

LARISSA LEDA FONSECA ROCHA

DILUINDO FRONTEIRAS:
HIDRIDAÇÕES ENTRE O REAL E O FICCIONAL NA NARRATIVA DA
TELENOVELA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Felipe Pena

NITERÓI
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

R672 Rocha, Larissa Leda Fonseca.

Diluindo fronteiras: hibridações entre o real e o ficcional na narrativa da telenovela. / Larissa Leda Fonseca Rocha. – 2007.

121 f.

Orientador: Felipe Pena de Oliveira.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social, Departamento de Comunicação, 2007.

Bibliografia: f. 105-108.

1. Telenovelas – Brasil – História e crítica. 2. Telenovelas – Aspectos sociais – Brasil. 3. Gênero. 4. Narrativa. 5. Realidade. 6. Ficção brasileira. Oliveira, Felipe Pena de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Artes e Comunicação Social. III. Título.

LARISSA LEDA FONSECA ROCHA

DILUINDO FRONTEIRAS:
HIBRIDAÇÕES ENTRE O REAL E O FICCIONAL NA NARRATIVA DA TELENOVELA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Felipe Pena

Aprovada em

Banca Examinadora

Prof. Dr. Felipe Pena (orientador) – UFF

Prof^ª. Dr^ª. Marialva Barbosa – UFF

Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Júnior – UFMA

NITERÓI
2007

Agradecimentos

Aos meus pais, Marco e Silvia, motivos de tudo isso e pela certeza de que se nada disso acontecesse seríamos ainda a mesma família.

À minha tão amada irmã, Lívia, por ser além de irmã, certeza de aconchego e meu bem mais fraterno. Devo muito disso a você. Muito mesmo.

À minha Dindinha, pela certeza de ser minha mãe também.

À professora Marialva Barbosa, pelo decisivo apoio, fundamental confiança em mim e, especialmente, pela valorosa, madura e dedicada contribuição a este trabalho. Sem você este trabalho seria diferente.

Ao professor Ferreira Júnior, um dos primeiros incentivadores, ainda nas aulas de Jornalismo Econômico, pelos ensinamentos e pelo incentivo permanente. Sem seu apoio, meu percurso acadêmico seria outro.

À Alba, a melhor amiga que o Rio de Janeiro me deu. És o presente que eu não esperava ganhar ao ir para Niterói assistir aula.

Aos meus professores e colegas no curso de Pós-Graduação. Todos, de uma maneira ou outra, contribuíram para minha trajetória.

“Novela são trinta pessoas correndo atrás da felicidade. E a gente torcendo”

Lauro César Muniz

“A novela nos mostra quem nós somos, ela nos revela a nós mesmos”

Euclides Marinho

“A telenovela é, sem favor nenhum ao cinema e ao teatro, o melhor produto de entretenimento deste país”

Silvio de Abreu

“A novela mostra para o mundo um pouco da nossa história, do nosso povo, e dos problemas que esse país atravessa”

Benedito Ruy Barbosa

“A telenovela é um produto de integração nacional. Ela reflete a realidade brasileira e tem o poder de melhorá-la”

Maria Adelaide Amaral

“A novela tem esse poder de fazer com que o país inteiro discuta um determinado assunto”

Glória Perez

Resumo

Este trabalho resulta da análise da novela “Páginas da Vida”, de autoria de Manoel Carlos e Fausto Galvão, transmitida pela Rede Globo entre 2006 e 2007. O folhetim usou de maneira inovadora depoimentos reais de pessoas anônimas na narrativa da novela que eram transmitidos logo após a apresentação das peripécias fictícias dos personagens. A diluição de fronteiras entre o real e o ficcional, representada pelo uso dos depoimentos e também pela capacidade de agendamento de discussão pública da novela, bem como pela incorporação de eventos reais na narrativa, nos levaram a analisar de que maneira essa diluição foi feita e como ela deixava clara que a hibridez desses âmbitos apareceu sem causar estranheza, uma vez que as apropriações que o público faz dessas narrativas naturalmente mistura o que é contado na novela e o que é vivido no cotidiano. Uma separação rígida responde mais a uma necessidade organizativa da televisão do que a uma clareza sobre esta separação para o telespectador que convive em meio a uma hibridez de gêneros e diluição de fronteiras. A ficção não está afastada da realidade. Ambas se articulam juntas numa trama de sentido construída a partir de empréstimos, doações, trocas e posses compartilhadas.

Palavras-chave

Telenovela - Gênero - Narrativa - Diluição entre real e ficcional - Agendamento de Discussão Pública

Abstract

This work results of the analysis of "Páginas da Vida", a Brazilian soap opera written by the authors Manoel Carlos and Fausto Galvão and transmitted by Globo Television Corporation between 2006 and 2007. This novel used in an innovative way depositions of real anonymous people in the narrative of the novel that were presented right after the fiction scenes. The dilution between real and fiction represented by the usage of depositions and also by the measure of establishing public discussion about the novel theme took us to analyze in which way this dilution was made and how clear it became the hybrid character of these environments showed up with no oddness once the audience make appropriations that mix what is told in fiction and what is lived in real life. A strict separation corresponds more to a need of organization of the TV directors than a clarity of the segregation to the audience that lives in a hybrid environment full of genders and dilution of frontiers. Fiction is not far from reality. Both act together in a thriller of senses developed from shared donations, switches and possessions.

Key-words

Soap-opera - Genders - Narrative - Dilution between real and fiction - Establishing Public Discussion

Sumário

Considerações Iniciais	9
1. Televisão e telenovela: o começo	12
1.1 Quando tudo começou	14
1.2 Em cena, a concorrência	27
1.3 Anos 90: mudanças no cenário	30
1.4 Cenário final como mosaico	35
2. Sobre televisão e telenovela	45
2.1 TV aberta como laço social e TV segmentada	48
2.2 Lugares de mediação	53
2.3 Repertório compartilhado.....	55
2.4 Melodrama e realidade	58
2.5 Fidelidades e memórias	61
3. Narração, serialidade e gênero	65
3.1 Serialidades e repetições	72
3.2 A questão do gênero	77
4. Ficções e Realidades	81
4.1 Um pouco da história de “Páginas da Vida”	86
4.2 Os depoimentos de “Páginas da Vida”	89
4.3 Mais diluições	96
Considerações Finais	101
Referências	105
Apêndice	109
Anexo	110

Considerações Iniciais

Trazer a realidade para a novela a levar assuntos da novela para serem discutidos na realidade é uma das maneiras pelas quais podemos identificar a obra do escritor Manoel Carlos. A recorrência a um universo ficcional – e personagens – muitas vezes semelhante, faz com que o telespectador tenha já uma noção do que pode esperar quando é anunciado, na Rede Globo, uma nova história do autor. Assim foi com “Páginas da Vida”, que ficou no ar de julho de 2006 a março de 2007. A personagem Helena estava na trama, como uma mulher corajosa, decidida, ética, mas também uma mulher que sofre, que erra, que trai. Os personagens de Manoel Carlos, aliás, são tão verossímeis quanto possível, a tal ponto do autor dizer que gosta de pensar que cruza com eles pelas ruas do Leblon. O bairro do Leblon, afinal, também estava em “Páginas da Vida”, representando um modo de vida característico da classe média brasileira. Mas, principalmente, estavam na trama duas preocupações declaradas do autor: fazer com que a novela pareça o mais real possível e permitir que ela tenha responsabilidade social.

É inegável a importância cultural, identitária e econômica que tem a novela em toda a América Latina e, mais especificamente, no Brasil. O país criou mesmo um modo brasileiro de se fazer novela que procura equilibrar duas dimensões – uma melodramática – herança do folhetim francês, da radionovela cubana e da *soap-opera* norte-americana que mobiliza as paixões e oralidades desse povo mestiço – e uma realista, que permite às narrativas colocar em debate social e público questões antes restritas à privacidade dos lares, escolas ou igrejas. A novela fala da vida, dos caminhos e arranjos dos modos de estar na América Latina, dos modos de ser brasileiro.

Mas, pensar a novela é, acima de tudo, entender que a narrativa da novela traduz-se num gênero onde podemos ver um intercâmbio permanente entre autores, personagens e telespectadores. Essa troca entre eles se traduz também entre o que é narrado e o que é vivido, entre as peripécias dos personagens e o que se passa no dia-a-dia de quem acompanha as peripécias. Isso nos permite pensar que a narrativa da novela é aberta ao que vem do público, seus desejos, suas reações, suas motivações. Há, aí, uma linha muito tênue e sujeita a permanentes diluições, entre o que é contado e o que é vivido. O ficcional e o real, o narrado e o experimentado, se articulam numa trama de sentido feita de empréstimos, doações, trocas e posses compartilhadas.

Portanto, a separação rígida entre aquilo que pertence ao universo ficcional e o que pertence ao universo real, é uma separação muito menos feita nas apropriações que o público

faz das histórias que lhe contam e que eles recontam depois, do que uma necessidade organizativa da própria mídia. As narrativas do cotidiano são feitas com essas diluições entre real e ficcional, não é pois, estranho, apropriar-se do contado e confundi-lo com a vida.

Este trabalho está dividido em quatro partes. Inicialmente focamos nossa atenção no caminho percorrido desde o folhetim francês até a telenovela brasileira, sem ignorar o processo paralelo de desenvolvimento da televisão e de uma indústria cultural no Brasil que permitisse o sustento e a viabilidade econômica do produto telenovela. Descrevemos o cenário no qual se instaurou a televisão no Brasil, de seu início amador e marcado fortemente pela improvisação até à sua organização como indústria a partir das experiências da TV Excelsior e da TV Globo.

No entanto, o movimento de aproximações e distanciamentos, empréstimos e doações em cima do qual se fez a novela brasileira começa bem antes da organização da televisão no Brasil. As novelas brasileiras, hoje donas de fatias de mercado invejáveis, são herdeiras de muitos pais. Passa pela sua história a experiência do folhetim francês do século XIX, pela *soap-opera* norte-americana e pela radionovela de Cuba. Ao chegar aqui, ainda é experimentado o teleteatro até finalmente a telenovela começar a firmar-se como experiência primeira e inquestionável da televisão brasileira e a Rede Globo como a produtora e veiculadora, por excelência, do produto. Mas os anos 90 trazem a concorrência e um novo cenário cultural e simbólico começa a se delinear. O formato da novela passa a apresentar alguns desgastes, associados também a novos modos de ler, estar, consumir e produzir cultura e informação. Trata-se, contemporaneamente, do entendimento do cenário como um mosaico informativo, que vem de canais e gêneros variados de programação televisiva, deixando claro que a audiência hoje é seletiva e volátil.

No segundo capítulo deste trabalho nos debruçamos mais sobre a especificidade da questão da televisão e da telenovela. Procuramos pensar de que maneira está organizado o cenário comunicativo contemporâneo e qual o papel desempenhado pela televisão e pela novela, de que maneira os diferentes modos de ler hoje a televisão nos remetem a compreendê-la a partir da relação entre intenção do autor, a polissemia da imagem, o som e as condições de recepção como elementos constitutivos fundamentais. Chamam nossa atenção as diferentes formas de apropriar e interpretar as mensagens, e de que maneira essas mensagens se localizam em diferentes contextos da vida cotidiana. É neste capítulo também que analisamos o que representa e significa a novela, qual seu espaço, no processo de construção das identidades, de suas sedimentações e mobilidades, o que ela traz e faz pensar.

No terceiro capítulo nos dedicamos a ver a novela sob três aspectos principais: a questão da narrativa, da serialidade e do gênero. A novela é um lugar que nos ajuda a compreender a articulação entre o discurso da modernização e os dispositivos de narração e reconhecimentos na América Latina, é uma narrativa entendida como uma experiência partir da qual nos identificamos latino-americanos. A serialidade, que identifica a narrativa da novela e é a principal forma de estruturação dos produtos audiovisuais, marca um tipo de apresentação descontínua e fragmentada que pode ser explicada por questões históricas, comerciais e simbólicas. É preciso ainda apontar que a narrativa da novela tem mais a ver com a cultura, com a dinâmica das memórias e imaginários do que com estratégias ideológicas e de mercado. Entra aí a questão das matrizes culturais, dos gêneros, que mesmo com o passar do tempo, continuam ligando a vida das pessoas. Os gêneros ficam entre as lógicas comerciais e as dos usos, são neles que se ancoram o reconhecimento cultural dos grupos.

Finalmente o quarto e último capítulo nos traz uma análise mais detalhada de “Páginas da Vida” e o do que estamos chamando de diluição de fronteiras entre o real e o ficcional. São analisados, principalmente, os depoimentos reais que foram ao ar logo depois da apresentação dos capítulos da novela. Os depoimentos, feitos por pessoas anônimas, relatavam histórias reais de vida bem próximos das peripécias vividas pelos personagens das histórias ficcionais apresentadas, como se as histórias reais representassem uma legitimação das tramas ficcionais e nos lembrasse o tempo todo o quanto as apropriações do público hibridizam esses limites. São analisados também outras formas de diluição entre o real e o ficcional, como a entrada do real na novela – seja quando um personagem comenta uma notícia real dada pela imprensa, seja quando a gravidez de uma atriz que trabalha na novela é incorporada à história – e a capacidade de agendamento de debate público que a novela oferece – como a questão ao redor da polêmica das escolas inclusivas para crianças portadoras de necessidades especiais. Nosso objetivo é mostrar que a conexão do que é contado na novela e o que é vivido no cotidiano – além do papel que a mídia exerce hoje na organização da vida do cidadão comum – dá espaço para que a narrativa da novela dilua as fronteiras entre o que se apresenta como real e o que se mostra ficcional e se aproxime da prática narrativa diária das pessoas que, muito naturalmente, já fazem essa diluição. A necessidade de demarcações rígidas entre um e outro vem mais da televisão, para organizar sua própria vida, do que dos telespectadores que se acham em meio a essa hibridez de gêneros, mosaico de informações e desmanche de fronteiras.

1 TELEVISÃO E TELENÓVELA: O COMEÇO

Quando, em 10 de julho de 2006, a TV Globo levou ao ar o primeiro dos 203 capítulos da telenovela “Páginas da Vida”, de autoria de Manoel Carlos e Fausto Galvão¹, o público já sabia de certa maneira o que esperar. A primeira e a última cenas do capítulo não deixaram dúvidas: aquela seria uma novela que contaria na tela a vida possível de ser vivida. A primeira cena mostrava a comemoração do aniversário da cidade do Rio de Janeiro com um concerto ao ar livre, seguido de um arrastão na praia do Leblon, na Zona Sul da cidade. O capítulo apresentou os principais personagens da trama, como Helena (Regina Duarte), Marta (Lília Cabral), Alex (Marcos Caruso), Olívia (Ana Paula Arósio), Greg (José Mayer), Carmem (Natália do Vale), Nanda (Fernanda Vasconcelos), Léo (Thiago Rodrigues), Sandra (Danielle Winits), Selma (Elisa Lucinda), Tide (Tarcísio Meira) e Lalinha (Glória Menezes)². E foi encerrado com um depoimento real, de uma pessoa anônima, sobre uma situação vivida muito próxima às da trama da novela. No primeiro capítulo ficava claro: a separação entre o discurso ficcional e o real é tênue. As fronteiras são híbridas.

Nas suas últimas novelas³ Manoel Carlos sempre deixou clara a sua preocupação na produção de uma narrativa que se aproximasse cada vez mais da vida. Narrativas que diluíssem separações entre realidade e ficcionalidade e que apresentassem preocupações claras na discussão de temas de interesse social. Foi assim em suas últimas novelas. É fácil destacar o caso da personagem Camila (Carolina Dieckman), na telenovela “Laços de Família” (TV Globo, 2000-2001), que, durante a trama descobriu estar gravemente doente de leucemia. A novela explorou o drama da personagem e a necessidade de apoio aos bancos de doação de sangue e medula óssea estavam constantemente nos discursos dos personagens envolvidos com o drama da jovem Camila. Em cena que se tornou um marco de audiência na

¹ “Páginas da Vida”, telenovela levada ao ar pela Rede Globo de Televisão entre 2006 e 2007, tem como seu autor principal Manoel Carlos e como autor secundário Fausto Galvão. Contou ainda com diversos colaboradores, que além de serem autores auxiliares, fizeram trabalho de pesquisa. São eles: Maria Carolina, Leandra Pires, Juliana Peres, Ângela Chaves e Daisy Chaves. A novela foi dirigida por Jayme Monjardim, Fabrício Mamberti, Teresa Lampreia, Fred Mayrink e Luciano Sabino e esteve sob a direção de núcleo de Jayme Monjardim. Estreou em 10 de julho de 2006 e teve seu último capítulo exibido no dia 02 de março de 2007, o que soma 203 capítulos, sendo reprisado no dia 03 de março do mesmo ano, como é padrão na apresentação dos últimos episódios das tramas da TV Globo. “Páginas da Vida” foi ao ar no horário “das oito” que, na prática, corresponde ao horário das 21h, e substituiu a telenovela “Belíssima”, de Sílvio de Abreu.

² A lista dos principais personagens e seus intérpretes, com a sinopse de cada um, encontra-se nos anexos deste trabalho.

³ Desde os anos noventa, Manoel Carlos foi autor principal das seguintes novelas, todas exibidas pela TV Globo: “Felicidade” (1991-1992), horário das 18h, “História de Amor” (1995-1996), horário das 18h, “Por Amor” (1997-1998), horário das 20h, “Laços de Família” (2000-2001), horário das 20h, “Mulheres Apaixonadas” (2003), horário das 20h e “Páginas da Vida” (2006-2007), horário das 20h. O autor escreveu ainda a minissérie “Presença de Anita” (2001), que teve 16 capítulos e foi apresentada no horário das 22h30.

história da Rede Globo, exibida em 11 de dezembro de 2000, a personagem raspa os cabelos durante tratamento quimioterápico a que estava sendo submetida. Nada menos que 79% dos aparelhos de TV do país, estavam sintonizados na Globo (Veja, 2001). O número de doadores de sangue no Instituto de Hematologia passou de 10 para 154 ao mês e o de doadores de medula no Instituto Nacional do Câncer, de 10 para 149 ao mês (SCHIAVO, 2002, p. 1), durante a exibição diária tanto do sofrimento de Camila quanto do discurso educador dos outros personagens da novela quanto à necessidade de solidariedade social para a doação de sangue e medula. O Registro Brasileiro de Doadores Voluntários de Medula Óssea teve um crescimento de 4.400% no mesmo período (O GLOBO apud SCHIAVO, 2002, p. 7).

Vários outros personagens em diferentes novelas podem exemplificar a preocupação do autor com estes dois pontos principais: tratamento de temas sociais e verossimilhança da narrativa. A experiência de “Páginas da Vida”, no entanto, foi além. Mostrou depoimentos reais inseridos na narrativa da telenovela, narrativas de uma forma ou outra, associadas à própria trama, pois os depoimentos falavam sobre situações semelhantes vividas pelas personagens da trama, como que legitimando o discurso da novela.

Essa percepção nos leva a uma questão: a aceitação do embaralhamento de fronteiras entre o ficcional e o real se dá porque as narrativas do cotidiano são feitas com essas marcas de diluição de fronteiras?

O próprio uso das narrativas produzidas pela televisão, mesmo aquelas construídas com a pretensão de real, é hibridizado com histórias contadas e vividas. A telenovela funciona da mesma forma, mas esta diluição aparece e é consumida com mais naturalidade porque o objetivo é a verossimilhança?

