o advento do romance social, fortemente marcado pelo naturalismo, e cujos principais expoentes foram Stendhal e Balzac, já no século XIX.

Por outro lado, a opção dos romancistas pela arte naturalista deve ser vista simultaneamente, em certa medida, como continuidade e ruptura em relação ao romantismo anterior. Hauser (1982b), por exemplo, ressalta as ambivalências existentes entre esses diferentes conceitos, na medida em que Balzac e Stendhal podem ser considerados os seguidores mais legítimos da escola romântica, mas também seus principais adversários. No entanto, esse autor lembra que o naturalismo não é uma concepção

de arte homogênea, com critérios definidos, já que é regido principalmente pela ideia de natureza. Ele se modifica de acordo com o tempo, já que busca o desenvolvimento de um objetivo particular e imediato. Além disso, sua análise de interpretação sobre a sociedade é limitada por fenômenos precisos. Nesse sentido, permanece a aproximação do gênero romanesco com a telenovela atual, cujo enfoque naturalista é utilizado não para analisar a realidade como um todo, como aponta o autor húngaro. Seu objetivo é o de abordar a vida social em particular, “c’est-à-dire à ce domaine de la réalité qui revêt une importance special aux yeux de cette génération”. (1982b, p. 27).

O folhetim

Embora seja inegável a influência do romance na telenovela atual, como já se mencionou, no que se refere ao seu formato, essa tem maior aproximação com o romance-folhetim. Esse foi um gênero literário que se desenvolveu, sobretudo na França, por volta da década de 40 (séc. XX). Apesar de ser uma variação do romance tradicional, o folhetim adquiriu contornos próprios e se transformou em uma fórmula de ficção original. Diferentemente do primeiro, ele era estruturado em capítulos, que eram publicados diariamente pelos principais periódicos. Martín-Barbero (1997) aponta que uma das principais características desse gênero ficcional é o que ele chama de dispositivos de fragmentação da leitura, caracterizado pela narrativa em episódios e pela divisão em unidades de leituras. Essas se vinculam ao discurso narrativo mais abrangente, de modo que se compreenda a estrutura global. A permanência da estrutura de organização em episódios servirá de inspiração para as adaptações do novo gênero que se consolidará no século XX com o advento da televisão: as novelas. Segundo ele,

o folhetim se inscreve nesse outro modo de circulação que passa do popular ao massivo sem passar pelo “culto”, ou melhor, pelos lugares de culto da cultura. E a essa mesma lógica pertence a estrutura tipográfica, a composição e a fragmentação da narrativa [...] e inclusive o ritmo de entrega semanal dosando a quantidade de leitura até a forma de pagamento, num conjunto de dispositivos que *medeiam* entre exigências do mercado e formas de cultura, entre demanda cultural e fórmula comercial. (1997, p. 176).

O surgimento do romance-folhetim se articula às necessidades do mercado jornalístico do período, que viu nesse novo tipo de literatura uma possibilidade de aumentar o seu número de assinantes. Em função do sucesso da fórmula, grande parte dos romances produzidos na época passou a ser produzida nessa nova modalidade, isto é, de forma seriada. Os grandes jornais franceses da época, como *Le Siècle* e *La Presse*, por exemplo, passaram a dar grande destaque a esse novo gênero ficcional em seu suplemento diário. Segundo Meyer,

a partir de então, não se trata mais, para o romance-folhetim, de trazer ao jornal o prestígio da ficção em troca da penetração deste, mas, pelo contrário, é o romance que vai devorar seu veículo. Este passa a viver em função do romance. Gramsci lembra que esse método haverá de se difundir. É também o começo da crítica que Eco denomina apocalíptica. Beuve, que publica em 1 de setembro de 1839 retumbante artigo na *Revue des Deux Mondes*, “*De la littérature industrielle*”, brada principalmente contra Balzac. (2005, p. 61).

Ortiz et al. (1988) apontam que o desenvolvimento do folhetim deve ser compreendido no âmbito das profundas transformações em curso na sociedade francesa do século XIX. O aprimoramento das inovações tecnológicas, que possibilitou o aumento da circulação das informações, aliado ao aumento da escolarização foram fatores determinantes do crescimento de uma literatura que contemplasse os até então excluídos dessa mesma realidade. Trata-se de um gênero literário destinado principalmente às classes populares, cujo conteúdo, inicialmente, era fortemente influenciado pelo estilo romântico. No entanto, Hauser (1982b) salienta que, rapidamente, o folhetim passou a copiar os mesmos princípios formais e estéticos das peças populares contemporâneas, tais como o gosto pelo excessivo e pelo excêntrico. Além disso, se destaca a recorrência a temas como a sedução, o adultério, os atos de violência e a crueldade. De acordo com Meyer, “o folhetim se relaciona principalmente com o melodrama e o drama romântico, porém, estes se articulam, sobretudo, à forma romanesca, que precede o folhetim em termos de popularidade”. (2005, p. 60).³

Segundo Hauser, o surgimento do romance-folhetim acarretou uma profunda transformação no *status* da obra literária na sociedade francesa da metade do século XIX. Para ele

l’oeuvre littéraire devient maintenant un objet usuel, au sens plus strict du terme. Elle est tarifée, produite conformément à une norme acceptée et livrée dans des délais fixés à l’avance. C’est un article commercial qui est payé suivant sa valeur – les bénéficiaires qu’il peut rapporter. Il ne viendrait pas à l’esprit d’un rédacteur en chef de payer Dumas ou Sue plus que la marge bénéficiaire qu’il peut en attendre. Les auteurs de feuilletons ne sont donc pas plus surpayés que les vedettes du cinéma d’aujourd’hui; leurs tarifs sont conformes à la demande et n’ont aucun rapport avec la valeur artistique de ce qu’ils produisent. (1982, p. 19).