No nosso entendimento, isso permite o uso da narrativa da telenovela como uma ferramenta para ajudar a ler, interpretar e significar o próprio cotidiano. É por esta extrema conexão com as práticas do dia-a-dia, e o próprio cenário do lugar ocupado pela mídia hoje na vida do cidadão comum, que a narrativa da telenovela pode constantemente e naturalmente embaralhar os limites entre o real e o ficcional sem causar estranhamento. A rigor quem faz a divisão entre o real e a ficção é a televisão para facilitar a vida do espectador e a sua própria. Entretanto, esta divisão tão precisa não existe no cotidiano e dessa forma as apropriações do público sempre embaralham as fronteiras. Assim, os gêneros são cada vez mais híbridos.

A observação das novelas da TV Globo – tanto das telenovelas de Manoel Carlos, como de outros autores como Bendito Ruy Barbosa e Glória Perez – nos leva a afirmar que a tentativa de aproximação da ficção e da realidade, esse borrar de fronteiras, não é privilégio

de “Páginas da Vida”, mas em nenhuma outra experiência anterior havia ficado tão claro o conforto do público diante dessa narrativa híbrida. Como diz Martín-Barbero (2004a, p. 24) “a telenovela é o único texto televisivo que viaja de ponta a ponta da América Latina e pelo resto do mundo nas mais diversas direções, dando significado ao que é viajar do Sul ao Norte!”. A telenovela constitui-se como exemplo de narrativa que, presente no cotidiano das grandes cidades, ultrapassa o simples lazer e ganha relevância ao articular o vivido e o narrado, numa experiência que é, ao mesmo tempo, social, cultural e estética. Como explica Lopes (2002, p. 16):

Como experiência de sociabilidade, ela aciona mecanismos de conversação, de compartilhamento e de participação imaginária. A novela tornou-se uma forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada. Os telespectadores se sentem participantes das novelas e mobilizam informações que circulam em torno deles no seu cotidiano.

Hoje, responsável por um dos papéis centrais na estruturação do ambiente cultural e simbólico, a televisão tem, em seu desenvolvimento como equipamento técnico e em seu papel social, elementos que se confundem e hibridizam com o próprio histórico político, econômico, social e cultural da América Latina e do Brasil. O histórico de desenvolvimento da telenovela, como gênero narrativo predominante na modernidade e contemporaneidade latino-americana, também acompanha, e se confunde, com esse processo. Processo feito num cenário marcado por hibridizações, doações e empréstimos.

1.1. Quando tudo começou

A televisão chega ao Brasil pelas mãos de Assis Chateaubriand, na década de 1950. Dotado de espírito empreendedor, o empresário funda a TV Tupi em São Paulo, que era, além do resultado do empreendedorismo, também o resultado de dificuldades econômicas, improvisações e pouca organização administrativa. A dificuldade empresarial e financeira tinha conseqüência técnica e artística. Desde o começo, o desenvolvimento da televisão no Brasil esteve atrelado ao momento histórico e político experimentado e como diz Ortiz (2001), à consolidação de um mercado de bens simbólicos, ou seja, à consolidação de uma indústria cultural massiva e homogênea no país. No entanto, a televisão só começa a se firmar como veículo de massa em meados dos anos 60, alguns anos antes do cinema nacional. E nesta TV de improvisação, o mercado publicitário também era incipiente. Até a metade dos anos 50 são as pequenas lojas que usam o vídeo para anunciar seus produtos, localmente. Até

os anos 60 o crescimento da indústria televisiva é lento e amarrado pelas dificuldades empresariais, econômicas e tecnológicas.

Na verdade, devido à precariedade do próprio capitalismo brasileiro, não existia ainda uma realidade de mercado plenamente consolidada. O dilema da publicidade neste período, como na década de 40, é que ela tinha de se dirigir ao consumidor ao mesmo tempo que se procurava criar um mercado existente só parcialmente. (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 41).

Havia, na época, grandes anunciantes, especialmente as multinacionais, mas o alcance do meio era muito restrito e as verbas publicitárias acabavam indo para outras mídias que representavam um investimento mais seguro. Na verdade, o desenvolvimento mercadológico da indústria cultural no Brasil, bem como a presença tão próxima da publicidade junto aos núcleos de produção da televisão, vai ser decisivo para a articulação e efetivação dos primeiros passos da telenovela.

É, no entanto, a TV Excelsior, fundada em São Paulo, em julho de 1960, quem dá os primeiros passos em direção à organização de uma televisão mais de acordo com as necessidades da indústria cultural em consolidação no Brasil. Com bases empresariais mais sólidas permitiu especialização de funções, planejamento para investimentos em termos de uma racionalidade empresarial, especialmente a racionalização do uso do tempo. A programação passou a obedecer a horários, sendo organizada tanto horizontalmente – com a exibição de programas diários, como as telenovelas – quanto verticalmente – havia uma seqüência de programas, buscando fidelizar o espectador. A Excelsior investiu em sua imagem institucional, além de profissionalizar o uso e venda do tempo dos comerciais. Até então o anunciante comprava um programa e isso permitia a sua ingerência na produção. Esse era o caso, por exemplo, das empresas de sabão e dentifrícios que possuíam grande poder de orientação na produção das primeiras telenovelas, inclusive diárias.

Com a profissionalização da venda do tempo dos comerciais, a Excelsior passou a vender não o programa, mas o tempo, ou seja, do mesmo modo que o anunciante podia comprar espaço no jornal impresso, poderia agora comprar “espaço de tempo” na TV. “Os programas tendem agora a não ser mais vendidos ao patrocinador, para se transformarem em veículo do produto a ser anunciado, em tempo comercializável, comprado pelo cliente. (...) Tempo sem conteúdo, vazio, abstrato, portanto mensurável e comercializável” (ORTIZ, 2001, p. 137).

Se é a TV Excelsior que leva, em 1963, ao ar a primeira telenovela diária, “2-5499 ocupado”⁴, inspirada em um roteiro argentino, a história da telenovela, no entanto, é bem anterior à da televisão. Como formato e matriz cultural, a telenovela pode ser recuperada em três momentos principais: o folhetim francês do século XIX, as radionovelas e o cinema de lágrimas latino-americanos e, por último, na *soap-opera* norte-americana. Com origem híbrida, permitindo empréstimos diferentes, a telenovela brasileira também mostra especificidades que apontam para “os processos de modernização da cultura brasileira, dos mecanismos de produção e história da indústria cultural, dos deslocamentos do gênero e, finalmente, do perfil do público receptor” (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 21).

Motter (2004) lembra que ao intensificar a relação ficção-realidade e permitir a discussão de temas de interesse social, por exemplo, a telenovela rompe com um confinamento que a limita ao seu espaço próprio, a TV, e passa a ser produtora de pauta de discussão pública. “Páginas da Vida”, ao focar o preconceito, seja ele de cor – como no caso da médica negra Selma (Elisa Lucinda) que vive junto ao companheiro, um enfermeiro branco mas é menosprezada pela filha e ex-esposa dele e “escondida” da família por ele – seja o preconceito contra portadores de Síndrome de Down – a dificuldade da médica Helena (Regina Duarte) em colocar a filha adotiva Clara (Joana Morcazel) para estudar em uma escola para crianças não portadoras da síndrome – traz para as ruas, para as praças, para a escola, para o trabalho, para o debate da própria mídia, para o cotidiano real, vivido, experimentado, a necessidade de refletir e avaliar qual o espaço e a função do preconceito na sociedade na qual vivemos hoje.

A produção de telenovelas que hoje possuam como elemento constitutivo aspectos realistas – narrativas costuradas com as linhas e tecidos do cotidiano, onde elementos da realidade aparecem como representação do que é vivido, levando ao máximo o efeito de verossimilhança – é o resultado de um processo de crescimento ao longo das décadas, pois se há um nível realista, a narrativa da telenovela também possui um nível melodramático, romântico e sentimental não menos importante. Melodrama e realidade se misturam para coser a colcha de retalhos da sua narrativa.

⁴ Curiosamente, “2-5499 ocupado” (TV Excelsior, 1963) tinha como casal protagonista os atores Tarcísio Meira e Glória Menezes. Os mesmos atores estão presentes no núcleo principal da trama de “Páginas da Vida” (TV Globo, 2006-2007), nosso objeto de estudo. Apesar da personagem Lalinha (Glória Menezes) falecer logo na primeira fase da novela, é permanentemente lembrada pelos outros personagens como o próprio Tide (Tarcísio Meira), além de seus filhos, como Olívia (Ana Paula Arósio) e Carmem (Natália do Vale). O nome de Lalinha também serve de inspiração para batizar a casa de cultura gerenciada pela família.

A telenovela é, para Meyer (1996), a grande criação narrativa da América Latina e ela se fundamenta no folhetim. Daí, a idéia de folhetim televisivo. Meyer, em obra já referência com vasta pesquisa sobre a história do folhetim, considera:

Não seria a telenovela a “tradução” atualizada de um velho gênero que jornais, revistas (a Fon-fon), fascículos prolongaram pelo século XX, recontado através de novos veículos? Um produto novo, de refinada tecnologia, nem mais teatro, nem mais romance, nem mais cinema, no qual reencontramos o de sempre: a série, o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilhaçada em tramas múltiplas, enganchadas no tronco principal, compondo uma “urdida aliciante”, aberta às mudanças segundo o gosto do “freguês”, tão aberta que o próprio intérprete, tal como na própria vida, nada sabe do destino do seu personagem (MEYER, 1996, p. 387).

Este “freguês” é amarrado à narrativa de qualquer maneira, com ganchos, chamadas, suspense por situações anunciadas na imprensa. Estas antecipações não comprometem essa amarração já que a curiosidade é atraída pela maneira como os desenlaces se darão e pela expectativa dos reconhecimentos que dão à trama o necessário dinamismo. Os temas de sempre dos folhetins – trocas de identidade, usurpações de fortunas e amores, reconhecimento de paternidades, justiça ao herói nos últimos capítulos – reaparecem ao máximo.

Se é verdade que há uma continuidade entre o gênero folhetinesco e a telenovela, naturalmente acontecem rupturas e descontinuidades. Do folhetim francês à telenovela brasileira há outros continentes, outras narrativas, outras mídias, outros mercados e outros públicos.

A França do século XIX vive a Revolução Industrial e a ampliação do sistema de comunicações⁵. Emerge uma esfera de bens ampliados, onde uma cultura de mercado encontra solo fértil para se desenvolver e estabelece um novo relacionamento entre produção cultural e o público de destino que vive um intenso processo de alfabetização. A literatura e a imprensa se popularizam e em 1836 o *La Presse* publica, de forma seriada, um romance inédito de Balzac. No Brasil, o folhetim aparece quase ao mesmo tempo que na França, no entanto, a sociedade brasileira não acompanhou o mesmo desenvolvimento econômico, social e cultural da Europa e a cultura de mercado aqui era absolutamente incipiente. Ortiz, Borelli e Ramos (1991, p. 17) afirmam que neste contexto é difícil imaginar que aqui o romance-folhetim tenha alcançado a popularidade experimentada na França, “é mais provável que ele tenha sido absorvido pela elite como um elemento de cultura francesa, veiculado para poucos nos jornais da época”.

⁵ Para mais informações sobre as condições políticas, econômicas, sociais e culturais de nascimento, desenvolvimento e morte do folhetim: MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

No final do século XIX o folhetim deixa de ser “moda” no Brasil, sem nunca ter experimentado, de fato, popularidade. A radionovela, herdeira da antiga forma de se contar uma história, só aparece no Brasil nos anos 40. Durante este espaço de tempo, é interessante voltarmos nossa atenção para o que acontecia nas Américas. Foram os anos de consolidação das histórias seriadas no rádio. É nos Estados Unidos que aparecem as *soap-operas*. Em apenas dez anos, de 1930, quando foi ao ar a primeira narrativa do formato, a 1940, dos dez maiores programas de rádio, todos eram *soap-operas*, além disso, 92% dos patrocinadores se dedicavam a este tipo de programação (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 18). Naturalmente, para esse sucesso ser possível, era absolutamente necessário que certas condições sócio-econômicas estivessem claramente estabelecidas. Desde a década de 20, o rádio nos Estados Unidos passa a funcionar como indústria cultural que permite exploração comercial e distribuição massiva. E o surgimento das radionovelas esteve estritamente ligado à publicidade. Empresas poderosas como *Procter and Gamble*, *Lever Brothers* e *Colgate-Palmolive* produziram as “óperas de sabão” para vender às donas de casa americanas, os seus produtos, fazendo frente à recessão econômica que assolava o país.

Apesar das claras aproximações, a *soap-opera* tem diferenças marcantes em relação ao folhetim. Elencar essas diferenças pode nos ajudar a compreender como se articulou a novela na América Latina. Inicialmente podemos afirmar que enquanto a estrutura narrativa do folhetim é organizada na lógica dos “próximos capítulos”, a da *soap-opera* se prolonga indefinidamente, não conta necessariamente com uma finalização seguindo um fio narrativo contínuo. Uma segunda diferença significativa é que a *soap-opera* desde o começo esteve profundamente ligada ao capital, como narrativa de massa. É preciso também lembrar que as radionovelas eram patrocinadas pelas empresas de produtos para a casa e higiene e o interesse dessas organizações era, naturalmente, vender seus produtos. O público alvo era feminino, as donas-de-casa, e isso teve importância decisiva na construção temática e estrutural da *soap-opera*.

Da *soap-opera* viajamos para a radionovela na América Latina. Cuba foi o primeiro país onde o gênero ganhou força. A proximidade de Miami e o interesse norte-americano em expandir suas fronteiras fez com que técnica e programação cultural do país influenciassem diretamente o sistema que se fundava em Cuba.

O resultado foi que se produziu uma ampla rede de radiodifusão com um pessoal artístico e técnico altamente especializado. É dentro desse contexto que surgem as radionovelas, no início patrocinadas por fábricas de sabão cubanas. (...) Havana emerge assim como um pólo de produção que durante muitos anos exporta artistas, diretores de rádio, e sobretudo livretos de radionovela para toda a América Latina (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 23).

As radionovelas cubanas vão então reproduzir o esquema da *soap-opera* norte-americana, mas a tradição cubana caminha por outras vias e o lado melodramático e trágico é privilegiado. As lágrimas são absolutamente fundamentais nessa tradução da *soap-opera* em radionovela cubana. Há ainda o amor, outro tema fundamental.

No Brasil a radionovela chega em 1941⁶ e já aporta com traços claramente latino-americanos, isso significa que a narrativa seguia o padrão preestabelecido de ter uma temática folhetinesca e melodramática e ser voltada para donas-de-casa. A chegada tardia da radionovela pode ser explicada pelo estéril cenário comercial do rádio. Até final dos anos 30 o rádio não contava com uma estrutura comercial que o inserisse num mercado de bens culturais estruturado e lucrativo. O sucesso da radionovela é rápido e seu número aumenta significativamente. Além disso, o número de aparelhos vendidos também aumenta com a redução do custo do aparelho durante a década de 40 e o gênero se torna de fato popular, o que não havia acontecido com o folhetim herdado da França algumas décadas antes. A popularidade da radionovela faz com que os profissionais envolvidos em sua produção e veiculação fossem, ao longo dos anos, adquirindo um saber-fazer específico que ajudaria, mais tarde, na manutenção da estrutura melodramática, quando esta se transfere para a televisão.

É em 1951 que a primeira telenovela vai ao ar, pela TV Tupi de São Paulo. “Sua vida me pertence”, de autoria de Walter Foster, inaugura um período, de novela não diária, que se estenderia até 1963. Durante os primeiros anos a telenovela herda muito da experiência radiofônica e da *soap-opera*, inclusive a figura do narrador que não é, na TV, apenas um acessório aos diálogos, mas parte da estrutura do texto. “O domínio do texto sobre a filmagem, que fez com que vários críticos da época considerassem a telenovela como uma espécie de rádio com imagens, decorre das próprias condições materiais em que se encontrava a televisão brasileira”, diz Ortiz, Borelli e Ramos (1991, p. 33). Persistiam na TV velhos hábitos do rádio, como a produção de ruídos (barulhos da rua, por exemplo), pelo contraregra. Diante de uma televisão pobre, técnica e financeiramente, a locução da história não era apenas uma escolha estética, era uma necessidade prática, já que faltava às narrativas as imagens necessárias para a construção do relato.

Já o teleteatro chega à televisão quase simultaneamente à telenovela, em 1950. Dotado de prestígio, trouxe para a televisão uma lógica que ia além da pura preocupação

⁶ Neste ano são lançadas “A predestinada”, na Rádio São Paulo, e “Em busca da felicidade”, na Rádio Nacional.

mercadológica ou de entretenimento. Havia uma preocupação cultural e a representação de obras clássicas davam à TV uma certa aura artística não gozada pelas telenovelas. Valorizar essa dimensão trazida pelo teleteatro significava desvalorizar os empréstimos tomados do rádio e durante algum tempo houve uma real tensão entre os profissionais que vinham do rádio de um lado, e do teatro e cinema de outro. “Dentro desse contexto, a telenovela surge como uma continuidade da radionovela, e a ela se impõe o sinal de desqualificação. A novela era percebida, tanto pelos produtores, pelos financiadores, como por aqueles que a realizavam, como um gênero menor” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 45). E este clima de desvalorização e desprestígio continuou ao longo de décadas. No entanto, a telenovela entra nos anos 60 se consolidando como produto popular de grande aceitação, há uma mudança do público em relação ao gênero, e o início das telenovelas diárias simboliza o momento no qual a narrativa se tornou apropriada para aumentar o público das emissoras. Ao mesmo tempo, o teleteatro que gozava de ampla aceitação é deixado de lado como proposta viável para conquistar o grande público. Em 1963, ano que a TV Excelsior coloca no ar a primeira telenovela diária, termina com a exibição de dois dos seus maiores programas “culturais”, “Teatro 9” e “Teatro 63”. Alguns anos depois, em 1967, é a vez da TV Tupi tirar do ar “TV de vanguarda”, sepultando a existência do teleteatro e iniciando um longo relacionamento, que perdura até hoje, entre as emissoras, o público e a telenovela.

O surgimento da telenovela⁷ diária, em 1963, está intimamente relacionado com a organização do tempo, promovido pela TV Excelsior, possibilitando a montagem de uma grade de programação, organizada horizontal e verticalmente. O surgimento do videotape favoreceu em muito o desenvolvimento do gênero, pois possibilitou a gravação de capítulos e seu encaixe dentro de uma grade de programação organizada. Foi a partir daí que a novela começou a fazer parte do cotidiano.

Os primeiros anos da novela diária ainda são marcados pela ausência de um modelo de produção adequado às exigências de mercado e público. Não há hegemonia quanto ao horário das apresentações ou número de capítulos. Ainda não estava claro quantos capítulos seriam necessários para que uma produção se pagasse e desse lucros. Estas questões começam a ficar mais delimitadas quando a Rede Globo de Televisão começa a se estruturar como indústria televisiva.

⁷ A partir deste ponto do trabalho iremos nos referir à telenovela apenas como novela.

É em 1962, um ano antes da primeira novela diária ir ao ar no Brasil, que a TV Globo⁸ associa-se ao grupo norte-americano *Time Life*. A emissora ainda demorou mais três anos para finalmente iniciar suas atividades: em 1966 compra a TV Paulista e inicia suas transmissões em São Paulo e em 1968 inaugura sua terceira estação geradora em Belo Horizonte. O objetivo principal do acordo *Time Life* não era unicamente garantir saúde financeira ao empreendimento idealizado por Roberto Marinho, mas essencialmente saúde técnica e administrativa que resultaria, mais tarde, no estabelecimento de um novo *know-how* para se fazer televisão o que significou, logo de saída, colocar à frente da TV um grupo de homens que ao invés de privilegiarem aspectos culturais como sustentadores e orientadores das decisões no veículo, possuíam estreitas ligações como mercado.

O novo modelo empresarial refletia-se na parte comercial e produtiva, de maneira que o produto televisivo deveria ser tratado como o produto de qualquer outra empresa. Nesse sentido, um programa televisivo e uma marca de macarrão se igualavam do ponto de vista comercial: ambos, portanto, deveriam gerar lucros (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 81).

Na primeira metade dos anos 60 temos uma emissora que já começa com a experiência da novela diária, com o videotape, com a grade de programação organizada vertical e horizontalmente que, apesar de ter sido inicialmente idealizada pela TV Excelsior, é a TV Globo que profissionaliza e racionaliza o seu uso. O acordo com a *Time Life* permitiu grande avanço técnico, já que a parceria incluía enviar profissionais brasileiros para serem treinados nos Estados Unidos, além de, naturalmente, facilitar a importação de um modelo de televisão americano, já consolidado. No entanto, é a partir de 1969, quando leva ao ar o Jornal Nacional, que a Globo firma sua posição no espaço audiovisual brasileiro, num processo conjunto de “consolidação empresarial, ampliação da rede e conquista da audiência” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 81). Ortiz (2001, p. 138) explica melhor: “Dotada de uma mentalidade empresarial, a Globo procura planejar suas atividades a longo prazo, reinveste o lucro sobre si mesma, e apresenta novidades até mesmo no uso do tempo dos comerciais”.

Os primeiros doze anos da emissora foram dirigidos pelo publicitário Walter Clark. Dono de aguçava visão comercial, ao chegar à emissora encontrou uma TV com 9% de audiência e a deixou com índices de audiência de 80 pontos. Algumas idéias que garantiram capturar e seduzir o público para a TV Globo são atribuídas a ele, como transformar a novela em âncora da programação, fazer um sanduíche com o Jornal Nacional impressado entre duas novelas, ter as estações de repetição e afiliadas subjugadas à central no Rio de Janeiro. A idéia

⁸ Usamos duas expressões diferentes para nos referirmos à emissora: Rede Globo e TV Globo. A emissora se auto-referencia das duas maneiras em seu material institucional disponível na internet.

central era construir um padrão de qualidade que mais tarde foi batizado de Padrão Globo de Qualidade, do qual falaremos ainda neste capítulo, e que garantiu sua hegemonia e sua própria identificação, durante décadas mas, de acordo com Borelli e Priolli (2000), pode, atualmente, representar um entrave para a superação da lenta, mas clara, perda de telespectadores.

É durante as décadas de 70 e 80, com o mercado já dominado pela TV Globo, que a televisão se consolida como indústria cultural e a novela se legitima como o formato de programa mais popular e lucrativo das emissoras, e através do qual brigam pela audiência. É ainda nessas décadas que, assumindo a liderança de mercado, a Globo contribui para o cancelamento da licença, pelo governo, da TV Excelsior, em 1971, e TV Tupi, em 1980. Na verdade, a definição da novela como o principal produto da televisão significava que as empresas precisavam fazer uma opção por uma administração mais profissional e o estabelecimento de uma indústria cultural mais hegemônica. A implantação de uma indústria cultural traz modificações no relacionamento com a cultura, naturalmente, já que ela passa a ser vista como mercadoria e precisa ser compreendida dentro de um investimento comercial rentável. Como nos diz Ortiz (2001, p. 144):

A fabricação da telenovela necessita de uma estrutura empresarial sólida, maiores investimentos iniciais, implica numa acentuada divisão do trabalho, num ritmo intenso de produção. As empresas, ao escolherem esse gênero como carro-chefe da indústria televisiva, de uma certa forma se vêem na posição de se reformularem para produzi-lo.

Interessante observar que, distanciando-se da experiência da *soap-opera* nos Estados Unidos que seguiu, na TV, o esquema de audiência das radionovelas, ou seja, voltado a um público feminino e transmitido durante as tardes, no Brasil a novela entrou no *prime time* e cooptou atenções significativas, tanto da melhoria do padrão de qualidade quanto dos investimentos de mercado. E é justamente o crescimento da novela como produto rentável e popular que permite um redimensionamento da lógica das produções das empresas e o abandono de certos gêneros narrativos, especialmente depois da invenção do videoteipe. É o caso do teleteatro, já mencionado neste trabalho. “O exemplo do surgimento da telenovela em detrimento do teleteatro é sugestivo. Ele aponta para o fato de que o espaço de criatividade na indústria cultural deve estar circunscrito a limites bem determinados” (ORTIZ, 2001, p. 147).

Entre os anos 60 e 70, como diz Ortiz (2001, p. 121), temos uma situação cultural caracterizada pelo aumento do volume dos bens culturais e do mercado desses bens. Durante esse período “ocorre uma formidável expansão, em nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa”. Durante esses anos aconteceu a

invenção do videoteipe, teve início da TV Globo, foi levada ao ar a primeira novela diária, começaram as transmissões a cores. É também nesse período que acontece, no Brasil, o golpe militar de 1964 que institui a censura, endurecida em dezembro de 1968 com o Ato Institucional número 5, e que duraria até 1980 ao jornalismo e até 1988 às novelas, ano que foi aprovada a nova Constituição Nacional que abolia qualquer forma de censura.

Ou seja, o período da censura correspondeu a um momento de desenvolvimento tecnológico nas emissoras e de técnicas de pesquisa de mercado. A internacionalização dos produtos e os prêmios também vieram nessa época. É em 1965 que é criada a Embratel⁹ que marca o início de uma política oficial de modernização das telecomunicações. No mesmo ano o Brasil se associa à Intelsat¹⁰, o sistema internacional de satélites, e dois anos mais tarde é criado o Ministério de Comunicações. Os avanços tecnológicos e a preocupação governamental com o assunto permitiram que as dificuldades tecnológicas enfrentadas pelas emissoras nos anos 50 e parte dos 60, pudessem, finalmente, ser superadas. “O sistema de redes, condição essencial para o funcionamento da indústria cultural, pressupunha um suporte tecnológico que no Brasil, contrariamente dos Estados Unidos, é resultado de um investimento do Estado” (ORTIZ, 2001, p. 118).

Ortiz (2001, p.113-114) afirma que o Estado controlado pelos militares pode ser compreendido por meio de um duplo significado: “por um lado se define por sua dimensão política; por outro, aponta para transformações mais profundas que se realizam no nível da economia”. O aspecto político é facilmente identificado. Foram as censuras, prisões, exílios. O aspecto econômico, no entanto, é bem menos destacado: a reorganização da economia brasileira em bases que lhe permitisse jogar o jogo da internacionalização do capital. Culturalmente, as conseqüências são instantâneas: “paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produções de cultura e o mercado de bens culturais” (ORTIZ, 2001, p. 114). Naturalmente, essa ampliação do mercado de cultura se dá conjuntamente a um exercício do controle cada

⁹ A Embratel, Empresa Brasileira de Telecomunicações S.A., é a maior empresa brasileira de telecomunicações. Com sede no Rio de Janeiro, a companhia era o braço de longa distância da Telebrás, até ser adquirida pela companhia norte-americana *MCI Communications*, em 1998, quando a Telebrás foi privatizada durante a presidência de Fernando Henrique Cardoso. Desde 2004 é dirigida pela Telmex, empresa mexicana fundada em 1947, que a adquiriu no segundo trimestre daquele ano.

¹⁰ A Intelsat é a maior companhia fornecedora de comunicações por satélite. Formada como um consórcio internacional (*International Telecommunications Satellite Consortium*), pelo governo de vários países, para gerenciar uma constelação de satélites de comunicação e prover serviços de teledifusão. Privatizada em julho de 2001, hoje enfrenta concorrência de outros serviços por satélites e cabos de fibra ótica.

vez mais sufocante da liberdade de expressão e de manifestações culturais que iam contra a ideologia do sistema político-militar dominante. Afirma Renato Ortiz (2001) que a censura pode ser compreendida como um fenômeno de duas faces¹¹, uma repressiva e uma disciplinadora e que apesar da controvérsia em torno da questão, os cientistas políticos concordam ao afirmar que o golpe militar de 64 está longe de representar apenas uma manifestação militar, devendo ser visto também como expressão autoritária do desenvolvimento do capitalismo no Brasil.

As emissoras, diante da censura, começaram a sofisticar o sistema de controle interno da programação. Praticar autocensura era habitual naqueles dias. A idéia era evitar prejuízos financeiros pesados, produzindo programas que eram proibidos de ir ao ar nos últimos momentos, como foi o caso da novela “Roque Santeiro”, em 1975¹², que com 30 capítulos gravados, cenários e figurinos prontos e elenco contratado não pode ir ao ar. Foi o caso também de “Despedida de Casado” que pronta para estrear no horário das 20h, também na Globo, não chegou até os telespectadores. Hamburger (2005) lembra que se a relação da Globo com a censura fez com que no jornalismo a autocensura evitasse os possíveis impasses, nas novelas não foi tão pacífica. Ainda assim, as novelas caminharam por uma via onde a liberalização era a nota dominante na representação da mulher, das relações familiares e amorosas. Foi com o objetivo de encontrar soluções de programação confortáveis à censura que fez com que a Globo investisse em um série de novelas inspiradas em obras da literatura clássica e as exibisse no horário das 18h, fora do *prime time*. Essas novelas atendiam à idéia dos militares de uma programação cultural que tinha o nacionalismo e a educação como orientadores.

É a partir dos anos 70 que a Globo, que vai deter o quase-monopólio dos índices de audiência, preocupa-se ainda mais com a qualidade plástica e lingüística de sua programação, em parte como resposta às exigências do Estado de moralização da sociedade brasileira, em parte como uma política interna de produzir programas de alto nível técnico. A Globo cria então o Padrão Globo de Qualidade, um conjunto de regras e normas destinadas a garantir um

¹¹ Não é nosso objetivo neste trabalho nos alongarmos nas representações da censura para o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil. Renato Ortiz trabalha a questão de maneira bastante completa em: ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 4. reimpr. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

¹² Dados extraídos de HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

estilo próprio da emissora, que permitisse a criação de programas inquestionavelmente globais.

As mudanças implementadas a partir da definição do Padrão chegaram à grade de programação e elementos como improvisação, espontaneidade e informalidade foram banidos para dar lugar à formalidade e padronização numa programação mais voltada ao gosto do público médio. Além disso, a tecnologia cada vez mais avançada permitia a emissão de uma imagem nítida, limpa. Na verdade, era a presença de uma estética limpa. “A partir de então, foram eliminados da grade de programação da emissora traços do *mau gosto* e do *popularesco*, que resultaram num perfil de produção mais ao gosto de uma classe média em ascensão diante do denominado *milagre econômico* vivido pelo país, naquele período” (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 85). É ainda Borelli e Priolli (2000, p. 86) que destacam o fato de esta estética excluir definitivamente o improvisado e os ruídos estéticos e políticos. “Um dos motivos que levaram à brusca diminuição dos programas ao vivo, na Globo, foi a impossibilidade de controlar os percalços resultantes desse tipo de programação”.

Neste cenário, as novelas conseguiram manter uma posição confortável diante da possibilidade de poder usar o improvisado nas emissões. Não que essas improvisações acontecessem no ar, afinal, a emissão não era ao vivo desde a invenção do videotape. Mas permite improvisação no sentido de abrir espaço para mudanças no direcionamento da narrativa devido à serialização, já que o programa ainda está sendo escrito e gravado enquanto é veiculado. Assim, a narrativa pode acompanhar os humores do público, o caráter múltiplo e variável da recepção, e redefinir os desdobramentos da trama.

É nos anos 70 que é possível observar uma mudança nos parâmetros narrativos ficcionais, o que nos leva a pensar numa reorientação da própria tradição folhetinesca. É neste momento que é descoberto o real, o cotidiano como fonte para as tramas das novelas. Mostrar o real, aquilo possível de ser vivido por qualquer um indica justamente que qualquer um estava consumindo a novela. A ideia é atingir fatias maiores do público, que não seriam sensibilizados pelo melodrama clássico.

A narrativa organizada como nos moldes do folhetim melodramático clássico passeia por temas como família, dever, amor, sempre numa relação dicotômica entre mal e bem, ricos e pobres, amor e ódio, sucesso e fracasso, felicidade e tristeza. E, se no começo das transmissões diárias da novela essa organização narrativa era fundamental para que se criasse o hábito no público, de acompanhar a trama cotidianamente, reforçando a horizontalidade da programação, a partir dos anos 70 se percebe uma aclimação das histórias e formas de contar a elementos que permitissem ao telespectador identificar-se com as tramas,

personagens e lugares apresentados. A idéia é aproximar a novela, pelo ao menos com os cenários e personagens, à realidade nacional. Como nos lembra Ivani Ribeiro em depoimento reproduzido por Ortiz, Borelli e Ramos (1991, p. 70).

O que importa é uma história que corresponda, de certa forma, ao que acontece na vida real. O telespectador gosta de ver-se identificado com as estórias e os locais de minhas novelas. Por isso todas elas se passam no Brasil e contêm conflitos que se enquadram em nossa época.

Essas modificações na estrutura narrativa não foram preocupações exclusivas de autores como Ivani Ribeiro. Os próprios patrocinadores tinham interesse na mudança. Quanto mais realista e verossímil, quanto mais é possível se identificar com os personagens, quanto mais os problemas são próximos, mais telespectadores vão acompanhar a trama. E quanto maior o público telespectador, maior o público consumidor dos produtos anunciados. O Brasil vive um momento onde a vida urbana se transforma, se moderniza e as tramas das novelas precisavam acompanhar essas mudanças, e ao mesmo tempo que os personagens começaram a caminhar pelas ruas das cidades – elas agora existem na novela – as histórias abandonam um pouco os temas clássicos e podem versar sobre tramas policiais e intrigas geracionais, por exemplo, promovendo o início de uma mistura de gêneros, assunto que discutiremos no terceiro capítulo deste trabalho.

Além da modernização da sociedade brasileira que exigiu das narrativas televisuais uma adequação a tramas que estivessem mais próximos do cotidiano, as modificações na estrutura narrativa também são o resultado da incorporação de autores que estavam mais alinhados com uma postura político-partidária de esquerda e foram seduzidos por um projeto nacionalista. A produção desses autores estava bastante conectada pelo realismo. Além disso, ainda havia o Estado sob controle dos militares, que demandava da indústria cultural uma produção referente à realidade brasileira. “As alterações do padrão ficcional nos anos 70 estão combinadas também com acomodações nas preferências do público em relação ao gênero. Nos afastamos da telenovela concebida como ‘coisa de mulher’, tradição que havia se consolidado com a radionovela” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 100). Na verdade, entre os anos 70 e 80 novelas de cunho mais melodramático vão conviver com outras cuja trama aproximava-se do modelo realista. As novelas de gênero melodramático vão se opor às novelas temáticas que buscam se legitimar exatamente pelos temas (políticos, econômicos, sociais) que abordam. A temática feminina ainda é dominante, mas a partir da emergência desse novo modelo, ela é retrabalhada adequando-se a um novo cenário social trazido pela modernização. É o que Ortiz, Borelli e Ramos (1991, p. 106) chamam de “folhetim

modernizado”, onde “temas folhetinescos são adaptados à realidade brasileira”: é o modelo “moderno” de Martín-Barbero e Rey (2001, p. 120) que “sem romper de todo o esquema melodramático, irá incorporar um realismo que possibilita a ‘cotidianização da narrativa’ e o encontro do gênero com a história e com algumas matrizes culturais do Brasil”. É a novela “Beto Rockefeller”, que vai ao ar pela TV Tupi em 1968, que aparece como um marco desse “folhetim modernizado”, mas, na verdade, é o resultado de várias experimentações narrativas feitas anteriormente.

Uma novela que rompe com os diálogos formais, propondo uma narrativa de cunho coloquial, repleta de gírias e de expressões populares. Reproduzindo fatos e fofocas retiradas de notícias de revistas e jornais da época, o enredo procurava reproduzir o ritmo dos acontecimentos no interior da própria narrativa. A preocupação central (...) era trazer o cotidiano vivido para o vídeo. (...) *Beto Rockefeller* se distancia também do melodrama, na medida em que a figura principal é um anti-herói (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 78).

1.2 Em cena, a concorrência

Os anos 80 iniciam com a TV Globo soberana. Nenhuma outra emissora havia, realmente, ameaçado sua larga vantagem competitiva na conquista da audiência. Ao contrário, entre os anos 70 e 80 as emissoras que poderiam fazer alguma frente à Globo, TV Tupi e TV Excelsior, foram fechadas.

Desde o começo dos anos 80 a emissora já possui computação gráfica e aplica o recurso para a produção das aberturas dos programas e em vinhetas, o que garante um diferencial estético ainda maior. Em 1983 a Globo começou a transmitir via satélite, em lugar da transmissão via Embratel que não garantia nem a mesma qualidade da imagem, nem o alcance da transmissão. Chegando a 75% dos aparelhos de televisão no país¹³ e quando tudo indicava que o seu domínio quase absoluto continuaria, o cenário começa a se alterar, tanto no consumo dos telespectadores quanto no aspecto econômico-político. O governo abre a concessão de canais de televisão e novas emissoras aparecem, o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) em São Paulo e a TV Manchete, no Rio de Janeiro. Além disso, a partir de 1986, com o Plano Cruzado I, o primeiro de sucessivos planos econômicos que visavam estabilizar a economia e acabar com a inflação, foram sendo criados momentos possíveis para o aumento do poder de compra das classes mais populares. Por fim, o Plano Real, lançado em

¹³ Dados extraídos de BORELLI, Silvia Helena Simões; PRIOLLI, Gabriel. (Coord.). **A deusa ferida:** por que a Globo não é mais campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus, 2000.

1994, aumentou por mais tempo essa capacidade de compra e aqueles programas televisivos voltados às classes populares passaram a ter importância estratégica.

Em 1981 começa o SBT que viria a se tornar a segunda maior rede de transmissão do Brasil, perdendo apenas para a Globo, e em 1983 é a vez da TV Manchete. Pela primeira vez na história, após o fechamento da TV Tupi, a Globo passa a enfrentar a concorrência. Voltado para as classes C e D, o SBT investe em programas de auditório, tendo a emissora forte identificação com seu proprietário e principal animador, Silvio Santos. Já a Manchete, voltada para as classes A e B, consegue atacar a Globo justamente com a criação de um núcleo de teledramaturgia, formado, em sua maioria, por profissionais egressos da emissora líder. Em nenhum outro momento na história a Globo havia sido atingida na sua liderança de audiência, ainda mais com o tipo de produto que ela ajudou a delimitar o formato. Em 1986, a novela “Dona Beija” consegue 42 pontos de audiência e a novela “Pantanal”, em 1990, consegue o mesmo índice¹⁴. “Pantanal” foi escrita pelo veterano autor Benedito Ruy Barbosa que há anos escrevia para a TV Globo. A novela foi um sucesso e o autor, alguns anos mais tarde, em 1996, foi o responsável pelo texto de “O Rei do Gado”, desta vez já na Globo. Motter (2003, p.118) diz que algumas questões temáticas apresentadas em “Pantanal” vão aparecer novamente em “O Rei do Gado”, como a questão da terra, central para o desenvolvimento e estruturação dos personagens nas duas tramas, tendo a mulher forte e selvagem como personagem principal e condutora da história. A Juma (Cristiana Oliveira) de “Pantanal” está bem próxima da Luana (Patrícia Pillar) de “O Rei do Gado”. Ao falar do relacionamento e encadeamento entre o real e ficcional, “O Rei do Gado” é merecedor de destaque¹⁵. Personagens como o senador Caxias (Carlos Vereza), ao ser assassinado na ficção e ter no seu enterro ficcional a presença dos senadores reais Eduardo Suplicy e Benedita da Silva, interpretando a si mesmos, colocou o país diante de uma dúvida complexa: afinal, onde terminava a ficção e começava a realidade? Essa divisão de fronteiras existia?