O caráter industrial adquirido pela literatura nesse período implica que os grandes escritores franceses do século XIX, tais como Balzac, Alexandre Dumas e, principalmente, Eugène Sue, publiquem suas obras também nesse novo formato. Grandes

3 Meyer (2005) estabelece três fases para o romance-folhetim francês: a primeira, iniciada em 1836, caracterizava-se pelo folhetim romântico ou democrático, cuja influência dos ideais da Revolução Francesa e do nascente socialismo eram marcantes, predominando até 1848. A segunda começou com a ascensão de Luís Napoleão Bonaparte, no qual o folhetim promoveu seus ajustes narrativos ao caráter industrial da literatura da época, terminando em 1870. A partir de 1871, até o ano de 1914, ocorreu a terceira fase, caracterizada pelos romances denominados “dramas da vida” e pela influência naturalista.

textos como *O Conde de Monte Cristo* (1844/46); *Os três mosqueteiros* (1844), *As ilusões perdidas* (1843) e *Os mistérios de Paris* (1843) foram elaborados nessa nova estrutura, que, conforme o sucesso alcançado, poderiam também ser publicados no modelo convencional (livros). No entanto, ao mesmo tempo que esses escritores foram alvo de críticas por aderirem a essa nova modalidade de literatura considerada mais “comercial”, é inegável que o surgimento desse gênero sinalizou um imenso processo de democratização. Isso, inclusive, provocou um grande nivelamento no público leitor, pois “jamais un art n’a été aussi unanimement reconnu par des couches sociales et culturelles à tel point divers et acueilli avec des sentiments aussi similaires”. (HAUSER, 1982b, p. 21).

No entanto, Ortiz et al. (1988) chamam a atenção que, mesmo na França, o processo de adesão das classes populares ao novo gênero literário foi gradativo. Em meados do século XIX, a distribuição dos periódicos ocorria através do sistema de subscrição. Em função disso, seus leitores eram majoritariamente pertencentes à pequena e à média burguesias. Somente a partir de fins do Segundo Império é que os diários começaram a ser lidos regularmente pelas classes populares, pois era possível adquiri-los nas ruas *a un sou*.

O gradativo desdobramento do popular para o massivo, já iniciada no fim do século XIX, se relaciona à necessidade intrínseca do capital em acelerar sua reprodução. Ao *incorporar* hegemonicamente as classes populares na esfera cultural e ao lhes dar visibilidade, o sistema pôde utilizar desse artifício como um mecanismo de transformação das classes mais pobres em futuros consumidores. O folhetim, nesse sentido, pode ser considerado como um dos precursores dessa associação que se completaria no decorrer do século XX e que iria se desdobrar com o desenvolvimento de outras mídias: o da imbricação entre o econômico e o cultural.

O folhetim no Brasil

No Brasil, o aparecimento do folhetim foi simultâneo ao seu surgimento na França. No entanto, o seu processo de elaboração se estabeleceu de modo diferenciado. Aqui, os romances primeiramente eram escritos e, depois de prontos, publicados na forma seriada. Em sua grande maioria, eram traduções dos textos originais franceses, que ocupavam primeiramente o rodapé dos jornais da época, principalmente do *Jornal do Comércio*. Somente a partir do fim do século XIX é que os importantes romancistas brasileiros, tais como Aluísio Azevedo, José de Alencar e Raul Pompeia começaram a produzir folhetins nacionais, inspirados nos originais franceses.

Além disso, em função de o nível de escolarização da maioria da população ser incomparavelmente mais baixo em relação ao europeu do mesmo período, o mercado editorial brasileiro era muito reduzido. A existência de uma cultura de mercado bastante incipiente foi outro elemento diferenciador do grau de repercussão do gênero aqui. O folhetim, portanto, não se popularizou tanto quanto na França. Tornou-se restrito inicialmente a uma pequena elite letrada, que o acompanhava através dos poucos periódicos existentes na época. A hipótese defendida por Ortiz et al. (1988) é a de que esse tenha sido absorvido pela elite como um elemento de distinção cultural, já que a tiragem de um periódico como a *Revista Ilustrada*, em 1876, foi de quatro mil exemplares. Embora esse número tenha sido considerado gigantesco para a época, equivalia somente à venda de livros eruditos em países como a França e a Inglaterra no mesmo período.

No início do século XX, com o advento da República, houve uma relativa expansão do acesso das classes populares à imprensa. O sucesso do gênero folhetinesco nos jornais levou a que esse, então, fosse estendido a outros meios de comunicação, tais como: revistas, jornais destinados estritamente ao público feminino e romances publicados em fascículos, que ficaram conhecidos popularmente como “novelas por entregas”. O mercado editorial desse tipo de publicação foi liderado pela Editora *Vecchi*, que tinha como público-alvo, sobretudo, imigrantes italianos. Isso, inclusive, foi um dos fatores que influenciaram na fusão do gênero folhetinesco com os melodramas aqui no Brasil, pois esses já faziam parte da literatura italiana desde a segunda metade do século XIX, como Gramsci (1968a) analisou em sua obra. De acordo com Meyer,

há também cenas inteiras de situações e diálogos que são puros melodramas, verdadeiras cenas de teatro sem a menor intenção paródica, talentosa apropriação do gênero que é afinal o irmão gêmeo do folhetim. Ambos recorrem a infundáveis repetições, numa recorrência insistentemente configuradora de quadros e situações para aqueles leitores e espectadores apenas alfabetizados, que eram a maioria. (2005, p. 181-182).

O melodrama

De acordo com Martín-Barbero, o melodrama é um gênero teatral que surgiu na França e na Inglaterra, na Idade Moderna. É também um dos principais precursores do tipo de narrativa que atualmente vem sendo adaptado pelos meios de comunicação de massa. Segundo ele, esse sofreu várias adaptações desde a sua criação no fim do século XVIII. No entanto, originariamente, sempre esteve vinculado às classes populares, e o seu forte conteúdo emocional já estava presente. Trata-se de espetáculos que eram basicamente orais e abordavam temas relacionados ao contexto

político-social em que foram criados. Dentre esses, destacam-se os acontecimentos vivenciados pelas classes mais pobres durante a Revolução Francesa, tais como: traições, conspirações, injustiças e histórias de amor. Para o antropólogo espanhol,

a cumplicidade com o novo público popular e o tipo de demarcação cultural que ela traça são as chaves que nos permitem situar o melodrama no vértice mesmo do processo que leva do popular ao massivo: lugar de chegada de uma memória narrativa e gestual e lugar de emergência de uma cena de massa. (1997, p. 159).

O mesmo autor explica que a estrutura de apresentação do melodrama se articula, principalmente, aos espetáculos de feira e às narrativas provenientes da literatura oral, especialmente os contos de terror e mistério. Nesse sentido, ela é fundamentalmente narrativa. Além disso, o desenvolvimento do gênero se vincula à proibição dos teatros populares na França, no fim do século XVII, já que o teatro, em sua modalidade clássica, era reservado estritamente às classes abastadas. Para os demais, só eram permitidas encenações sem diálogos, de modo que as representações cênicas oficiais não perdessem as suas características originais. Isso, inclusive, possibilitou que esse gênero desenvolvesse os artifícios visuais e sonoros em detrimento da linguagem falada, o que facilitou, portanto, sua posterior adaptação para o cinema e a televisão.

Hauser (1982a) aponta à segunda metade do século XIX, na França, como a época do apogeu do melodrama. Segundo o autor, esse gênero destaca-se, junto com o *vaudeville*, nesse período, em função de dois fatores: primeiramente, após a Revolução Francesa, houve uma grande abertura dos teatros populares à grande massa. Porém, durante o período napoleônico e a Restauração, em vista do melodrama e da comédia musical serem considerados social e culturalmente inferiores, esses não foram interditados pelo Estado, como a *Comédie Française*, por exemplo. Em razão disso, o público e os autores adquiriram gosto por esses gêneros. Hauser lembra que

du point de vue historique, les formes théâtrales les plus importantes sont le vaudeville et le mélodrame. Elles représentent le véritable tournant dans l'histoire de la scène moderne et constituent la transition entre les genres dramatiques du classicisme et du romantisme. [...] Des deux genres, le mélodrame possède la structure la plus complexe et les origines le plus diverses. L'un de ses nombreux prédécesseurs est le monologue déclamé sur accompagnement musical, forme initiale du genre hybride que l'on retrouve encore quelque fois dans les programmes de spectacles donnés par les amateurs et dont le premier exemple bien connu est le *Pygmalion* et *Rousseau* (1775). Cette oeuvre constitue le point de départ du renouveau des récitation théâtrales avec accompagnement musical – intrinsèquement, une très ancienne forme. (1982a, p. 171).

A constituição narrativa do melodrama, que permanece atualmente nas telenovelas, é a presença de personagens representativos do povo, mesclado com elementos de outras

classes sociais, como aristocratas e burgueses. A oposição absoluta entre bons e maus, aliada à excessiva exploração das emoções, é fator que se mantém parcialmente nas adaptações televisivas. Essa estrutura, fortemente esquemática, inclusive, é um dos argumentos que os estudiosos do gênero utilizam para qualificá-lo de reacionário, o que é contestado por Martín-Barbero (1997). Entretanto, é fato que, embora as contradições sociais e as lutas de classes estejam presentes no gênero, a solução proposta é sempre mágica, pois não se articula com a tomada de consciência das classes subalternas da sua situação de opressão. Além disso, a polarização inerente à sua estrutura (bem *versus* mal, herói *versus* traidor) impede uma compreensão mais realista da estrutura social, reforçando, portanto, uma visão de mundo maniqueísta.