A ênfase posta na dimensão sociopolítica da novela, ao transcender os limites do melodrama, eleva-a à condição de espaço para o exercício político e a transforma em poderoso instrumento de ação sobre a realidade. Assim, os senadores, ao queixarem-se da ficção, do seu cenário, ao referirem-se ao exagero da imagem produzida (modo de o produto artístico elaborar a sua crítica) comportam-se como se ela tivesse a obrigação (função) de reproduzir com total fidedignidade o real concreto (MOTTER, 2003, p. 146).

¹⁴ Dados extraídos de BORELLI, Silvia Helena Simões; PRIOLLI, Gabriel. (Coord.). **A deusa ferida**: por que a Globo não é mais campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus, 2000.

¹⁵ Motter analisa cuidadosamente a questão na obra “Ficção e Realidade: a construção do cotidiano na telenovela”, referenciada neste trabalho.

A mesma dúvida era levantada ao final da exibição de cada um dos capítulos de “Páginas da Vida”. Os depoimentos dos anônimos após a exibição da trama eram reais? De tão semelhantes, de tão verossímeis ao jogo de relações dos personagens, foram inspirados ou serviram de inspiração para o autor, Manoel Carlos? Qual o limite ali entre o contado e o vivido?

Os anos 90 estréiam com um cenário não muito favorável à Globo e mesmo ao formato narrativo da novela. Além da TV Manchete e do SBT, os anos 90 trazem para a briga da audiência duas novas emissoras, que não apenas vão querer os telespectadores, mas contribuem para o sucesso de programas chamados popularescos ao investir numa programação voltada para as classes D e E. A Rede Record é comprada em 1989 pelo bispo Edir Macedo, da Igreja Universal do Reino de Deus, e reabre seus estúdios na metade dos anos 90. Já a CNT/Gazeta foi o resultado da fusão das duas emissoras logo em 1990. Ambas as emissoras se revitalizaram pela fusão em um momento que por pouco não deixaram de funcionar por problemas financeiros. As duas emissoras conseguiram grandes fatias da audiência entre os anos 1997 e 1999 promovendo uma instabilidade significativa ao projeto da TV Globo. Na verdade, desde a fundação do SBT programas popularescos começam a ganhar espaço nas grades de programação das emissoras, mas foi a partir de 1996 que esses programas saíram de horários menos nobres, como o horário vespertino, e começaram a ser exibidos no *prime time*. Isto coincide com o aumento do poder de consumo das classes populares com os planos econômicos do governo, especialmente o Plano Real, como já mencionado neste trabalho. Ao mesmo tempo as classes de maior poder aquisitivo começam, lentamente a abandonar a televisão aberta e se filiar aos canais de televisão pagos.

Durante os anos 70 e 80 as telenovelas ganharam o status de produto mais rentável da indústria cultural brasileira e confirmaram sua hegemonia como narrativa televisual. Cria-se um modo brasileiro de fazer novelas, em grande parte via TV Globo, que consegue articular aspectos melodramáticos e realistas, seduzindo o público, partindo de uma matriz centrada no melodrama que se hibridiza e permite outros cruzamentos com traços da narrativa policial, da aventura, do romance histórico. Borelli e Priolli (2000, p. 31) lembram que é importante considerar que

a Globo conseguiu, ao longo de sua história, consolidar um *cast* de profissionais, um verdadeiro *star system*, capaz de mobilizar outras mídias, criar concorrências, romper as fronteiras do espaço público e privado, redefinir os contornos e os sentidos da intimidade, configurar mitologias da cultura de massa e compor imaginários no contexto da vida contemporânea.

A posição confortável da Globo, como líder absoluta de audiência garantida em grande parte pelas novelas, desde sua fundação até meados dos anos 90 se deve ao cenário político-econômico e também a fatores internos que fizeram com que ao longo dos anos a Globo investisse pesadamente em tecnologia, racionalização administrativa e na eleição de um formato narrativo que se transformou em verdadeira mania nacional, a novela, além da organização geral de um projeto de televisão fortemente estandardizado, cujo eixo central é o Padrão Globo de Qualidade. O objetivo primeiro do padrão, além de garantir qualidade técnica e lingüística às emissões, era através da organização da grade de programação, horizontal e verticalmente, habituar as pessoas a assistir TV. A Globo organizou então seu *prime time* fazendo um sanduíche de duas novelas e um telejornal nacional. Entre duas das suas principais novelas, das 19 e 20 horas, há o Jornal Nacional, que vai ao ar pela primeira vez em 1969. “Com essa *dobradinha*, a Globo conseguiu os maiores índices de audiência da história da televisão brasileira, os maiores de toda a sua programação e os responsáveis pelo aumento da audiência de toda a grade anterior e posterior ao *prime-time*” (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 162).

1.3 Anos 90: mudanças no cenário

É a partir do início dos anos 90 que a imprensa começa a veicular informações que davam conta da oscilação regular dos índices de audiência da Globo e das outras emissoras. A concorrência aparece como um problema real para a Globo e a luta pela constituição de diferentes hegemonias é fato para todas as emissoras. Borelli e Priolli (2000, p. 33) chamam atenção aos difíceis anos 90:

Os altos índices e a fidelidade de audiência que resultaram de um projeto que articulou, com sucesso, durante duas décadas, dimensões administrativas, econômicas e tecnológicas em torno de um padrão de qualidade, aliados a uma histórica e bem-sucedida matriz cultural de narrativa popular, aprecem enfrentar sérios problemas na década de 90.

Não são apenas as novelas que enfrentam curvas descendentes nos índices. Todo o *prime-time* e o resto da programação estão sob a pesada responsabilidade de queda do número de telespectadores. A novela, mesmo enfraquecida, continuou a captar e emitir expressões contraditórias, como contradições entre masculino/feminino, real/ficcional, público/privado.

Hamburger (2005, p. 38), entretanto, destaca uma questão problemática: a segmentação da audiência a partir dos anos 90 não inviabiliza a possibilidade de representação nacional da novela? “Talvez, o repertório compartilhado, possível nos anos

1970 e 1980, presente ainda nos anos 1990 e no início do novo milênio, esteja perdendo sua capacidade de aglutinar a nação brasileira”.

De acordo com Martín-Barbero e Rey (2001) a novela dos anos 1990 é marcada pela consolidação industrial, pela internacionalização, pela introdução de elementos novos aos marcos do melodrama e pela passagem de uma novela de “criação” para uma de “produção”. Sua consolidação industrial se dá a partir de elementos como a sistematização da produção e a exploração do que acontece no âmbito da recepção. Entra em jogo uma produção mais esmerada, com merchandising e promoção mais elaborados, que toma cuidado, por exemplo, com a música que, de mera ilustradora das narrativas, tornou-se mais um elemento comercial do produto. A internacionalização, inicia-se antes dos anos 90, mas nesse momento aparece como requisito que não pode ser ignorado na produção melodramática: a novela precisa ser pensada de acordo com sua circulação internacional. “As telenovelas mexicana, brasileira e venezuelana haviam conquistado mercado graças a seu domínio do gênero, à infra-estrutura industrial que dava apoio a uma produção em série e à penetração nos gostos dos telespectadores” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 170).

A introdução de novos temas aos marcos do melodrama, já mencionado neste trabalho, permite a composição de personagens mais complexos e de um universo ficcional mais verossímil. “A dramatização influi nesse sentido na telenovela, que já se arrisca a apresentar relações humanas mais cotidianas, conquanto menos evidentes, além de uma geografia interior menos esquemática e mais moderna” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 171). Ao longo dos anos a novela, produto nacional, conformou a cultura própria, do local da produção, matizes nacionais e nexos internacionais. E é este resultado que aparece na produção das novelas dos anos 90. Essa conformação entre o local e o global, o geral e o universalizante, é típico na novela brasileira, esse híbrido, seja de localidades, temporalidades, simbólicos, linguagens ou gêneros.

A novela dos anos 90 é, por fim, marcada pela passagem de uma novela de “criação”, dominante nos anos 70 e 80, para uma novela de “produção”. Isto significa que o produto final é muito menos o resultado dos processos criativos dos autores e diretores do que o resultado de uma série de variáveis comerciais, articulação com estratégias de mercado e condições de distribuição do produto. Há agora uma série de elementos – comportamento da audiência, articulação com outras programações da grade, etc. – absolutamente significativos para asseverar que determinada narrativa encontre espaço de significação no universo cultural dos receptores. Estes elementos comerciais acabam influenciando escolhas narrativas, caracterização de personagens e andamento do fluxo da história. A novela que surge a partir

daí é resultado de um sofisticado processo de produção, não mais resultado exclusivo da capacidade criativa e autônoma dos autores. Estes, por sua vez, possuem horizontes de referências novos.

Não vacilam em fazer mais complexos os personagens, os quais se tornam, às vezes, ambíguos e imprevisíveis, combinam os problemas pessoais com os sociais (a Aids com a exclusão, a homossexualidade com o poder, o feminino com as autonomias setoriais), apelam ao rock, aos ritmos do vídeo, ao pastiche (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 174).

O desgaste da novela, a partir dos anos 90 pode ser entendido por fatores concernentes ao próprio formato do gênero e às movimentações de programação das emissoras e por fatores externos à novela e à própria televisão como mídia de massa. Borelli e Priolli (2000) elencam alguns desses fatores. Inicialmente as novelas enfrentam um “desgaste de realização”, ou seja, de atualização de sua matriz originária, centrada no melodrama, mas hibridizada com outros “territórios de ficcionalidade”. Ao lado de personagens, situações e enredos carregados de melodrama, encontra-se outros personagens, situações e enredos que respondem a outras matrizes e padrões, que trazem traços de comicidade, erotismo, romance histórico, aventura. Somado a isso aparece a competência tecnológica, sempre associada à novela brasileira, especialmente às produzidas sob o Padrão Globo de Qualidade. Há também um desgaste no “modelo de serialização”¹⁶ que não parece mais segurar o telespectador durante o transcorrer da longa narrativa da novela¹⁷. Outros gêneros narrativos seriados parecem, hoje, captar melhor os desejos do público. Finalmente há uma “fadiga em relação ao formato”, da maneira como é administrado. O público se queixa de uma novela que, de fato, os emocione, que de um lado não se exceda no realismo e de outro não perca de vista os critérios de verossimilhança. Já os autores queixam-se de não poder exercer a atividade livremente e criar histórias de forma autônoma e autêntica.

É possível ainda falar de uma certa tirania do público diante da definição dos rumos da trama enquanto está no ar. A exigência de novelas nem muito reais, nem muito fantasiosas, nem muito repetitivas para não cansar, nem muito fragmentadas para não confundir, nem muito tradicionais para não serem antigas, nem muito modernas para não chocarem a opinião pública, traz à tona a idéia de que os desejos e expectativas do público são paradoxais e,

¹⁶ No terceiro capítulo deste trabalho será apresentado com mais detalhes uma classificação de modelos de serialização com base na obra MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

¹⁷ O padrão atual das novelas determina que uma narrativa tenha uma média de 200 capítulos, o que a deixa, em média, oito meses no ar.

muitas das vezes, confusos seja em relação ao conteúdo ou ao formato. Os riscos de tamanha interferência são claros: fragmentação da narrativa e conseqüente repetição.

A fissura maior parece estar localizada na própria dinâmica da serialização, base da expansão e consolidação de uma indústria cultural como a Globo. Um exemplo disso pode ser localizado na obrigatoriedade de viabilização de uma narrativa que seja, ao mesmo tempo, de interesse coletivo, que prenda a atenção do público receptor, mas que garanta, também, com seu número interminável de capítulos, a diluição dos cursos e a extensão de recursos que a tornem viável (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 41).

Atualmente a Globo possui 121 emissoras, incluindo geradoras e afiliadas, e pode ser assistida em 99,84% dos municípios brasileiros com uma programação ininterrupta, 24 horas no ar, além de estar presente em 130 países espalhados por todos os continentes¹⁸. A maior parte da sua programação é criada nos seus estúdios, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, tendo dividido suas unidades com a maior parte da produção de ficção no Rio e a maior parte da produção jornalística em São Paulo. Em meados dos anos 90 a emissora inaugura na cidade fluminense um audacioso projeto, resultado de alto investimento tecnológico e produtivo, o Projac. Entre concepção e execução o projeto demorou dez anos e consumiu US\$ 120 milhões na fase inicial. Tem ainda duas outras fases previstas a um custo final de US\$ 350 milhões. Considerado o maior centro produtor da América Latina, o Projac possui oito estúdios que variam de mil a três mil metros quadrados em um terreno de 1.300.000 metros quadrados e 120 mil metros quadrados de área construída na primeira fase¹⁹. Soma-se a tudo isso alto investimento em tecnologia de última geração e um acúmulo de *know-how* inigualável entre as emissoras nacionais.

Borelli e Priolli (2000) deixam claro que não, a TV Globo não é mais líder absoluta de audiência e isso se deve a fatores internos e externos. Contudo, de maneira alguma, significa que a emissora perderá em pouco tempo a grande liderança que possui. O complexo cenário atual de perda da audiência e fadiga da novela – como principal produto que alavanca os índices de audiência das emissoras – parece também encontrar explicações que vão além da tela.

Resumidamente podemos dizer que as emissoras em geral, e a Globo em particular, enfrentam novas maneiras do público ver a TV e também novas maneiras de se fazer TV. Junto ao crescimento da venda de aparelhos, resultado do aumento do poder de consumo das classes populares a partir dos planos econômicos, em especial o Plano Real, como já

¹⁸ Informações disponíveis no site da Rede Globo <<http://redeglobo3.globo.com/institucional/>>.

¹⁹ Informações disponíveis em BORELLI, Sílvia Helena Simões; PRIOLLI, Gabriel. (Coord.). **A deusa ferida**: por que a Globo não é mais campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus, 2000.

mencionado neste trabalho, outros produtos também vão influenciar nas mudanças do hábito de ver TV: o controle remoto, o videocassete e o videogame.

Em meados dos anos 1990, a venda de videocassetes aumenta devido ao barateamento do produto, permitindo que as pessoas gravassem os programas. O videocassete fez com que o telespectador pudesse fazer a escolha do que e quando vê. O uso do videocassete também altera a forma como a televisão é utilizada: de veiculadora de programação passa a ser apenas um meio, um suporte técnico. Os aparelhos de videocassete permitem ainda o uso do controle remoto em aparelhos de televisão mais antigos, não dotados do recurso, isso quando o aumento da capacidade de consumo não permitiu ao telespectador a compra de um aparelho de TV dotado do recurso. O controle remoto permite uma mobilidade entre canais nunca experimentada antes.

Somando-se a isso a maior oferta de canais pagos, para onde as classes A e B migram, faz com que o telespectador abandone a já frágil fidelidade a um canal e comece a percorrer os outros canais, instituindo a prática do *zapping*. Para fazer frente à mobilidade do público, os publicitários buscam saídas alternativas para a inserção comercial na programação, como o merchandising, bastante presente nas novelas e programas de entretenimento.

Com o tempo, a prática do *zapping* se modifica, deixa de ser apenas uma fuga do tempo publicitário entre a programação apresentada pela emissora para ser a busca pelo programa que mais interessa. Atualmente os telespectadores zapeiam continuamente, a TV não é mais vista de forma atenta ou estática.

No caso da novela, de acordo com Borelli e Priolli (2000), há uma tensão entre o *zapping* e a estratégia do suspense, traço característico do gênero que tem o objeto justamente de “prender” o telespectador no canal. Os telespectadores já estão acostumados à dinâmica e aos códigos da narrativa da novela e, por isso, é muito pouco provável que o telespectador comum, com tanta programação diversificada à disposição e tendo que lidar com uma narrativa longa, acompanhe toda a obra capítulo a capítulo. O mais provável é que o telespectador acompanhe os capítulos de maneira inconstante, mas mesmo assim não fique perdido na história. “Isso explicaria, ao menos em parte, porque os índices estão caindo, mas *todo mundo* tem conhecimentos das novelas que estão sendo exibidas” (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 168). O *zapping* hoje mostra-se como o resultado de práticas de consumo midiático marcadas pela fragmentação, pela descontinuidade, pela fluidez dos laços de pertencimento e identidade. Há a composição de um “mosaico informativo, vindo de muitos canais e variados

gêneros de programação televisiva, evidenciando uma prática de audiência mais seletiva e volátil” (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 153). Podemos ir um pouco mais além e afirmar que este mosaico informativo, contemporaneamente, é formado para além dos canais e gêneros televisivos.

1.4 Cenário final como mosaico

Um mosaico, afinal, é uma analogia interessante para pensarmos num cenário que engloba os consumidores dos meios massivos, a comunicação e a cultura. O mosaico é o resultado de um trabalho que reúne várias partes diferentes e separadas, onde algumas são embutidas e sobrepostas, e que, entretanto, ao estarem dispostas de determinada maneira criam um novo desenho. Assim é o cenário atual: um mosaico, resultado de processos de montagem, de colagem de diferentes produtos culturais, diferentes matrizes, diferentes origens e diferentes habilidades para transitar pelos simbólicos mobilizados pelas indústrias culturais.

Este novo cenário – também marcado por uma convergência tecnológica de dimensões globais e por mediações tecnológicas que colocam em questionamento as outras mediações que entram no jogo de construção da trama de sentidos contemporâneos – começou a se delimitar nos anos 80. Foi a organização deste novo cenário de interação de atividades políticas, culturais e econômicas que nos exige pensar em questões como a cultura híbrida, os processos de delimitação das identidades, o consumo, a multiplicidade das trocas simbólicas, a diversidade. Como afirma Martín-Barbero (2003, p. 60-61):

O que está em jogo hoje é uma profunda mudança no sentido da diversidade. (...) O processo de globalização que agora vivemos, no entanto, é ao mesmo tempo um movimento de potencialização da diferença e de exposição constante de cada cultura às outras, de minha identidade àquela do outro. Isso implica um permanente exercício de reconhecimento daquilo que constitui a diferença dos outros como enriquecimento potencial da nossa cultura, e uma exigência de respeito àquilo que, no outro, em sua diferença, há de intransferível, não transigível e inclusive incomunicável.

E se estamos falando de um determinado ambiente de produção e emissão simbólica, se a compreensão sobre a forma de consumo dos bens culturais se modifica – reforçada, naturalmente, pelo desenvolvimento cada vez maior do fenômeno da globalização que promove a idéia de que o sentido de pertencimento a uma comunidade está cada vez menos delimitado pelo que aquela comunidade tem de originalmente seu – é coerente pensar que o homem vive hoje em um meio onde a identificação com o outro e com sua cultura se faz

através de códigos compartilhados, mas não códigos de etnia, cultura, raça, classe, nação, mas através de pactos móveis de leitura. Canclini (1997, p. 61) sugere que estes pactos são códigos que nos unificam ou permitem que nos entendamos em meio a nossa heterogeneidade. São códigos compartilhados, maneiras de ver e inserir em nosso universo identificativo os bens e mensagens. Estes pactos de leitura são montados, hoje, através de redes telemáticas, redes internacionais, onde a delimitação do que é autêntico é ilusório, pois o sentido de “meu”, de “nosso” é, na realidade, o de todos. É uma delimitação arbitrária e reinterpretada por processos histórico-culturais híbridos.

Como os acordos entre produtores, instituições, mercados e receptores — que constituem e renovam os pactos de leitura periodicamente — se fazem através dessas redes internacionais, o setor hegemônico de uma nação tem mais afinidades com aquele de outra do que com os setores subalternos da própria (CANCLINI, 1997, p. 62).

Assim, optamos por deixar de pensar a relação de comunicação das indústrias culturais com a massa receptora em termos de dominação para pensá-la em termos de negociação. Entendemos que no jogo simbólico de apropriações e representações exercido no relacionamento do consumidor com a mídia outros elementos entram em cena num processo de dar significado e valor aos produtos oferecidos pela indústria cultural. Esses novos elementos, que agora participam do processo de construção do sentido, estarão presentes nas várias experiências simbólicas. Nas relações familiares, na religiosidade, no trabalho, na vida no bairro, no cotidiano, na relação com a indústria cultural e na conversa do dia seguinte à exibição do capítulo da novela sobre os destinos da heroína da trama. Entendemos que em “Páginas da Vida” quando as freiras do hospital onde Helena trabalha pegam o jornal O Globo, lêem a matéria que fala do caso do menino João Hélio²⁰ – em capítulo exibido no dia 09 de fevereiro de 2007, apenas dois dias após o crime – e discutem a violência urbana e a falta de limites morais e sociais da sociedade contemporânea e rezam pela alma do garoto, elas estão atualizando, na ficção, o sentido do caso da vida real. E quando os telespectadores

²⁰ O caso do menino João Hélio Fernandes refere-se ao seu assassinato, nas ruas do Rio de Janeiro, em 07 de fevereiro de 2007. Dois homens e um menor de idade, assaltaram e levaram o carro da família do garoto. A família foi expulsa do veículo durante o assalto, mas João Hélio ficou preso pelo cinto de segurança pelo lado de fora do veículo, apesar dos esforços da mãe em soltá-lo. Os assaltantes não soltaram o garoto e o arrastam pelas ruas da cidade por, aproximadamente, sete quilômetros. O caso chocou a opinião pública brasileira e foi destaque em toda a mídia nacional e, inclusive, internacional. Na última semana de exibição da novela “Páginas da Vida”, em capítulo exibido em 27 de fevereiro de 2007, o depoimento real de pessoas anônimas sempre apresentado ao final dos capítulos, foi feito pelos pais de João Hélio, àquela altura já conhecidos do grande público, que relataram o caso e pediram justiça ao filho executado. O depoimento dos pais de João Hélio pode ser visto na íntegra no DVD que acompanha este trabalho.

analisam, falam sobre, o comentário das freiras sobre o caso do menino João Hélio, estão, novamente, atualizando o sentido, numa trama de apropriações e reatualizações permanentes.

Os produtos culturais oferecidos aos receptores são significados e valorados a partir do contexto social onde vivem, sua forma de vida, sua identidade cultural. É preciso investigar a situação “a partir das mediações e dos sujeitos, isto é, a partir das articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 29).

Assim, a atribuição de sentido ao produto midiático, no nosso caso a novela, não será entendida apenas como um momento específico, mas como um fenômeno que acontece antes, durante e depois da exposição do sujeito ao conteúdo simbólico transmitido através dos meios de comunicação de massa. O sentido dado ao caso do menino João Hélio será construído, então, por esses vários agentes simbólicos que agem na construção dessa trama de sentidos, desse mosaico informativo, que além de passar por agentes simbólicos como a imprensa, a família, a comunidade da qual fazemos parte, também passa pelo sentido dado pelos personagens de ficção da novela e pelo sentido dado, na vida real, à interpretação dos personagens ficcionais de um caso real. Voltamos, então, mais uma vez ao nosso ponto principal: ficção e realidade se misturam na construção desse mosaico, que acaba, ao final, construindo nossos pactos móveis de leitura. Separar ficção e realidade é mais uma exigência organizativa da própria mídia do que uma prática cotidiana nas atribuições de sentido.

A atribuição de sentido pelos consumidores culturais passa por diversas experiências culturais e simbólicas, por outras relações significativas. Por meio dessas mediações as massas podem dar significado ao que recebem da indústria cultural. Este “dar significado” está associado aos outros relacionamentos que o receptor mantém, por vontade própria ou por constituição do ambiente onde habita.

Na América Latina, o que acontece nos/pelos meios de comunicação não pode ser compreendido à margem da heterogeneidade, das mestiçagens e das descontinuidades culturais que medeiam a significação dos discursos de massa. O que os processos e práticas da comunicação coletiva põem em jogo não são unicamente os deslocamentos do capital e as inovações tecnológicas, mas sim profundas transformações na cultura cotidiana das maiorias: nos modos de se estar junto e tecer laços sociais, nas identidades que plasmam tais mudanças e nos discursos que socialmente os expressam e legitimam (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 62-63).

A questão da identidade passa a ser fundamental. Na verdade, Martín-Barbero fala de dois processos que mudam, radicalmente, o lugar da cultura nas sociedades: “a revitalização das identidades e a revolução das tecnicidades” (2006, p. 54). Sua constituição das identidades e sua revitalização, essenciais para formar um ponto de ancoragem na

multiplicidade simbólica da pós-modernidade, será profundamente alterada com a globalização. Poderíamos, por sua natureza fluida e indefinida, falar de uma ausência de conceituação clara do que é “ser” algo ou alguém. É, também, preciso saber o que a globalização é capaz de fazer com a identidade e como a diversidade – ao resistir, enfrentar e interagir com a globalização - é capaz de transformá-la.

Hall (2002, p. 69) sugere três possibilidades do que a globalização é capaz de fazer com a identidade:

- as identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global”.
- as identidades nacionais e outras identidades “locais” ou particularistas estão sendo reforçadas pela resistência à globalização.
- as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades – híbridas – estão tomando seu lugar.

A terceira possibilidade nos coloca diante da proposta de Canclini (2000) de entender que hoje os processos de globalização nos possibilitam a criação de novas identidades, mais fluidas, mais mestiças, influenciadas por novas relações de poder político, econômico e cultural. As identidades nacionais e locais entram em crise e surge em seus lugares uma identidade híbrida, que melhor se adapta a este novo modo de vida que transita entre o local e o global, que não se delimita rigidamente em um lugar, mas vagueia relativamente em todos os lugares.

As formas de pensamento e de vida constituídas em relação a territórios locais ou nacionais são só uma parte do desenvolvimento cultural. Pela primeira vez na história, a maioria dos bens e mensagens que se recebe em cada nação não foi produzida em seu próprio território, não surge de relações peculiares de produção nem traz em si, portanto, signos que a vinculem exclusivamente a regiões delimitadas (CANCLINI, 1997, p. 207-208).

Essa nova maneira de compreender o ambiente cultural é o resultado dessa nova forma de estar, viver, produzir e consumir no local e no global. É uma nova possibilidade de convívio e identificação cultural na contemporaneidade, onde o sentido é negociado, traduzido, híbrido. As formas mais tradicionais de identificação, que passam por questões como gênero, etnia, raça e nacionalidade e que davam um sentimento de solidez para nos reconhecermos, desintegram-se e desestruturam-se, mudando radicalmente a maneira de ser. A identidade era feita de raízes. Ou seja, de costumes, territórios, tempo e memória.

No entanto, como nos lembra Martín-Barbero (2006, p. 61), “falar de identidade hoje implica também – se não quisermos condená-la ao limbo de uma tradição desconectada das mutações perceptivas e expressivas do presente – falar em migrações e mobilidades, de redes

e de fluxos, de instantaneidade e fluidez”. O autor lembra da imagem interessante de antropólogos ingleses para falar da nova conformação das identidades: *moving roots*, ou seja, das raízes em movimento. Pois como lembra Delgado (apud MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 61) “sem raízes não se pode viver, mas muitas raízes impedem de caminhar”.

Interessante também pensar o que a diversidade transforma na globalização. Naturalmente a globalização acelera os movimentos de desenraizamento. As identidades estão inseridas na lógica dos fluxos, marcados pela lei dos mercados e por um novo sentido de tempo. Diferenças são traduzidas para uma linguagem mundialmente conhecida, a dos signos esvaziados das possibilidades do dialogismo. Sendo assim, os grupos sociais, e até mesmo indivíduos precisarão impedir e se proteger, da ameaça de aproximação de um outro, um outro diferente. E, então, restabelece as exclusões. Há, portanto, um *revival* identitário, que será ambíguo e contraditório, pois as identidades, expropriadas de reconhecimento, pedirão seu lugar, mas também exigirão espaço aquelas excluídas há tempos.

O que galvaniza hoje as identidades como motor de luta é inseparável da demanda de reconhecimento e de sentido. Nem um, nem outro são formuláveis em termos meramente econômicos ou políticos, pois ambos se acham referidos ao núcleo próprio da cultura, enquanto mundo do pertencer a, e do compartilhar com. Razão pela qual a identidade se constitui, hoje, na negação mais destrutiva, mas também mais ativa e capaz de introduzir contradições na hegemonia da razão instrumental (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 63).

A busca por um diferencialismo pode reforçar posturas xenófobas e racistas. Deve-se buscar uma saída para a ilusória procura de uma reabsorção da alteridade num todo unificado, seja este todo a nação, o partido ou a religião. Na verdade, não há mais esse todo unificado: deve-se buscar alternativas que permitam às pessoas o desenvolvimento de processos de identificação que reforcem e reconheçam a tensão entre diferença e equivalência. “A identidade não é, pois, o que é atribuído a alguém pelo fato de estar aglutinado num grupo – como na sociedade de castas – mas, sim, a expressão daquilo que dá sentido e valor à vida do indivíduo” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 65).

É Hall quem fala sobre uma oscilação entre Tradição e Tradução, já que

em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado (HALL, 2002, p. 88).

Na verdade, todas as trocas culturais, em maior ou menor medida, envolvem uma tradução, no medida de que um receptor interpreta a mensagem do emissor a partir de um determinado lugar, de uma trama de significados, de um contexto cultural, simbólico e

lingüístico muito particular, contexto este só em parte compartilhado com o emissor. A Tradução, conceito descrito por Hall, se aproxima muitíssimo da explicação da formação das identidades feitas por Canclini (2000). É a formação das identidades daquelas pessoas que, dispersadas de sua terra natal, são obrigadas a negociar novos sentidos, novos lugares, novas identidades, sem serem completamente absorvidas por novos padrões culturais nem perderem totalmente suas referencialidades culturais primeiras, tribais.

Elas (as pessoas) carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas (...). São o produto das novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas (HALL, 2002, p. 88-89).

Há, portanto, um caminho que se estreita entre o consumo midiático e as práticas cotidianas de produção simbólica. Um influencia o outro. O consumo das mensagens transmitidas pela indústria cultural será profundamente afetado pela cultura particular do receptor, pelo seu modo de vida. A construção do sentido é uma construção híbrida, mestiça, livre, cheia de astúcias, de táticas.

Como já enfatizamos, a relação entre cultura, tecnologia e comunicação sofre profundas mudanças a partir dos anos 80. Na verdade, quando a mediação tecnológica abandona um lugar exclusivamente instrumental e passa a ser estrutural, o espaço da cultura na sociedade muda. A tecnologia não significa apenas aparelhos, mas adentra o universo da linguagem, incentivando o estabelecimento de novas maneiras de percepção, de novas formas de codificação e decodificação, da exigência de novas sensibilidades que tragam à tona a hibridização de linguagens, signos e referentes culturais e identitários. Como diz Martín-Barbero (2006, p. 54):

Radicalizando nossa experiência de desenraizamento produzida pela modernidade, a tecnologia deslocaliza os saberes, modificando tanto o estatuto cognitivo quanto o institucional das condições do saber e as figuras da razão, o que está conduzindo a um forte apagamento das fronteiras entre razão e imaginação, saber e informação, natureza e artifício, arte e ciência, saber experiente e experiência profana.

Este mundo interconectado está em constante evolução e mudança, onde nada parece firme ou fixo. Vivemos uma permanente e incessante expansão tecnológica da comunicação e da informação, um cenário marcado pelas diásporas contemporâneas, não só aquelas que remetem à transitoriedade da terra, mas também às que remetem à transitoriedade do simbólico, das identidades fluídas, num ambiente onde parece haver forte consenso de que a capacidade de lidar com as informações, seja na produção, distribuição, consumo ou

significação, é decisivo para o desenvolvimento. Temos que lidar com novas noções espaço-temporais de nossa própria realidade experimentada, uma nova ordem social, sob a qual estão submetidas a vida econômica e política, as relações sociais, a educação e o entretenimento.

Essa sociedade em rede ou sociedade da informação, permite, através de sua incessante midiaticização, o surgimento de uma nova classe de cidadãos, uma nova forma de participação cultural e política onde as redes de informações digitais permitem que a fusão entre os âmbitos sociais e técnicos gere uma nova forma de circulação dos signos, onde os fixos lugares de emissor e receptor, produtor e consumidor ficam mais elásticos e permitem trocas, negociações, bricolagens. Esta mediação digital é baseada na interatividade e permite pensar em processos de conhecimentos construídos coletivamente, através das redes.

Naturalmente todo este cenário provoca mudanças na audiência. Orozco Gómez (2006) elenca pelo menos três. Orozco acredita que as mediações típicas do século XX feitas via instituições às quais as audiências pertenciam – como a escola e o Estado, por exemplo, que ajudavam a definir e orientar a dotação de sentido – hoje se retraem e perdem força diante da mediação tecnológica que desordena o ordenamento tradicional das mediações. Isto porque a mediação tecnológica traz novos lugares de legitimação do conhecimento, da cultura e da autoridade.

Assim, as mutações por que passam a audiência dizem respeito, em primeiro lugar, à idéia de que esses atores sociais deixam de se organizar como massa para se organizar como rede. E isto significa, em primeiro lugar, mudanças significativas em sua estruturação. Suas divisões e coesão interna, anteriormente definidas por critérios como gênero, idade, etnia e classe social, ou até por critério mais situacionais, como o bairro onde mora, a igreja que frequenta, o nível educacional, hoje são determinadas também por mediações que privilegiam “o critério transversal de segmentação midiática (‘diga-me o que vê e escutas e te direi o que gostas e sentes’) e, logo, o de segmentação tecnológica (‘diga-me onde navegas e com quem conversas e saberei como estás e quem és’)” (OROZCO GÓMEZ, 2006, p. 90-91). Estes novos critérios de definição, estabelecem as diferenças a partir das interações midiáticas e informacionais e deixam claro a trama de subjetividades, modos de percepção, reconhecimento e identificações, sempre tecida no simbólico, aqui, um simbólico tecnificado.

Em segundo lugar, ser audiência hoje modifica a ligação e o relacionamento dos atores sociais tanto com seu ambiente, acontecimentos e fontes tradicionais de informação. A participação dos indivíduos deixa de ser presencial e se torna o resultado do que permite o consumo da tela da TV e da tela do computador. Os sujeitos participariam através de *zappings* obsessivos e exclamações e reclamações ao acaso, distanciadas de qualquer projeto de

conscientização social, política ou cultural. Ao mesmo tempo a mediação tecnológica se apresenta como um *locus* privilegiado de conhecimento, sentido e gosto.

Finalmente, em terceiro lugar, podemos dizer que ser audiência hoje modifica também os limites espaço-temporais, novos sentidos são construídos o que deslocaliza a participação real dos atores sociais. Como não possuem uma definição clara e legítima de lugar, as audiências ficam à deriva. Assim, se tornam difusas, movediças e imprevisíveis suas ancoragens no real,

o que provoca um processo inflacionário de dispersão-reencontro com ligações momentâneas a “não lugares” que deslocalizam e tornam móvel sua reinserção no devir cotidiano. As diásporas e os nomadismos das audiências encontram sossegos precários nas gratificações midiáticas e tecnológicas que, não obstante suas precariedades, podem ser reconfortantes e conciliatórias com seus ímpetus legítimos de se manifestarem como cidadãos além da sala de TV ou do quarto onde está o computador (OROZCO GÓMEZ, 2006, p. 92).

A citação de Orozco remete, claramente, à proposta deste trabalho de compreensão do discurso híbrido da telenovela, especialmente à referente a aspectos de real e ficcional, como um dos elementos fundamentais para criar, nestas audiências, laços de pertencimento. É, através do consumo dessa linguagem que potencializa a confusão permanente entre real e ficcional, que as audiências se encontram seus pontos de ancoragem firme. O consumo desses signos – dessa linguagem fragmentada, híbrida e flutuante – é que permite a essa audiência – resultado dessas interações videotecnológicas – um lugar para chamar de seu, um lugar onde se vê, onde encontra essas gratificações. Ser audiência hoje, passa, definitivamente, por uma tele-audiência.

Martín-Barbero e Rey afirmam que a modernidade da América Latina – com a debilidade das sociedades civis, a confusão política e uma elite que pensa a cultura sob uma ótica de fragmentação e perda de contato com a realidade – é que alimenta o espaço dado à televisão para representar legitimamente. É, na verdade, uma imensa capacidade de interpelação dos modos de vida e de leitura das sociedades contemporâneas. É preciso, então, para saber o que a televisão faz com as pessoas, saber, antes, as demandas das pessoas para a televisão. “Demandas que põem em jogo o contínuo desfazer-se e refazer-se das identidades coletivas e os modos como elas se alimentam de, e se projetam sobre, as representações da vida social oferecidas pela televisão” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 40).

Há, naturalmente, várias formas de uso da televisão, cujas mudanças também são responsáveis pelas flutuações e inseguranças dos índices de audiências. Essas diferenças de uso, de apropriação da mídia, não se resumem a diferenças de classe, que ajudam a articular outras. “Os *habitus de classe* atravessam os usos da televisão, os modos de ver, e se

manifestam – observáveis etnograficamente – na organização do tempo e do espaço cotidianos” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 312). É preciso que se pense de que lugares, físicos e simbólicos, as pessoas vêem TV. Vêem na privacidade dos lares? No barulhento bar com os amigos? No salão de beleza? Na sala da casa junto à família? Na solidão do quarto fechado? O que este local físico diz do lugar simbólico do consumo? Há ainda a questão do tempo. Porque ver a televisão não está unicamente ligada ao tempo dedicado ao consumo, mas com o tipo de tempo e sua significação social. Além, como já falamos, do tipo de demanda que as diferentes audiências fazem ao meio.

Não é apenas a separação e as diferenças de classes sociais que aparecem nos usos da televisão. Há uma competência cultural dos grupos sociais que atravessa as classes, seja pela educação formal, seja pelos usos diferentes promovidos pelas etnias, culturas regionais, dialetos locais e diferentes mestiçagens urbanas. “O acesso a esses modos de usos passa inevitavelmente por um *ver com as pessoas* que permita explicitar e confrontar as diversas modalidades e as competências ativadas por aquelas, e pelas *narrativas* – histórias de vida – que deles nos contam e dão conta deles” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 313).