Hauser (1982a), no entanto, afirma que a natureza lacrimosa e moralizadora da estrutura melodramática é um fator determinante para que se compreenda a sua popularidade nas classes mais pobres. No entanto, o elemento mais importante desse gênero é a pantomima, que consiste em espetáculos que abordavam contos de fadas e temas mitológicos, como, por exemplo, a *Bela adormecida* (1697), de Charles Perrault. Além disso, essa utilizava, em geral, cenas agitadas que eram apresentadas como em uma revista, sem coerência interna ou evolução dramática. Segundo o autor,

elles tendent à créer des situations dans lesquelles les éléments mystérieux et miraculeux, fantômes et esprits, donjons et sépultures jouent un rôle essentiel. Avec le temps, de courtes notes explicatives et dialogues sont insérés dans les scènes, et ainsi le genre évolue au cours de la Révolution en ces curieuses “pantomines dialoguées” et finalement devient “le mélodrame à grand spectacle”. Celui-ci perd progressivement son caractère spectaculaire et ses éléments musicaux pour devenir une pièce d'intrigues, d'une importance fondamentale dans le théâtre du XIX^{ème} siècle. (1982a, p. 171).

Consoante o autor citado, embora o gênero melodramático seja o resultado de inúmeras influências que foram modificadas ou ampliadas ao longo dos séculos, sua articulação com o conflito existente no teatro clássico é decisiva. Para ele, “o melodrama nada mais é que a tragédia popularizada, ou seja, corrompida”. (1982a, p. 172). Embora ele siga os princípios formais dessa última, o melodrama adotou um estilo desprovido das sutilezas psicológicas e da beleza poética dos clássicos. Além disso, sua estrutura, baseada essencialmente no tripé: antagonismo, confronto violento e desfecho, representado pelo triunfo da verdade e pelo banimento dos vilões da vida social, amparado em um forte esquema moral e conciliador, se distanciou também do caráter ético da tragédia.

De acordo com Martín-Barbero (1997), a persistência do melodrama nos dias atuais, aliado à sua capacidade de adaptação aos distintos formatos tecnológicos, não é explicável somente em detrimento de um projeto estritamente comercial ou ideológico. (p. 166). Para o autor, esse deve ser compreendido como um dos espaços de perpetuação

das matrizes da cultura de massa, que foi sendo gerado lentamente a partir do popular. Esse processo, no entanto, ocorreu através de uma série de discontinuidades e rupturas, e se caracteriza, ainda hoje, pela reafirmação dos aspectos subjetivos da vida social. No entanto, é importante destacar que sua estrutura narrativa conservadora é amplamente utilizada pela indústria cultural como um importante mecanismo de refreamento da luta de classes. Isso, inclusive, incentivou a apropriação do gênero de modo hegemônico pelos meios de comunicação de massa ao longo do século XX, com o advento do cinema, do rádio e, finalmente, da TV, através das telenovelas, em sua primeira fase.

A radionovela

É imperativo destacar a influência dos melodramas radiofônicos, que se desenvolveram primeiramente nos Estados Unidos, desde a década de 20 (séc. XX) e na América Latina, a partir de 1930 nas telenovelas atuais. Segundo Martín-Barbero e Rey, sobre as aproximações existentes entre os dois gêneros, pode-se destacar que

a radionovela começou a mobilizar audiências importantes de uma maneira persistente, a gerar cerimônias de sua recepção, que só teriam equivalentes – pela força de suas adesões e pelo acompanhamento de suas entonações – nos movimentos das audiências do melodrama, que se expressam em fenômenos como a ressemantização do melodrama, realocalizando-o de outro modo na cotidianidade, nas emoções postas nas venturas ou desventuras dos personagens ou na fratura apaixonada das regulações do tempo para seguir os avatares do drama. Mas não foram somente essas as razões para a conexão entre radionovela e telenovela. Foram, sem dúvida, as proximidades dos relatos, as conexões vitais que suas dramaturgias expressavam: do amor à aventura, da transgressão das normas às afirmações do institucional. Existiam, decerto, outros motivos que consolidaram as conexões: uma boa parte dos atores da televisão havia tido experiência nas radionovelas e os fervores que estas últimas suscitavam foram, pouco a pouco, se deslocando para os melodramas televisionados. (2001, p. 143).

Entretanto, esse processo não ocorreu de modo equânime em todos os países do continente americano. Os EUA foram o primeiro país a explorar as potencialidades do sistema radiofônico. Isso ocorreu principalmente em vista de três fatores: o grande desenvolvimento do modelo comercial, centrado na publicidade, desde a década de 20 (séc. XX); o surgimento de uma extensa conexão de redes, através dos cabos de telefone, e a difusão dos aparelhos como um bem de consumo popular. Esses elementos possibilitaram a utilização do rádio como um importante veículo difusor de tramas seriadas, com duração de, aproximadamente, 15 minutos, durante o horário vespertino.

Em meados da década de 30 do séc. passado, as grandes indústrias financiadoras do rádio comercial iniciaram a produção das “óperas de sabão”, com o objetivo de

vender suas mercadorias às donas de casa norte-americanas. Como o país atravessava a mais profunda recessão de sua história, era necessário utilizar o aparato radiofônico para aumentar a venda de seus produtos, em um horário menos oneroso, do ponto de vista dos anunciantes.

Segundo Ortiz et al. (1988), embora o surgimento das *soap operas* se relacione com o atual gênero televisivo, o autor aponta que, ao contrário desse, as “óperas de sabão” não possuem um argumento principal, responsável pela condução da trama. Ela é caracterizada pela existência de inúmeros personagens que convivem em um determinado lugar, vivenciando, ao longo do tempo, dramas diversificados. Em razão disso, a trajetória do núcleo principal se desenrola indefinidamente, no qual o desfecho final é uma estrutura ausente. Esse modelo de narrativa explica a longevidade do gênero, pois algumas tramas tiveram início no rádio, em 1937 e, ininterruptamente, foram adaptadas pela TV até 1982, como é o caso de *The Guilding Light*.

É importante destacar que a constituição das *soap operas* foi, desde o início, influenciada por uma perspectiva mercadológica. Tendo como objetivo estritamente incentivar a venda de produtos ao menor custo possível, os responsáveis pela elaboração do gênero não tinham nenhum controle sobre o processo de produção. Esses eram diretamente contratados pelos patrocinadores do programa, com o objetivo de convencer as donas de casa a consumirem seus produtos. Em vista disso, esse tipo de novela desenvolveu-se como uma narrativa essencialmente feminina.

O interesse do capital norte-americano em expandir suas fronteiras e a proximidade de grandes centros como Miami criaram as condições para a consolidação de um grande sistema radiofônico comercial em Cuba. Além disso, destaca-se a influência das técnicas de radiofusão, da programação norte-americana e, conseqüentemente, das agências de publicidade. De acordo com Ortiz et al. (1988), esses fatores propiciaram o desenvolvimento das radionovelas, patrocinadas pelas fábricas de sabão cubanas. Essas, inicialmente, estavam voltadas exclusivamente às donas de casa, seguindo o modelo americano. Porém, rapidamente, o gênero caiu no gosto de toda a família. A influência melodramática, centrada sobretudo na literatura sentimental feminina anteriormente existente na América Latina, foi outro elemento de distinção das narrativas cubanas.

A radionovela no Brasil

No Brasil, a inexistência de um sistema de rádio comercial acarretou a introdução tardia das radionovelas no País. Na década de 30 (séc. XX), os anunciantes desse meio de comunicação eram provenientes do comércio local. Somente no fim desse

período é que as agências multinacionais, como a *Gessy-Lever* se instalaram aqui, com o objetivo de criar seus próprios departamentos de rádio e de comercializar seus textos. As primeiras radionovelas que surgiram, a partir da década de 40 do mesmo século, eram adaptações de roteiros provenientes de Cuba e da Argentina. No entanto, é consenso entre os historiadores desse gênero televisivo (FERNANDES, 1982) que os estúdios de Havana foram um dos seus principais centros de difusão. Somente a partir de 1947, com a transmissão de “Fatalidade”, é que iniciou a produção de folhetins genuinamente brasileiros, divulgados principalmente através das rádios de São Paulo e da Nacional do Rio de Janeiro.

O auge da novela radiofônica no Brasil ocorreu durante a década de 50 (séc. XX), chegando a serem transmitidas até 14 por dia. (BONAVITA, 1982). Segundo Mattelart e Mattelart (1998), essas eram caracterizadas por suas narrativas fortemente maniqueístas, levando sempre o público às lágrimas. Esse gênero entrou em crise anos depois e foi modernizado somente nos primeiros anos da década de 80 (séc. XX). Buscava atingir uma audiência nacional, ao contrário do anterior, cujo alcance era bastante restrito. Em função da sua imensa popularidade, já que o rádio era o mais importante meio de comunicação de massa, foram criadas equipes especializadas na sua produção, que depois foram aproveitadas com o advento da televisão.

As radionovelas inauguraram uma parceria que, posteriormente, se impôs e seria determinante nas produções televisivas: as agências de publicidade. Na visão do autor, os departamentos de empresas vinculadas às indústrias de produtos de higiene eram responsáveis até mesmo pela contratação dos atores que iriam participar dos folhetins produzidos por essas. No caso da televisão, empresas como a *Lever* e a *Colgate-Palmolive*, responsáveis pela produção de inúmeras novelas latino-americanas na década de 60 (séc. recém-findo), contratavam diretamente seus atores.

É importante esclarecer as diferenças que se estabeleceram entre as *soap operas* norte-americanas e as novelas brasileiras transmitidas pelo rádio e, posteriormente, pela televisão. As primeiras continuaram a ser produzidas pelas indústrias de materiais higiênicos, eram voltadas predominantemente para o mercado interno, e sua veiculação ocorria somente à tarde, isto é, era destinada, sobretudo, às donas de casa norte-americanas. No caso das segundas, sua produção se desvinculou das indústrias de detergentes no fim dos anos 60 do mesmo século. Além disso, a novela passou a ser exibida diariamente, à tarde e à noite, para os espectadores de ambos os sexos e das mais diversas idades.