A fragmentação, de fato, abre espaço para misturas entre o global, o nacional e o local, no entanto é justamente na televisão que, ao mesmo tempo, se observa a circulação de ícones culturais mundiais e se reforça o crescimento das afirmações locais. É na televisão que se tece uma complexa trama que encontra lugar para tudo, mas a tudo dá um novo sentido, através das apropriações, desapropriações e reapropriações dos sentidos. Narrativas – em sentido amplo – das indústrias culturais internacionais e transnacionais, misturam-se a melodramas nacionais e locais, hibridizando diferentes relatos e onde “se conectam desejos, aspirações e interesses muito diferentes, circulam conhecimentos antes inacessíveis e se produzem processos de socialização mais abertos do que há alguns anos” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 70).

Instauram-se novos modos de ler a partir da reconfiguração profunda pela qual passa o mundo das linguagens e das escritas, modos de ler que passam pela pluralidade e heterogeneidade das escrituras, textos e relatos, sejam eles orais, audiovisuais ou telemáticos. Na verdade, a cotidianidade familiar – junto à temporalidade social e à competência cultural – é apontada por Martín-Barbero (2001, p. 304) como os três lugares de mediação, ou seja, “lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão”. A família é um dos lugares primordiais e fundamentais para a leitura e codificação da televisão. O mundo familiar vive um desordenamento e é aí que se insere a desordem cultural introduzida pela televisão.

Naturalmente, a televisão não opera, sozinha, novas estruturas de poder, mas, sem dúvida, funciona como um amálgama de movimentos e mudanças da vida e do trabalho que se apresentavam anteriormente na sociedade.

Diante deste cenário – dos novos usos possíveis que as pessoas fazem da televisão – podemos então, mais uma vez, colocar a TV Globo em questão. Não é apenas a Globo que sofre para adaptar-se e captar a essência do modo como as pessoas consomem TV hoje. Ela chama mais atenção pelo seu lugar privilegiado no cenário da indústria cultural brasileira. Fato é que as classes populares chegaram à televisão e as classes A e B, destinatária principal das emissões globais e já adaptadas ao Padrão Globo de Qualidade, escapam da TV por meio de outras mídias, outros consumos, outros interesses. Num momento de reorganização das temporalidades, os programas populares, feitos ao vivo, com bastante improvisação, são mais ágeis e encaixam melhor nas necessidades da construção do mosaico informativo de quem, de fato, assiste TV aberta hoje. Borelli e Priolli (2000, p. 171) são claros: “Na verdade, eles (os programas populares) acabam atendendo, sem terem-se preparado para isso, à característica mais valorizada nas novas tecnologias: a interatividade”. E completam:

Além de se dirigirem de uma forma muito mais pessoal ao público, têm um esquema de produção mais flexível, em que as atrações podem mudar na mesma hora, esticar, encurtar conforme estejam ou não agradando. (...) Até errar eles podem, porque ali o erro é motivo de diversão, de rir de si mesmo.

Isso deixa a Globo numa situação delicada. Os programas populares trazem um modo de operar a televisão insustentável com a forma criada e defendida que a Globo produz. Quando aventura-se pelos caminhos dos programas populares, a emissora termina por colocá-los sob a rígida orientação “enquadrando-os ao seu esquema de produção, mais limpo, mais esquematizado, descaracterizando-os. Por outro lado, se não fizer isso, corre o risco de descaracterizar a si própria, de perder sua identidade” (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 172).

Fortemente engessado, o padrão torna a relação da emissora com o público impessoal e fria. Não há espaço para a empatia, especialmente com os apresentadores dos telejornais. Há ainda uma outra questão apontada por Borelli e Priolli (2000, p. 172): a identificação da Globo com o *status quo*.

O maior personalismo dos apresentadores de outras emissoras, o fato de apresentarem mais suas opiniões pessoais, de reclamarem dos políticos, dos corruptos, da violência, os transforma, aos olhos dos espectadores, em pessoas que, como eles, estão contra o *establishment*, o que, na maioria das vezes, não é verdade.

A análise específica sobre televisão e telenovela e sua representatividade no universo cultural dos telespectadores será feita no próximo capítulo.

2 SOBRE TELEVISÃO E TELENÓVELA

Diante da situação comunicativa, cultural e simbólica esboçada no primeiro capítulo, chegamos aos primeiros anos do novo milênio observando um cenário que nos permite compreender a televisão de um lugar longe de esquemas de dominação e mais próxima de uma proposta que a considera como mais uma forma de comunicação, forte e abrangente, sem dúvida, porém, apenas mais uma. Não é totalizante, é articulada com os valores que as sociedades já possuem, transmitidas no seio familiar e comunitário. Atualmente, a televisão se mostra, como lembra Lopes; Borelli; Resende (2002, p. 35), “um meio estratégico de modernização, cuja lógica empresarial se articula através de formas variadas de integração e de conflito com as demais lógicas sociais, e de onde resultam processos culturais e comunicativos marcados pela ‘hibridização’”.

A televisão é, portanto, um lugar privilegiado para perceber as contradições da modernidade na América Latina, dona de uma capacidade desigual, no sistema midiático, de representação das pessoas. O espaço social ocupado pela mídia é proporcional à falta de espaços políticos onde as pessoas possam se expressar, negociar e debater questões de interesse comum e particular, nesse jogo permanente de negociação da hegemonia, para que possam se ver na cultura oficial que hoje deixa de fora a diversidade tão característica da América Latina. É porque a estrutura política, econômica e cultural da modernidade desses países não representa o modo de vida desses povos, a sua complexidade e diversidade cultural, que a televisão ganha espaço de representação. É no mosaico oferecido pela TV que as pessoas se reconhecem, e por ele são interpeladas, é pela mediação alcançada por suas imagens. E essa poderosa capacidade de mediação tem estreita relação com o que as pessoas esperam da televisão e o que pedem a ela. A televisão é um espaço de poder estratégico. A democratização dos costumes e da cultura política passa pela TV, que funciona como uma espécie de esfera pública.

Desde a década de 50, momento do seu aparecimento, a televisão foi usada, muito menos para alienação das massas, com sugestões os cânones da indústria cultural²¹, e mais para facilitar processos de identificação e oferecer ao público ferramentas para a assimilação de uma modernidade em surgimento. Objeto presente no cotidiano, a TV ajudou milhões de telespectadores a compreender o quebra-cabeça que era a modernidade com exigências contraditórias de identificação.

²¹ Estamos nos referindo ao pensamento de Adorno e Horkheimer em seu já clássico livro “A dialética do esclarecimento”, citado nas referências bibliográficas deste trabalho.

Atualmente, o contexto é outro. Não se trata mais de garantir os espaços da individualidade diante de uma máquina que homogeneiza produtos, homens e símbolos, mas de promover mecanismos de solidariedade e laços de pertencimento em um contexto social marcado pelas diferenças, pela multiplicidade cultural e pela variedade de possibilidades de identificação. Podemos pensar que estes laços são instaurados a partir das lógicas das redes audiovisuais que permitem o intercâmbio urbano por novos formatos.

O que experimentamos hoje, como condição de vida contemporânea nas cidades, pede o tempo todo por reinvenções dos laços sociais e culturais. Como nos diz Martín-Barbero e Rey (2001), na cidade contemporânea que é impossível de abarcar, tanto pela sua dimensão física quanto, e principalmente, por sua multiplicidade simbólica e cultural, é a mídia que permite uma experiência/simulação de cidade global. É a tela que mostra a cidade de outros ângulos, que deixa ver a densidade do tráfego, a vastidão dos bairros de invasão, o oceano de edifícios e o espaço que sobra nos bairros aristocráticos. É a televisão que permite ver e participar da cidade na qual habitamos e transitamos física e simbolicamente.

Do *povo*, que enche a rua, ao *público*, que vai ao teatro ou ao cinema, a transição é transitiva e conserva o caráter coletivo da experiência. Dos públicos de cinema às audiências de televisão, o deslocamento assinala uma profunda transformação: a pluralidade social submetida à lógica da desagregação faz da diferença uma mera estratégia de *rating*. E, não representada na política, da fragmentação da cidadania se encarrega o mercado: dessa mudança, a televisão é a principal mediação! (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 52-53).

Há, ainda, como já falamos neste trabalho, a instauração e disseminação de novos “modos de ler” e ver a partir da reconfiguração pela qual passam as linguagens e as escritas. Há mudanças significativas de protocolos, processos e acordos de leitura, fruto das mudanças observadas na configuração das novas sociabilidades e sensibilidades contemporâneas. Isto não significa que um modo de leitura está se sobrepondo a outro, mais que diferentes formas de ler se articulam numa trama complexa de sentido, na construção de um mosaico, de textos e hipertextos, de continuidades e rupturas, de modos diferentes de navegar pelos textos. “É por essa pluralidade de escritas que passa, hoje, a construção de cidadãos, que saibam ler tanto jornais como noticiários da televisão, videogames, vídeos e hipertextos” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 62).

Os diferentes “modos de ler” a televisão remete ainda para a idéia de que o processo da comunicação se dá através de um jogo pouco racional, onde a relação da intenção do autor, a polissemia da imagem, o som e as condições de recepção serão elementos constitutivos fundamentais. Há algo, essencial, que é recebido pelas audiências, apesar das diferenças nas formas de ler, mas o que fica à margem, ausente, é, por muitas vezes, absolutamente

determinante na construção do sentido dos significantes oferecidos pela televisão. Assim, se torna difícil analisar uma imagem da televisão por si só, já que as condições de recepção fazem parte dela. A televisão é, então, esse local onde se encontram imagens estandarizadas, apesar de polissêmicas, e um cenário de recepção que cria uma nova polissemia, ligada a um determinado contexto social e político. Ou seja, as imagens são as mesmas para todo mundo, mas o que é visto está além dos significantes oferecidos pela TV, a negociação do sentido responde a outras interações que ultrapassam o âmbito midiático.

Há que se pensar no público. Pensar em diferentes formas de apropriação e interpretação das mensagens e da sua localização em diferentes contextos de vida cotidiana, pois se a televisão aumenta a possibilidade de colocar em contato diferentes culturas e modos de vida, também segmenta e padroniza. Entra, pois, em jogo a necessidade de pensar a fragmentação promovida pela mídia, já que ela coloca “em movimento outras mediações da recepção televisiva, entendidas como as diferentes instâncias culturais em que o público das mídias produz e se apropria do significado e sentido do processo comunicativo” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 71). Na televisão também aparecem e se confirmam os hibridismos montados a partir da mundialização da cultura e, ao mesmo tempo, o crescimento das afirmações tribais. É pela televisão que se articulam o discurso das indústrias culturais internacionais com os melodramas nacionais, que convergem diferentes relatos e narrativas, diferentes desejos, necessidades de reconhecimento e identificação.

A uma produção controlada, planejada, racional da televisão, corresponde um consumo que será uma outra produção, silenciosa, livre, que age pelas brechas e se estabelece a partir dos modos de vida dos sujeitos, das significações dadas a partir de outros referenciais culturais, dos usos particulares. Temos, portanto, consumidores culturais que, longe de qualquer passividade, produzem seus próprios significados a partir do que é oferecido pelos meios de comunicação de massa. Há um sujeito que é produtor de significado a partir dos significados da mídia. Diz Certeau (1994, p. 93): “a análise das imagens difundidas pela televisão (suas representações) e os tempos dedicados a assistir televisão (um comportamento) devem ser completados pelo estudo daquilo que esse consumidor cultural fabrica durante essas horas e com essas imagens”. Ou seja, consumir a televisão não se restringe ao momento de ver a televisão, vai muito além. Uma parte significativa da atribuição de sentido ao discurso da telenovela, por exemplo, se dá nas múltiplas mediações culturais e simbólicas às quais as audiências estão submetidas cotidianamente. Quando as audiências conversam – no trabalho, na igreja, na feira – sobre o destino de determinado personagem da trama da novela, estão atualizando seu sentido, dando um valor específico, na vida vivida, do que foi exibido

na vida contada. Quando consumimos produtos das telenovelas, seja uma idéia ou um produto, estamos, cotidiana e permanentemente atribuindo novos sentidos a partir das mediações, necessárias e inevitáveis, que se colocam entre a relação de emissão e recepção.

A televisão é um objeto de análise complexo. Interage com o público e torna-se, por isso, uma atividade livre e igualitária. Livre no sentido de que cada um conecta-se a ela quando deseja, sem precisar explicar suas escolhas. Igualitária e livre também porque todos assistem à mesma coisa, mas permitida pela polissemia da imagem, a interpretação e apropriação dos significados se faz de um lugar individualizado e particular. Sendo polissêmica, a imagem deixa aberta uma via para a interpretação e sendo de acesso mais fácil que o texto – apesar de não menos complexo semioticamente – permite chegar a ela por meio do imaginário. A televisão também introduz a questão da confiança. Questão esta que se traduz numa confiança do público, ainda que difusa, de que ela é capaz de oferecer aquilo que realmente interessa. O público crê que a seleção temática da televisão, seja para informação ou entretenimento, é a mais coerente possível num cenário contemporâneo marcado pela quantidade sufocante de informações com o qual o sistema midiático tenta nos interpelar.

2.1 TV aberta como laço social e TV segmentada

É na sociedade de hoje, ameaçada pela fragmentação, pela volatilidade dos processos de pertencimento, pela liquidez da modernidade e dos relacionamentos humanos, que a televisão aberta representa um laço de conexão numa “sociedade individualista de massa”. Wolton (1996) diz que o laço social permitido pela televisão pode ser entendido em dois sentidos. O primeiro é um laço “especular e silencioso”. Mesmo fazendo parte de um público anônimo e imenso, ao assistir televisão, conecta-se à essa audiência, ou seja, quando o telespectador vê um programa, outra pessoa – desconhecida – o vê também, permitindo que pessoas desconhecidas, ou com poucas afinidades entre si, possam ter algo em comum para dialogar. O segundo sentido tem relação com uma certa representação da sociedade que a própria sociedade vê. Ou seja, a televisão oferece não apenas uma imagem e uma representação, mas um laço, uma ligação, uma conexão entre aqueles que consomem essa mensagem. A televisão oferece uma imagem de nós mesmos e faz com que nós nos reconheçamos nos personagens das suas tramas. Esse é o caso de Helena, a mãe corajosa que adotou uma criança com Síndrome de Down; de Diogo, o médico que fazia trabalho voluntário; de Marina, a filha do alcoólatra que abandonou a própria vida para cuidar do pai; de Isabel, a moça solteira que cedeu aos apelos do marido infiel da amiga; de Jorge, o rapaz

que trocou a noiva por uma nova namorada; de Carmem, a esposa infiel; de Marta, a avó que rejeitou a neta deficiente; de Domingos, o jardineiro da casa que tinha um filho rebelde; de Márcia, a esposa que sofreu com o ciúme do marido; de Rubinho, o médico que vivia uma relação homossexual. Todos personagens de “Páginas da Vida” (TV Globo, 2006).

Pensar na televisão aberta como laço social é pensar, ainda, em questões como a relação com as televisões segmentadas²² e o papel do grande público. O grande público, para o qual é voltada a televisão aberta e em torno do qual se organiza o laço social, é identificado com a sociedade de massa.

O fenômeno da comunicação massiva só se torna possível, entre outros, por dois fatores essenciais: primeiro era necessário desenvolvimento técnico suficiente que permitisse a um mesmo centro emissor distribuir mensagens a um número grande de pessoas; segundo, logicamente, era necessário que existisse um grande número de pessoas. Nasce, então, a idéia de público massivo, nascimento intimamente ligado ao alargamento da base de consumo permitido pelas mudanças sociais, econômicas e políticas do final do século XIX e início do século XX, e pelo surgimento da opinião pública. Como adverte Wolton (1996, p. 127), o grande público e a opinião pública são, “ao mesmo tempo, conceitos e ficções necessárias, situando-se imediatamente na escala da democracia de massa”. Estes dois conceitos configuram imagens do laço social. Pensar no grande público é também pensar em sua histórica desvalorização e difícil compreensão. Questões que se estendem à configuração da televisão aberta que precisa, cotidianamente, seduzir e mobilizar esse público. “Ele (o grande público) é o símbolo da televisão e, no sentido estrito, o que lhe dá seu valor. A incerteza do funcionamento do grande público traduz, enfim, a incerteza da televisão, e existe, nesse desafio, uma grandeza que a representa muito bem” (WOLTON, 1996, p. 127). Martín-Barbero e Rey (2001, p. 90) também chamam atenção para a dificuldade em lidar com o público. “A televisão é um cenário excelente para pensar nas consistências e inconsistências do público e, sobretudo, para verificar a história de suas mudanças e modificações”.

À televisão aberta somam-se outras experiências de comunicação, como a televisão à cabo, a internet, a televisão via satélite. Este cenário não traz apenas modificações tecnológicas, mas, como já deixamos claro neste trabalho, traz essencialmente mudanças nas relações das audiências com a televisão. Como recebem maior quantidade de mensagens, os públicos vão também modificar seus modos de contato e relacionamento, “desde as maneiras como as selecionam até os modos como compõem autonomamente suas próprias fichas de

²² Consideramos neste trabalho como TV segmentada outras formas de transmissão televisiva, como televisão a cabo, internet, televisão comunitária, televisão por satélite, canais locais.

programação ou desenham seus ritmos pessoais de recepção televisiva, agora muito mais impactados pelas possibilidades do *zapping*” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 67).

A televisão de massa é a televisão feita para o grande público, aquela que se afasta de individualismos e busca justamente a superação do fracionamento das audiências oferecido pela televisão segmentada. A segmentação dos públicos – fato que parece urgente diante de um cenário econômico que valoriza a elevação do nível cultural e o individualismo – corre o risco de transformar o grande público simplesmente na sobreposição de públicos altamente específicos até o ponto que a idéia de um público generalista também torne-se complexa e mais complicada de abarcar do que uma simples reunião de públicos específicos. A TV aberta tem como ponto forte a representação do grande público, sua função de laço social, e sua débil performance comunicacional. Já a TV segmentada, voltada para os públicos específicos, possui sua força exatamente na fraqueza da outra – sua relação de comunicação – e sua fraqueza no ponto exato da força da televisão voltada ao grande público – sua competência social, que apresenta frouxos laços. Ainda assim, é preciso lembrar que para além das diferenças apontadas aqui entre TV aberta e TV segmentada, ainda há a questão da TV pública e da TV privada. Nossa atenção, neste trabalho, está voltada para a TV aberta e privada, já que no Brasil é o modelo predominante.

Tanto a proposta da TV aberta quanto da segmentada possui insuficiências. Para Wolton, a TV aberta parece se encaixar melhor na idéia de seu funcionamento como laço social.

O laço social significa duas coisas: o laço entre os indivíduos e o laço entre as diferentes comunidades constitutivas de uma sociedade. Se a comunicação consiste em estabelecer alguma coisa de comum entre diversas pessoas, a televisão desempenha um papel nessa reafirmação cotidiana dos laços que juntam os cidadãos numa mesma comunidade (WOLTON, 1996, p. 135).

Para o autor, a televisão aberta incontestavelmente é mais adequada ao espaço público democrático, pois é feita sob medida para abordar todos os assuntos, dentro de um determinado nível de generalidade. É a televisão aberta que, ao fazer programas para o grande público, para todos os públicos, é capaz de fazer frente aos fracionamentos de uma sociedade que valoriza intensamente a individualidade. A segmentação seria então uma figura ilusória da liberdade.

As televisões segmentadas criaram novos públicos, audiências especializadas, bem como mudanças na “geografia cognitiva e sentimental da televisão”. Estas audiências especializadas se identificam por suas preferências. A renovação dos públicos caminha junto a mudanças na percepção dos signos, por formas novas e diferentes de apropriação das

mensagens televisivas e sua ressignificação em novos contextos costurados às realidades de suas vidas cotidianas. Este cenário fragmentado coloca em cena novas mediações da recepção televisiva, ou seja, as mais diferentes instâncias nas quais as audiências constroem novos sentidos e significados no processo comunicativo. E talvez devamos pensar que mais importante do que escolher qual dos modelos de televisão é mais adequado para funcionar como laço social, é compreender que, como nos diz Martín-Barbero e Rey (2001, p. 91), “o que se viveu na história da televisão foi uma paulatina *moldabilidade do público*, a qual emerge das tensões entre o comercial e o cultural”.

Podemos, pois, pensar a TV sob duas dimensões. Uma técnica, relativa à imagem, e outra social, ligada ao seu papel de meio de massa. Uma dimensão é indissociável da outra. Ainda que a dimensão técnica não seja objeto deste trabalho, vale registrar que mesmo considerando que a televisão possui esta dimensão técnica, isso não quer dizer que há uniformidade na recepção. Interessa-nos mais observar a TV como meio de massa. A TV não pode ser resumida nem à sua dimensão técnica, nem à social.

Há dois níveis para se pensar essa associação. O primeiro é uma interação óbvia e necessária entre as duas dimensões. A produção de imagens não é feita de forma imparcial ou neutra, o público que vê a TV reage a essas imagens, como já enfatizamos anteriormente. Esse público é complexo demais para ser entendido de maneira uniforme, pois “não se trata de um público popular, nem de um público de elite, e tampouco um público ‘médio’, mas de uma espécie de mistura dos três” (WOLTON, 1996, p. 75). Idéia que remete a Eco (2000, p. 58) quando diz que diferenças entre os produtos culturais estão mais ligadas a diferenças na ação da fruição do que a diferenças de valor.

É essa característica híbrida do público que influenciará a maneira como as imagens da TV são construídas. Somente as características técnicas do meio não explicam de forma suficientemente satisfatória a natureza do meio TV. A apropriação coletiva das imagens também funciona como elemento-chave da definição.

O segundo nível seria a interação específica entre a polissemia da imagem e o contexto de recepção que lhe confere determinado sentido. Há, entre emissão e recepção mediadores poderosos. E são esses filtros que fazem com que produtos fabricados numa matriz estandarizada tenham recepções particulares. O lugar de emissão pode ser o mesmo, com produtos obedecendo sempre à mesma lógica do mais fácil de vender. A recepção assume uma postura heterogênea, recheada de filtros e mediações que constroem, destroem e reconstroem o sentido, obedecendo à dinâmica sócio-cultural do público.

A recepção do público à personagem Nazaré, da telenovela “Senhora do Destino” (Rede Globo, 2004-2005), vivida pela atriz Renata Sorrah, mostrou que a narrativa da telenovela a apresentou como vilã, apesar de ser uma personagem complexa, capaz de mobilizar no público tanto simpatia quanto antipatia. Nazaré havia seqüestrado, muitos anos antes, um bebê, causando imensa dor à família da criança. Sem culpa, dedicava um amor honesto por Isabel (Carolina Dieckman) a jovem que o bebê se transformara, criada como filha. Sentimentos conflitantes em relação à Nazaré fizeram com que parte do público torcesse pelo sucesso da vilã, apesar do mal causado à heroína da trama, Maria do Carmo (Suzana Vieira), mãe biológica de Isabel, e do comportamento da personagem que, ao longo da narrativa, assassinou uma colega, maltratou a enteada Cláudia (Leandra Leal) e prostituiu-se por prazer. Traços dessa simpatia pela personagem podem ser observados nos comentários feitos por participantes de comunidades²³ dedicadas à novela no Orkut²⁴, rede social da internet. “Antes eu queria que a Naza morresse para todo aquele pesadelo acabar para Maria do Carmo e Isabel (Lindalva)... mas agora eu to com saudade dela... Ela é muito engraçada mesmo”²⁵, diz uma das participantes.

O caso, central para o desenvolvimento da trama da novela, é inspirado e semelhante à história real do seqüestro do menino Pedrinho, levado da maternidade por Vilma Costa, que o criou como se fosse seu filho biológico. Assim como na vida, o caso, na novela, despertava sentimentos diferentes em pessoas com histórias de vida diferentes. A intenção do autor da novela – ao reencenar uma história da vida real tão polêmica – perde-se diante das interpretações e apropriações que o público fez da história e da personagem Nazaré. Apesar da óbvia maldade, Nazaré era capaz de amar e cuidar de Isabel e, ao mesmo tempo, em que

²³ Em uma rápida busca por comunidades dedicadas à novela “Senhora do Destino” no Orkut podem ser encontradas centenas delas, algumas com milhares de membros. Muitas a favor da novela, outras contra, algumas tantas falando do amor ou ódio a um personagem especificamente. O mesmo movimento pode ser observado em relação à “Páginas da Vida”. São centenas de comunidades, algumas delas com mais de 27 mil membros. Algumas expressando o amor à trama, outras decepção com as peripécias dos personagens.

²⁴ Compreendemos a complexidade metodológica de usar depoimentos extraídos da internet / Orkut em um trabalho acadêmico, inclusive por não ser este um trabalho voltado para Estudos de Recepção. No entanto, os depoimentos são bem interessantes e expressam os sentimentos e apropriações dos telespectadores diante da narrativa e dos personagens, e isso é de nosso interesse mostrar neste trabalho. Sendo uma arena aparentemente livre de fala, o Orkut permite que as pessoas participem das comunidades levando para lá suas opiniões e apropriações de acordo com suas competências culturais, expressando seu apoio ou rejeição ao desenvolvimento das tramas. Os temas de discussão podem ser propostos por qualquer um dos membros, bem como, qualquer um também pode opinar a respeito de qualquer dos temas propostos. A relação entre novela e internet, a reverberação da novela na internet, seja nos sites oficiais das narrativas, seja em comunidades no orkut, seja em chats, listas de discussão, sites não-oficiais dedicados à novela ou blogs apresenta-se para nós como uma futura possibilidade de pesquisa acadêmica.

²⁵ O depoimento pode ser encontrado em: <
<http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=1481998&tid=9395524&na=4&nst=1&nid=1481998-395524-2458734868488371867>>.

personificava atitudes más, era divertida, cínica e debochada, mobilizando humor e simpatia no público. Uma participante da comunidade “Eu dei risadas com a Nazaré”²⁶ – cuja descrição diz: “Essa é a comunidade para você que também adorou a Nazaré. Tirando a assassina que ela foi, com certeza é uma das personagens mais engraçadas da novela” – revela a simpatia que a personagem causou. “Eu adoro a Naza. Quando ela se olha no espelho, passa batom e mexe no cabelo falando: gostosa, com esse bocão, pegadeira”²⁷. Na mesma comunidade, outro membro fala da sua crença de que a personagem Nazaré poderia resolver a questão de Marta, a vilã de “Páginas de Vida”. “Ela tinha que voltar agora em ‘Páginas da Vida’ e dá um cassete na Marta! Mulherzinha esclerosada! Ninguém merece!”²⁸.

2.2 Lugares de mediação

Podemos então pensar com Martín-Barbero (2001) a televisão, na América Latina, a partir das mediações. E são três os lugares principais de mediação: a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural.

A televisão, na América Latina, tem na família sua unidade básica de audiência. É a cotidianidade familiar o lugar social de interpelação fundamental para os setores populares e somente compreendendo isto podemos atentar para o modo específico que a televisão usa para interpelar a família. A cotidianidade familiar é o meio pelo qual a televisão se dirige aos sujeitos, pergunta, responde e atende demandas, sendo, portanto, mediação social fundamental. A cotidianidade familiar, no entanto, também inscreve marcas na produção do discurso da televisão. São dois os dispositivos “emprestados”: a simulação do contato e a retórica do direto.

A simulação do contato tem relação com a necessidade de mediação entre o vivido e o visto. A televisão precisa de intermediários entre a realidade cotidiana da família e o espetáculo ficcional que chega pela tela, intermediários que façam a ponte entre a ficção e a rotina. E dois desses intermediários fundamentais são um personagem, um apresentador, por exemplo, que possa falar com a família, chamá-la ao diálogo, e um tom que deixe essa interpelação como conversa coloquial, na simulação de um diálogo cotidiano e natural. Trata-

²⁶ A comunidade pode ser encontrada em: < <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=1481998>>.

²⁷ O depoimento pode ser encontrado em: < <http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=1481998&tid=8586426&na=4&nst=1&nid=1481998-8586426-105672930>>.

²⁸ O depoimento pode ser encontrado em: < <http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=1481998&tid=9395524&na=3&nst=11&nid=1481998-9395524-2458658798170778965>>.

se da “necessidade de subordinar a lógica visual à lógica do contato, dado que é esta que articula o discurso televisivo sobre o eixo da relação estreita e a preeminência da palavra em culturas tão fortemente orais” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 306).

A retórica do direto tem relação com a proximidade e a magia de ver. A proximidade na televisão é construída por uma montagem que é funcional, baseada na “gravação ao vivo”, seja ela real ou simulada. O que se vê na TV produz a sensação de imediatismo e é isso que dá forma ao cotidiano. Há a necessidade de se criar síntese entre o experimentado no dia-a-dia e o que espetacularizado na tela. Na televisão há um discurso que torna tudo próximo, familiar, um discurso de simplicidade e clareza. É, então, possível afirmar que a televisão opera a partir de mecanismos que o público aciona e dão forma ao cotidiano. E este cotidiano “não é apenas subproduto da pobreza e das artimanhas da ideologia, mas também *espaço* de algumas formas de relação primordial e de algumas vivências que não são menos fundamentais só por serem ambíguas” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 307).

A temporalidade social tem relação com um tempo diferente. Fala-se aqui de um tempo do cotidiano, feito de fragmentos, repetitivo. E o tempo organizado pela televisão é um tempo marcado justamente pela repetição e pelo fragmento. Há um regime de temporalidade seriada que, fazendo um cruzamento com os gêneros, vão dar os sentidos das narrativas televisivas. As narrativas, como gênero, relacionam-se uns aos outros, dialogam entre si, em diferentes horários da programação. E o tempo ocupado pelo texto na grade de programação relaciona-se com o que vem, antes e depois, ou o que vem nos outros dias no mesmo horário. Podemos falar de uma estética da repetição²⁹, onde a série e os gêneros podem fazer a mediação da temporalidade social, a mediação entre o tempo do mercado, do capital – o tempo corrido do capital – e o tempo do cotidiano – fragmentado e seriado que presente no dia-a-dia, reaparece nas narrativas das telenovelas.

Finalmente, como terceiro lugar de mediação há a competência cultural. A televisão como um lugar de cultura ou apenas de comunicação é questão que está longe de apresentar qualquer consenso. Enquanto críticos e apologistas debatem-se infinitamente em discussões sobre o valor de competência cultural que pode ser mobilizado pela televisão, é a própria noção de cultura, seu significado e valor social, que é transformada pelo que a televisão produz e pelo que reproduz. A dinâmica cultural da televisão opera pelos seus gêneros. É por meio deles que articula as diferenças que perpassam suas narrativas. “Os gêneros, que articulam narrativamente as serialidades, constituem uma mediação fundamental entre as

²⁹ A estética da repetição, a serialização será tratada de forma mais detalhada no terceiro capítulo deste trabalho.

lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 311).

Ao falar da competência cultural, somos seduzidos pela discussão sobre a qualidade na televisão. Naturalmente é uma preocupação deste trabalho afastar-se de posturas recheadas de juízos de valor, que engessam a análise da televisão em termos de bom ou ruim. No entanto, precisamos refletir sobre o fenômeno da televisão e o que ela representa sem nos restringimos às concepções negativas, postura que nos impede de conseguir observar as experiências estéticas e lingüísticas que a TV nos tem proporcionado nas últimas décadas. Machado (2000, p. 12) é claro ao dizer que o que vemos e, na maioria das vezes, rejeitamos na televisão como um produto de baixa qualidade, por ser massivo, é, numa perspectiva mais coerente, responsabilidade nossa:

na minha opinião, a televisão é e será aquilo que nós fizermos dela. Nem ela, nem qualquer outro meio, estão predestinados a ser qualquer coisa fixa. Ao decidir o que vamos ver ou fazer na televisão, ao eleger as experiências que vão merecer a nossa atenção e o nosso esforço de interpretação, ao discutir, apoiar ou rejeitar determinadas políticas de comunicação, estamos, na verdade, contribuindo para a construção de um conceito e uma prática de televisão.

2.3 Repertório compartilhado

No contexto brasileiro, podemos considerar a novela como constituidora e constituindo do imaginário, além de participar de maneira bastante ativa na construção da realidade, num processo permanente onde realidade e ficção trocam, alimentam-se, modificam-se, apresentando como resultado novas realidades que servirão de combustível para novas ficções que se hibridizaram com outras realidades e assim continuamente.

As narrativas das novelas seduzem utilizando recursos ficcionais que são sustentados pelos elementos de realidade cotidiana vivida pelo público, de forma individual e coletiva. A novela tem uma proposta clara e primeira de entretenimento, mas ao reproduzir as condições sociais em que vivemos, organizando, categorizando, tematizando assuntos que perpassam a construção de nosso mosaico informativo, acaba se transformando em um lugar privilegiado para discutirmos e reavaliarmos o modelo de sociedade que experimentamos e ao qual nos submetemos cotidianamente. Uma parte considerável da articulação de nossa trama de identidades e simbólicos em trânsito se dá via nosso relacionamento com a mídia.

As práticas cotidianas relacionam-se à recepção da telenovela, conferindo-lhe novos sentidos ou influenciando na maneira que estes mesmos sentidos são lidos, isto é,

entendidos e apreendidos. Os diferentes modos de ler estão muito ligados às tradições, preocupações e expectativas da vida prática. (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002, p. 72).

A telenovela seria, portanto, este espaço privilegiado de trânsito do simbólico, do exercício das relações entre o hegemônico e o subalterno, das relações cotidianas que se estabelecem na dinâmica de negociação do sentido, dos modos de ler, a partir de determinado lugar sócio-cultural numa metrópole. Seria um produto que mistura o popular com o massivo. É o lugar da hibridez. E representa, contemporaneamente, um espaço privilegiado onde todos podem se encontrar, um espaço comum de diálogo, de linguagem. Onde o cotidiano vivido se mistura com o ficcional e onde sentidos e idéias são compartilhados.

O poder da narrativa da telenovela parece residir justamente nesse movimento de traduzir o público pelas suas relações afetivas e misturar o visto e o vivido. Há, como sugere Martin-Barbero (2001, p. 109) a respeito do folhetim, uma sensação entre as pessoas do povo “de estar lendo a narrativa de suas próprias vidas”, ao assistir a telenovela com personagens tão próximos do seu cotidiano.

A novela funciona, seja para os latinos radicados em outros países, seja para os latinos em seus territórios de origem, como uma raiz, uma narrativa que acompanha as tramas de identidade e reconhecimento e que permite habitar em algum lugar. De acordo com Martín-Barbero (2004a, p. 29) o que os latinos descobrem é que as novelas são mais ou menos como eles próprios, ou seja, marcadas pela mestiçagem e pela ausência de pureza, “fortemente ancorada no tempo longo dos costumes e das tradições, mas com um idioma novo, o do ritmo e da fragmentação das imagens eletrônicas. E reconhecer-se estranhos e mestiços faz parte de seus estratagemas de *sobrevivência cultural*”.

O motor do melodrama na novela é justamente esse movimento, esse processo que vai do desconhecimento ao reconhecimento, com uma seqüência narrativa de idas e vindas, de incidentes e aventuras que tornam o drama uma longa jornada pelo mundo do falso, das aparências, dos disfarces onde se escondem e movem fidelidades essenciais. A narrativa da telenovela – seriada, fragmentária, híbrida, fluida – encontra então conexão com a própria formação da identidade brasileira e é uma das melhores expressões da mestiça cultura brasileira. A telenovela é também um produto da indústria cultural que facilmente atinge todas as classes sociais, podendo articular relações ideológicas e de poder, hegemônicas e subalternas que se tramam no cotidiano vivido, funcionando como um elemento integrador e articulador do simbólico coletivo.

Podemos afirmar o discurso da telenovela como sendo aquele dotado do dom da ubiquidade posto ter presença em todos (discursos que circulam nos diferentes espaços da estratificação social) ao mesmo tempo, em razão da generalidade que assume ao atravessar territórios, ignorar fronteiras, penetrar em guetos e superar as diferenças sociais, econômicas e culturais (MOTTER, 2000-2001, p. 78)

As novelas incorporam diversidade de comportamentos, tipos, situações. Atravessam a sociedade, mostra-a, apresentam um espelho e ao operar dessa maneira expõem um mundo de contrastes, de diferenças e registram nas identidades um mosaico, um caleidoscópio, um palimpsesto que promove o familiar e o diferente, deixando expostas as particularidades que diferenciam grupos e pessoas diante de uma base comum de identidade que une a todos como iguais. A novela mostra a vida, a amizade, a solidariedade, a sensibilidade, a fraqueza, a traição, a rudeza. Ao funcionar como um idioma, um repertório compartilhado, mostra comportamentos e personagens a partir dos quais as pessoas problematizam seus dramas e histórias pessoais. Os personagens e tramas das novelas são tomados como modelos de comportamentos, modelos esses compartilhados com outros telespectadores, na costura de uma certa comunidade imaginária. Assim, as novelas podem ser pensadas como redes de interações, distorcidas e desiguais, tecidas por meio de um jogo onde as regras levam à fantasia de estar conectado, de fazer parte de algo que une, que produz links.

Ao reconhecer a novela como esse repertório compartilhado, as pessoas se apropriam das histórias, se posicionam em relação assuntos polêmicos, legitimando e trazendo para discussão questões antes restritas ao foro mais íntimo. O adultério feminino de Carmem (Natália do Vale), o alcoolismo de Bira (Eduardo Lago), a falta de caráter de Greg (José Mayer), a coragem de Helena (Regina Duarte) ao adotar uma criança com Síndrome de Down, a retidão de caráter de Tereza (Renata Sorah), situações e personagens que levam os telespectadores a um movimento de identificação, reconhecimento, legitimação e julgamento que faz com que histórias pessoais passem às histórias dos personagens sem muita dificuldade, permitindo a discussão ou apenas o posicionamento diante de papéis de gênero e estrutura familiar e social. Quando debatem estas questões, como infidelidade, comportamento amoral, enfrentamento de preconceitos sociais, alcoolismo, os telespectadores mostram que estão ligados ao mundo exterior, que estas questões também se articulam com as narrativas de suas próprias vidas, ou seja, a novela apresenta comportamentos, muitas vezes amplamente contraditórios – como é o próprio comportamento na vida real – que são profunda e continuamente compartilhados. Ao comentar as novelas, os telespectadores se colocam de uma determinada maneira diante das questões e personagens e esta maneira está intrinsecamente relacionada com os dramas privados de cada um.

Quando os telespectadores se envolvem no debate sobre um assunto – seja no âmbito público, privado, ou em ambos os contextos –, eles mobilizam sua condição de membros de um grupo, determinado não pelo conteúdo ideológico dominante de uma “mensagem”, mas pelo estabelecimento de pautas. Ao definir cenários, pautas, enquadramentos, as novelas tomam parte na delimitação de coletivos imaginários e expandem os limites do que é e do que não é considerado assunto legítimo pra discussão pública (HAMBURGER, 2005, p. 147).