De acordo com Mattelart e Mattelart (1998), o Brasil, assim como grande parte dos demais países da América Latina, conquistou seus próprios segmentos no mercado televi-

sivo através da produção nacional de telenovelas. Essas, no entanto, possuem estruturas narrativas variadas, que determinam a sua inserção no mercado internacional. No caso do mercado norte-americano, que é um dos mais cobiçados pelas empresas latino-americanas, o México detém quase o completo monopólio, através da Rede Televisa.

O cinema de episódios ou seriado

Além do melodrama e dos gêneros literários já mencionados, o cinema de episódios também foi uma influência determinante na constituição do formato das telenovelas. Esse modelo fez bastante sucesso nas primeiras décadas do século XX, nos Estados Unidos e na Europa. Um de seus mais importantes precursores foi Louis Feuillade, que produziu inúmeras séries para a *Gaumont Film Company*. Essas eram fortemente baseadas no folhetim literário, cujo enredo era marcado por histórias de mistério e suspense. Tratavam-se de filmes sequenciais curtos, com um número limitado de episódios, em geral, em torno de quinze. É importante destacar que a serialização tinha o objetivo de criar no público o hábito de ir ao cinema pelo menos uma vez por semana.

O seriado foi um tipo de filme que conheceu seu apogeu ainda no período do cinema mudo. Em geral, cada episódio tinha um desfecho extremo, com o objetivo de provocar o suspense e garantir que o público retornasse ao cinema para ver o capítulo seguinte. Em geral, esses reproduziam a estrutura melodramática convencional, como a oposição entre heróis e vilões, configurando a eterna luta do bem contra o mal. A estrutura narrativa rocambolesca, em uma sequência de armadilhas e perigos iminentes, foi posteriormente adaptada pelos filmes norte-americanos de aventura.

Durante as décadas de 30 e 40 (séc. XX), foi mantida a produção de filmes em séries, já considerados sucesso de bilheteria. A narração seriada foi também grande impulsionadora dos filmes de longa-metragem, pois, geralmente, a sessão cinematográfica era iniciada com um seriado e, em seguida, era exibido o filme principal. A partir da década de 60 do mesmo século, as séries passaram a ser transmitidas na televisão, que, no entanto, manteve algumas das principais características já utilizadas pelo cinema. Destaca-se, sobretudo, a abordagem naturalista, que foi sendo progressivamente incorporada pelas telenovelas, utilizando cenas que são construídas em espaços internos, como estúdios, com as elaboradas em espaços reais. (CARDOSO, s/d). No caso dos seriados adaptados para a TV, esses são estruturados em episódios independentes, mantendo uma unidade relativa para que possam ser exibidos de maneira autônoma.

Posteriormente, a narrativa seriada na TV ganhou novos contornos, dando origem também ao gênero *minissérie*, que foi influenciado pelas novelas radiofônicas e pelas primeiras novelas na TV, que ainda não eram exibidas diariamente. A minissérie possui uma estrutura fechada, isto é, ela é completamente produzida antes da sua exibição. Em geral, têm de 5 a 20 capítulos. No entanto, a história da dramaturgia televisiva aponta que esse número pode ser bastante ampliado, chegando até 60. (CONVERSANI; BOTOSO, s/d). No entanto, os autores apontam que, diferentemente dos seriados tradicionais, esse gênero demanda maior assiduidade do público, pois a perda de um único capítulo pode comprometer o entendimento da trama.

De acordo com Rondini (2007), as minisséries exploram temáticas articuladas à realidade nacional, mediante adaptações ou o uso de textos originais. Porém, sua estrutura narrativa básica é fortemente centrada no folhetim tradicional, como as telenovelas, no qual um elemento principal é interligado a uma série de tramas subsequentes. Além disso, historicamente, a transmissão dessa narrativa é um elemento diferenciador. Balogh explica que

a minissérie constitui o formato mais fechado de todos os demais formatos de ficção que a televisão brasileira consagrou: séries, seriados, unitários e telenovelas. [...] O texto da minissérie, devido à sua clausura poética, é o que mais se aproxima do universo literário, até mesmo em termos de extensão, que no Brasil é muito mais longa que no estrangeiro, se presta admiravelmente para a transposição de romances. A mesma clausura do texto torna o formato bem mais impermeável do que os demais a qualquer tipo de inserção estranha no texto, sobretudo de *merchandising*. (2005, p. 193-194).

Em geral, a sua exibição sempre ocorreu em horário posterior às 22 horas, o que indica que o seu objetivo é conquistar um público-alvo mais exigente, isto é, detentor de maior poder aquisitivo. Isso, inclusive, se reflete no âmbito da sua produção, que possui um dos mais altos investimentos da TV e é amplamente disputado pelos profissionais da área. Porém, esse processo de segmentação das audiências possibilitou que o programa inserisse temas considerados polêmicos para a sociedade da época. Permitiu, ainda, a abordagem de assuntos de modo mais crítico, sem a repercussão social que geralmente ocorre nas emissões exibidas para um público mais vasto. Por outro lado, esses elementos foram determinantes para que o gênero jamais alcançasse o nível de popularidade das novelas televisivas.

Enfim, a telenovela

Embora a telenovela tenha surgido no Brasil no decorrer da década de 60 (séc. XX), é importante destacar que o seu formato sofreu inúmeras alterações ao longo dos anos,

em relação ao número de episódios, frequência de transmissão e, principalmente, em relação aos temas abordados. Além disso, apesar da influência que sofreu no transcurso da literatura e de outras mídias, como se mencionou, a telenovela tornou-se produtora de sua própria narrativa audiovisual. Adquiriu, ainda, o caráter específico de um produto cultural vinculado às raízes populares e de massa. Martín-Barbero revela que

essas modificações do relato obviamente vão acompanhadas de outras transições necessárias e totalmente próximas. Mais ainda, trata-se de transições que ajudam a configurar o gênero. Da realização ao vivo se passa, pouco a pouco, à gravação. Produz-se uma variação substancial do tempo e dos ritmos. Reduzem-se os tempos de ensaio, as emissões se fazem mais seguidas até alcançar a continuidade diária, vai se prolongando a duração da obra (até alcançar parâmetros internacionais, que facilitam sua comercialização décadas mais adiante, como também a racionalização de seus custos e o ingresso suficiente de dinheiro através da pauta publicitária e, até mesmo, a telenovela passa a gerar suas próprias condições de realização. (2001, p. 144-145).

É importante, ainda, destacar que esse gênero dramaturgico variou de acordo com o seu local de produção. Esse autor aponta que as telenovelas colombianas foram, desde o início, bastante influenciadas por obras literárias. Em um primeiro momento, trata-se de adaptações de autores estrangeiros e, a partir de 1970, as obras nacionais começaram a ser consideradas. No caso do México, a estrutura melodramática jamais foi completamente superada, além de a influência cinematográfica revelar-se quase inexistente nas produções desse país.

Martín-Barbero e Rey consideram a existência de dois tipos básicos de telenovela: o primeiro, denominado pelo autor de “tradicional”, é herdeiro direto das radionovelas cubanas, em que o elemento trágico é predominante. O segundo, chamado “moderno”, no qual a telenovela brasileira se inclui, predominam alguns elementos realistas, além da inserção de seus elementos culturais. De acordo com o autor,

o primeiro modelo constitui o segredo do sucesso de telenovelas mexicanas, como “Os Ricos Também Choram” ou “Berço de Lobos”, e das venezuelanas “Lucecita” e “Cristal”. O segundo foi o que ganhou reconhecimento para telenovelas brasileiras, como “A Escrava Isaura” ou “Roque Santeiro”, e para as colombianas “Cavalo Velho” e “Café”. No primeiro modelo, os conflitos centrais são os de parentesco, a estrutura dos estratos sociais é cruelmente maniqueísta e os personagens são puros signos. No entanto, esse esquematismo é preenchido nas telenovelas mexicanas com a espessura da cenografia, o luxo da decoração e a sofisticação do vestuário e também, nos últimos anos, com uma modernização da encenação e aceleração do ritmo visual. No segundo modelo, a rigidez dos esquemas e as ritualizações são penetradas por imaginários de classe e territórios, de gênero e de geração, ao mesmo tempo em que se exploram possibilidades expressivas abertas pelo cinema, pela publicidade e pelo videoclipe. Os personagens se libertam, em alguma medida, do peso do destino e, afastando-se dos grandes símbolos, se aproximam das rotinas cotidianas e das ambigüidades da história, da diversidade das falas e dos costumes. (2001, p. 120-121).

No entanto, no que se refere ao formato, Pallottini (1998) afirma que a grande originalidade das telenovelas é a possibilidade de diálogo com o público, isto é, ela é escrita ao mesmo tempo que é exibida. Trata-se de um gênero de ficção televisiva, elaborado com técnicas cinematográficas, que é transmitido uma única vez. Atualmente, possui, em média, 160 capítulos. Cada um deles, que tem uma microestrutura, desenvolve uma narrativa com o objetivo de criar situações de expectativa para o seguinte, a fim de prender a atenção do telespectador.

Em relação à produção do gênero, Isabel Cruz, colaboradora de telenovelas da Rede Globo de Televisão, em entrevista concedida no dia 20/2/2009, afirmou que o argumento da trama, geralmente, é proposto pelo autor à emissora. No entanto, os diretores também podem fazer sugestões relacionadas aos temas tratados nas tramas. A partir disso, a sinopse é encaminhada ao departamento responsável pelo processo de criação para leitura e avaliação. Segundo a entrevistada, a rigidez do processo avaliativo depende do grau de prestígio do autor ou se o programa será veiculado em horário de menor audiência, como é o caso das novelas das 18 horas. Quando o autor ainda não tem sucessos consagrados em seu currículo, a TV Globo exige que também sejam preparados capítulos para aprovação. No entanto, segundo Isabel, a Diretoria da emissora dá a palavra final sobre a viabilidade ou não do projeto.

Após a aprovação da sinopse, a produção do processo criativo pode ser feita somente pelo autor, como é o caso de Benedito Ruy Barbosa, que escreve conjuntamente com suas filhas ou em equipe, como Aguinaldo Silva, que produz juntamente com seus colaboradores. Segundo Cruz, esses são responsáveis pela produção dos resumos dos capítulos ou pela elaboração dos diálogos dos personagens, demonstrando a fragmentação do processo de trabalho. No entanto, as tarefas dos colaboradores são enviadas ao autor principal para avaliação. Em geral, são constituídas equipes de cinco colaboradores, que trabalham em casa. Durante todo o período em que a telenovela está no ar, ocorrem reuniões periódicas desses com o autor principal, semanal ou quinzenalmente.

Quando a telenovela encontra-se em fase de preparação dos capítulos, esses são enviados à emissora e ao Departamento de Leitores para avaliação. De acordo com a entrevistada, os grupos de discussão, compostos por representantes do público, podem interferir no trabalho de autoria, no caso de alguns personagens ou temas não estarem sendo aceitos pelos telespectadores. O autor, ainda, pode aumentar o espaço dado a algum personagem ou núcleo em função da ampla aceitação do público. Além disso, as cartas enviadas por esse à TV Globo ou ao autor são consideradas. Cruz refere que o processo de *merchandising* social, no qual são introduzidos temas socialmente relevantes ao longo da trama, pode ser proposto pelo autor ou

solicitado pela emissora. Segundo a entrevistada, o autor só abordaria temas previamente aceitos pela sociedade. Embora essa operação não envolva custos, indiretamente promove uma imagem positiva para a empresa, na medida em que o trabalho é visto como informativo e de utilidade pública.

De acordo com Eco (1968), a telenovela poderia ser enquadrada como “obra aberta”, pois, além de possibilitar várias organizações, não possui uma direção estrutural prévia. No entanto, para o autor, seu caráter aberto se basearia, fundamentalmente, na capacidade dos receptores de elaborar múltiplos significados sobre a narrativa. Nesse sentido, a realidade é relativa, dependendo da posição do observador. Não haveria a possibilidade de uma única leitura, como no discurso persuasivo. Essa posição é compartilhada também por Martín-Barbero e pelos escritores pós-modernos que desconsideram as relações de poder que historicamente se estabeleceram entre as audiências e a indústria cultural. Negam que, no modo de produção capitalista, essa última funciona, por um lado, como um verdadeiro oligopólio cultural (BOLAÑO, 2004), possuindo características empresariais como qualquer outra.

Por outro lado, é importante destacar que os conglomerados midiáticos exercem um papel ideológico que vem se fortalecendo no capitalismo tardio, ou seja, é também um dos elementos fundamentais no processo de integração e socialização dos indivíduos, como Adorno e Horkheimer (2002) já haviam apontado. A análise pós-moderna desconsidera, portanto, a existência dos produtores do discurso televisivo, que são as grandes empresas de comunicação e os seus principais financiadores. Minimiza, ainda, seu poder de atuação diante das audiências como seus principais formadores de opinião, o que vem se constatando na sociedade brasileira, nos últimos anos.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 169-214.

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. *Telenovela, consumo e gênero: muito mais coisas*. Bauru: Edusc, 2003.

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac, 2000.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Annablume, 2005.

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 221-254.
- BOLAÑO, César. *Mercado brasileiro de televisão*. 2. ed. Sergipe: Ed. da UFS; São Paulo: Educ, 2004.
- BONAVITA, M. E. *História da comunicação, rádio e TV no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- CARDOSO, João B. F. *A cenografia virtual na televisão brasileira*. s/d. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/~cimid/2com/cardoso/cap1.htm>>. Acesso em: 9 set. 2009.
- CONVERSANI, Ângela A. B.; BOTOSO, Altamir. *Teledramaturgia brasileira: as minisséries*. s/d. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-teledramaturgia-altamir.pdf>>. Acesso em: 9 set. 2009.
- ECO, Humberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968. (Coleção Debates).
- DANIEL FILHO, J. C. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- FADUL, Ana Maria. Telenovela e família no Brasil. *Comunicação & Sociedade*, São Bernardo do Campo: PósCom/Unesp, n. 34, 2º sem. 2000.
- FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Proposta, 1982.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- _____. *A criação cultural na sociedade moderna: por uma sociologia da totalidade*. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.
- _____. *Dialética e cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GONÇALO JÚNIOR. *País da TV: a história da televisão brasileira*. São Paulo: Conrad, 2001.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- HAMBURGUER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- HAUSER, Arnold. *Histoire sociale de l'art et de la litterature III: l'époque moderne*. Paris: Le Sycomore, 1982a.
- HAUSER, Arnold. *Histoire sociale de l'art et de la litterature IV: l'époque contemporaine*. Paris: Le Sycomore, 1982b.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Balzac et le réalisme français*. Paris: François Maspero, 1973.
- _____. *A teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.
- _____; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac, 2001.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia H. S.; RAMOS, José M. O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

RONDINI, Luiz Carlos. *As minisséries da Globo e a grade de programação*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação. 2007. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30., 2007, Santos. *Anais...* Santos, 2007. Disponível em: <<http://www.adtevento.com.br/2007>>. Acessado em 09/09/2009>. Acesso em: 9 set. 2009.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.