2.4 Melodrama e realidade

Martín-Barbero (2004a) fala em dois modelos narrativos a partir dos quais se pode pensar a novela: o tradicional e o moderno. O modelo tradicional refere-se a um gênero sério, onde predomina a inclinação trágica, os sentimentos e paixões são primordiais, essenciais, o jogo de impulsos domina. São excluídos da narrativa quaisquer ambigüidades ou complexidade histórica e até as referências a lugares ou tempo – são os modelos das telenovelas mexicanas e venezuelanas. O modelo moderno é elaborado no Brasil, tendo como marco histórico a novela “Beto Rockefeller” (TV Tupi, 1968-1969). Neste modelo as marcas do melodrama continuam e aparecem com clareza, mas incorporam um realismo que permite à narrativa ser “cotidianizada” e libera o gênero para ser absorvido e hibridizado pelas matrizes culturais do Brasil. O modelo moderno permite que os personagens se libertem, em determinada medida, do peso do destino, e se aproximem das rotinas cotidianas, das ambigüidades, das complexidades, das variedades dos costumes: “a rigidez dos esquemas e as ritualizações são penetradas por imaginários de classes e território, de gênero e de geração, ao mesmo tempo que se exploram possibilidades expressivas abertas pelo cinema, pela publicidade e pelo videoclipe” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 121).

Além dos modelos propostos por Martín-Barbero, podem ser identificadas duas dimensões, ou dois níveis constitutivos, para se pensar a novela, levando, naturalmente em consideração que não há um estilo ou gênero puro para identificar as narrativas das novelas³⁰. Motter (2004) sugere o nível melodramático e o nível realista. O nível melodramático seria aquele carregado de romantismo e sentimentalismo, oscilando entre a seriedade e a comicidade. Já o nível realista seria aquele estruturado em cima do cotidiano, onde a realidade aparece como representação do cotidiano vivido, buscando potencializar ao máximo a verossimilhança, onde a realidade construída na narrativa da novela busca apagar a idéia de representação.

³⁰ Sobre a questão da *mélange* de gêneros que aparecem nas narrativas das novelas, trataremos com mais aprofundamento no terceiro capítulo deste trabalho.

Isto permite que uma mesma narrativa, como “Páginas da Vida”, apresente, ao mesmo tempo, uma história de amor e o desenvolvimento de uma questão social que, tirada da vida cotidiana, da dinâmica da vida social, se mostra relevante naquele momento para a sociedade. De um lado temos um fio narrativo melodramático, um personagem que busca verdade e justiça, que precisa vencer duros obstáculos, mas que no final será recompensado com a felicidade e a honra. De outro lado temos a incorporação na narrativa de questões que, naquele momento, apresentam-se interessantes ou importantes para serem discutidas e problematizadas, questões que perpassam o cotidiano da vida social. A articulação dessas duas dimensões permite que ao mesmo tempo que Helena (Regina Duarte) sofre uma saga amorosa em “Páginas da Vida” – com a separação do marido adúltero Greg (José Mayer), com o novo casamento de Greg com Carmem (Natália do Vale), com a espera e a busca pelo amor de Diogo (Marcos Paulo), somente sendo recompensada ao final da trama – também incorpora a corajosa mãe adotiva de Clara (Joana Morcazel), portadora da Síndrome de Down, que vai levantar a questão do preconceito social em relação aos portadores da síndrome e transformar essa questão numa problemática digna de discussão e debate público. Interessante notar que em “Páginas da Vida”, mesmo a dimensão melodramática é legitimada pelo discurso da realidade, já que os depoimentos de anônimos ao final da transmissão dos capítulos, tanto se concentram sobre a dimensão realista – quando uma portadora da Síndrome de Down dá seu depoimento sobre o modo como atua socialmente – como sobre a dimensão melodramática – quando a mulher traída revela que superou a decepção amorosa causada pelo ex-marido.

A dimensão melodramática gera conforto ao telespectador médio e ajuda a elevação dos índices de audiência, no entanto, não permite que a novela funcione como pauta para a imprensa. Funcionar como agenda social das discussões públicas é, hoje, um das mais interessantes funções da novela que só pode ser exercida a partir de sua dimensão realista, quando traz para a narrativa elementos de realidade dotados de capacidade de inquietar público e mídia. A dimensão realista pode causar desconforto, repúdio aos segmentos conservadores da sociedade ao tratar de temas mais controversos – como o homossexualismo, por exemplo – e queda da audiência. O que busca-se na narrativa é um equilíbrio das duas dimensões. A fantasia total não é bem-vinda, já que para conectar-se à narrativa as pessoas precisam identificar-se com ela e fazem conexões de sua própria vida e o que vêem na tela a partir da incorporação de elementos da realidade. Ao mesmo tempo não se quer um relato documental, porque a realidade crua pode ser experimentada todos os dias, na vida de cada

um. A novela precisa ser verossímil, mas não ordinariamente corriqueira, tem que ser dramática, mas possível de ser vivida.

A novela brasileira ao equilibrar as duas dimensões permite a construção de uma trama ficcional que discute com o real, hibridiza-se com ele, mas não perde sua sedução narrativa, é a novela “de autor” (em analogia ao “cinema de autor”). Esse tipo de construção narrativa permite elevar-se à condição de agenda de pautas para a mídia e mesmo agenda de debate público³¹, ampliando a repercussão das temáticas mostradas e trabalhadas, passando para agentes sociais especializados e para o público a continuidade do debate iniciado ou apresentado. Na verdade, a sua capacidade de funcionar como agenda de discussão só se torna possível devido à ênfase na relação do documental com o ficcional, que pode transformar o espaço da ficcionalidade num fórum de debates sobre os problemas da realidade brasileira. Muitas vezes discute-se mais sobre questões que inquietam a sociedade brasileira nas novelas do que nos espaços dos telejornais, a rigor, construídos com essa finalidade. Quando a relação realidade/ficção fica menos intensa a novela fica confinada ao seu espaço próprio. Algumas questões de interesse social foram agendadas por “Páginas da Vida”, como o preconceito social contra portadores da Síndrome de Down, o alcoolismo, preconceito racial, gravidez na adolescência, sexo na adolescência, solidão na velhice, homossexualismo, entre outros. Houve até mesmo o agendamento não intencional sobre prazer sexual feminino³².

Devido à essa capacidade de agendamento proporcionada por uma articulação narrativa entre real e ficcional é possível à novela um aproveitamento comercial e social. Comercial do ponto de vista publicitário, ao realizar merchandising comercial, e social ao vender uma idéia para aproveitamento social, o merchandising social, que pode ser entendido como uma ferramenta publicitária feita de forma indireta, introduzindo idéias e conceitos educativos. A idéia central é promover o debate e a mudança comportamental junto ao grande público, através de uma estratégia de socioeducação que privilegie estratégias de ações relativamente simples, aplicáveis ao cotidiano. É interessante ressaltar que o trabalho do merchandising social não parece ter qualquer intenção de substituir a educação formal, nem o papel educativo da família. Como explica Schiavo (2002, p. 1),

o merchandising social é a inserção sistematizada e com fins lucrativos de questões sociais nas telenovelas e minisséries. Com ele, pode-se interagir com essas produções e seus personagens, que passam a atuar como formadores de opinião e agentes de disseminação das inovações sociais, provendo informações úteis e práticas a milhões de pessoas simultaneamente — de maneira clara, problematizadora e lúdica.

³¹ A atuação da novela assumindo por vezes características de agendamento de debate público será trabalhada de forma mais aprofundada no quarto capítulo deste trabalho.

³² O caso será discutido com mais detalhes no quarto capítulo deste trabalho.

A telenovela, portanto, não é apenas um lugar para orientação de consumo material, não funciona apenas, como diz Lopes (2002), como uma vitrine de consumo, seja de roupas, marcas, carros, mas também como um palco privilegiado, senão, por excelência, de discussão e problematização de questões sociais contemporâneas. Essa contemporaneidade é, segundo Schiavo (2002, p. 3), característica intrínseca ao merchandising social, que precisa estar conectado diretamente às expectativas gerais da sociedade. Ou seja, as situações socioeducativas devem estar o mais próximas possíveis do cotidiano dos telespectadores, fundadas naquelas questões que preocupam ou chamam a atenção das audiências naquele momento histórico.

As ações de merchandising social podem ser incluídas nas tramas das novelas pelos próprios autores, caso de Manoel Carlos, Glória Perez e Benedito Ruy Barbosa, por exemplo, mas também podem ser sugeridas por Organizações Não-Governamentais e consultores da TV Globo. Não é raro esses momentos serem usados para promover discussões e debater assuntos dos mais variados tópicos, como saúde, relacionamentos, direitos e deveres.

A força e a repercussão da novela mobiliza cotidianamente uma verdadeira rede de comunicação, através da qual se dá a circulação dos seus sentidos e provoca a discussão e a polêmica nacional. Através desse fórum de debates capilarmente difuso, complexo e diversificado, as pessoas sintetizam experiências públicas e privadas, expressam divergências e convergências de opinião sobre ações de personagens e desdobramentos de histórias. (Lopes, 2002, p. 13).

2.5 Fidelidades e memórias

A novela, como narrativa predominante na América Latina e produto mais vendido na indústria cultural televisiva, constrói sua fidelidade a partir de três lugares. Inicialmente podemos dizer que a novela precisa ter um ritmo, um tempo, um elemento catalizador forte que possa concorrer com o *zapping*. As cenas e histórias mais longas dentro da trama, bem como o espaço publicitário exterior à narrativa, precisam ser tolerados pelos telespectadores em nome da expectativa criada, em nome dos suspenses em torno da resolução dos conflitos ou pela solução de questões deixadas em aberto. Em segundo lugar, podemos apontar que se tratando de uma narração seriada, o telespectador tem que ter à sua disposição elementos de identificação com a história e com cada um dos capítulos diários e, indo ao extremo, com cada bloco dentro do capítulo, com cada cena dentro do bloco. Sendo longa (em média 200 capítulos) e fragmentada é nos elementos cotidianos que a novela fideliza o público, à medida que estes elementos aumentam o clima de familiaridade de coerência, fazendo analogias ao

próprio mundo experimentado pelo telespectador. A idéia é usar estes elementos para diluir as diferenças, deixar míope o público para a mediação e permitir o embaralhamento entre o mundo da tela e mundo fora da tela.

E finalmente, em terceiro lugar, é preciso levar em consideração o espaço físico do consumo da novela, feito em meio a várias outras demandas. Ver televisão raramente é uma atividade exclusiva, como assistir um filme no cinema, por exemplo. Geralmente dividimos a atenção do ver TV com outras exigências na cotidianidade da família ou na confusão do consumo nos espaços públicos. Fundamental, portanto, é a característica que permite à novela resistir à sua longa duração e ao telespectador acompanhar a narrativa mesmo que não assista a todos os capítulos: a repetição³³. Há recorrências e reiterações constantes nos elementos importantes da trama que faz com que não se perca o fio narrativo. A repetição, além de garantir que telespectadores não se percam durante a narração, permite a entrada de novos consumidores ao longo do desenvolvimento da trama.

O sucesso da novela na América Latina tem, inicialmente, duas explicações. A telenovela é um repertório comum de diálogo em meio a nossa heterogeneidade, viaja de ponta a ponta em todas as direções, cruza as fronteiras e dá o sentido do que é essa mobilidade, do que é ser latino. A segunda explicação reside no fato da presença, nas narrativas, das memórias e imaginários populares, por meio das quais compreendemos as hibridizações, as misturas entre os gêneros novelescos e dramáticos com as culturas mestiças do povo latino.

O discurso sobre a telenovela perpassa vários outros produtos midiáticos. Revistas, jornais, outros programas de televisão se dedicam a contar e recontar o que acontece na novela, recuperando elementos da narrativa já passados. Podemos considerar que a própria mídia atua na “preservação dessa memória coletiva retomando sob variadas formas elementos que recuperam e presentificam o já acontecido” (MOTTER, 2000-2001, p. 77). Motter diz ainda que essa atuação em favor da memória na telenovela também pode ser vista quando há, na narrativa, a citação de lugares, pessoas, eventos. Um exemplo é toda a primeira fase de “Páginas da Vida”, que foi ao ar desde a estréia da atração, em julho de 2006 até agosto do mesmo ano. Apesar da narrativa ser ambientada no presente, retratava o ano de 2001, fazendo referência a eventos daquele ano, incluindo o aniversário da cidade do Rio de Janeiro comemorado com um concerto ao ar livre. O capítulo do dia 22 de agosto de 2006, mostrou a passagem de tempo que levou à segunda fase da novela, esta sim, em equivalência ao tempo

³³ A característica da repetição será discutida com mais detalhes no terceiro capítulo deste trabalho.

real. O capítulo começou em 11 de setembro de 2001, na cidade de Nova York, onde a Tônia (Sônia Braga) assiste chocada ao ataque às Torres Gêmeas, do *World Trade Center*, e terminou na festa de ano-novo de 2006. O episódio mostrou em curtas seqüências os acontecimentos da vida dos principais personagens entre os anos de 2001 e 2006, até que o tempo ficcional ficasse equivalente ao tempo real.

Há ainda o caso quando a telenovela é recuperada e utilizada na programação da televisão. Devemos também incluir aqui os grupos retratados nas narrativas e que acabam tendo sua atenção requisitada para avaliarem se estão sendo apresentados de forma fiel, sem distorções. Esses usos da telenovela garantem sua reverberação e fazem um público não fiel ao produto ter um conhecimento a respeito dele, além de funcionar como reforço para a memória.

A telenovela é um lugar onde o cotidiano narrado, no caso da narração de uma época atual, funciona como forma não apenas de legitimação daqueles hábitos de vida, modo de pensar, formas de agir, mas também como um lugar que será usado como memória no futuro. Pode-se perfeitamente recorrer a ela como um documento histórico, como um retrato do cotidiano naquela época. Como retrata a realidade de uma vida possível, quando recuperada (em programas como *Vale a Pena Ver de Novo*, da TV Globo, por exemplo), funciona como um lugar onde a memória pode ser exercida, uma narrativa que serve para rememorar, um arquivo sobre o cotidiano da vida vivida.

E como as narrativas da novela deixam nebulosas as fronteiras entre ficção e realidade, isso reforça nossa idéia de serem elas lugares para exercitar a memória. Elementos da vida real penetram nas novelas e vice-versa. Em *Explode Coração* (TV Globo, 1996) a personagem de Isadora Ribeiro tinha um filho desaparecido e se juntava às mães da Cinelândia, no Rio de Janeiro, para procurar a criança. A mãe interpretada pela atriz era ficcional, mas as mães da Cinelândia, que apareciam na novela com fotos dos filhos desaparecidos, eram reais. Em *Mulheres Apaixonadas* (TV Globo, 2003), Regiane Alves, interpretava Dóris, uma adolescente que maltratava os avós. A atriz passeava pelas ruas do Rio de Janeiro e, por conta do tratamento que sua personagem dispensava aos avós, foi agredida por uma senhora. A atriz Carolina Oliveira – que em “*Páginas da Vida*” viveu a personagem Gabriela, filha de Lucas (Paulo César Grande) casado com a médica negra Selma (Elisa Lucinda), contra quem nutria profundo preconceito racial – fez campanha institucional da própria emissora contra o preconceito. Também em “*Páginas da Vida*” o assalto e incêndio

de um ônibus na vida real³⁴, foi reencenado, com forte preocupação de verossimilhança na novela, vitimando fatalmente a personagem Angélica (Cláudia Mauro) e deixando ferida a personagem Gabriela. O capítulo com a reprodução do caso foi ao ar no dia 27 de fevereiro de 2007 e no dia anterior, o depoimento real ao final do capítulo foi de uma vítima, na vida real, do ônibus incendiado.

A telenovela fala, portanto, de assuntos que encontram respaldo na vida vivida das pessoas. Fala de hábitos, formas de se comportar, de conviver com as mudanças que o presente impõe. Motter sugere que cumpre, na ficção, esse papel de promover o debate sobre questões do contemporâneo como o jornalismo cumpre no real.

Ela (a novela) fala sobre hábitos, costumes, preocupações que perpassam a vida cotidiana de um momento que ela seleciona fixa como ambiente sócio-cultural para estruturar uma história. Ela mesma tecida de acontecimentos em sintonia com a realidade social, seus problemas, refletidos nos conflitos vividos no âmbito do privado, do individual das personagens (MOTTER, 2000-2001, p. 80).

Podemos então dizer que a telenovela trabalha com questões importantes para a coletividade em determinado momento, questões que a mobilizam, que a levam a discutir. Funciona como um balizador do que experimenta a sociedade naquele momento, os valores dominantes daquele período. Olhando para as telenovelas, podemos ver as questões relevantes para os brasileiros e, essencialmente, como se constituiu os brasileiros nesse passado. “A telenovela independentemente das possibilidades metodológicas de aferição e mensuração, permite-nos afirmá-la como um centro de recuperação, reconstrução, produção, atualização, irradiação e manutenção da memória” (MOTTER, 2000-2001, p. 80). Há, também, uma tentativa de — nessa dinâmica narrativa da telenovela — compreender o presente antes que ele se converta em passado.

As telenovelas podem atuar, portanto, como elemento de rememoração, mas também como documentação de um determinado momento histórico, como uma fonte armazenadora de dados sobre certa temporalidade. É, logo, um documento de época. Diz Motter (2000-2001, p. 81) que podemos “compreender a telenovela (no contexto da televisão e da mídia em geral) inserida na cultura brasileira como um *lugar simbólico da memória coletiva*, onde cada uma constitui um documento portador das marcas de mudanças culturais”.

³⁴ No dia 28 de dezembro de 2006, assaltantes cariocas tocaram fogo em um ônibus, com passageiros, da empresa Itapemirim que fazia o trajeto Minas Gerais – São Paulo. Oito pessoas morreram queimadas. O caso abalou a opinião pública e foi reencenado em “Páginas da Vida” de acordo com o relato dos sobreviventes.

3 NARRAÇÃO, SERIALIDADE E GÊNERO

O melodrama – em sua versão atualizada, hibridizada e latino-Americana do velho folhetim, a novela – está mais próximo da narração, como conceituada por Benjamin, que do romance e também mais próxima de uma comunicação dialógica, como entendida por Bakhtin, do que monológica.

A idéia do princípio dialógico, formulada por Bakhtin, é que o eu só pode ser definido a partir do seu relacionamento com o outro, a compreensão de mim mesmo só pode acontecer pela via do dialógico. Preciso dos outros para definir ou ser o autor de mim mesmo. Se o significado de um signo só pode ser dado em sua relação com quem usa esse signo, a palavra tem um determinado sentido de acordo com quem fala, a concordância desse sentido, na perspectiva do dialogismo, é definida como co-vocalização. O que o dialógico deixa claro é a ausência de uma regra fixa e determinada no processo de conferir sentido: há múltiplas possibilidades de lugares de enunciação, o que vai de encontro com posições estabelecidas e oferecidas prontas pela estrutura social clássica. No entanto, não devemos compreender a “dialética do antagonismo de classes” e a “lógica da pluralidade” como antagônicas ou excludentes uma à outra, ou mesmo que uma vá substituir a outra, isso seria voltar-se contra o próprio princípio do dialogismo, que nos leva à interseções de diferentes atribuições de sentido num mesmo terreno discursivo.

A noção de articulação/desarticulação interrompe o maniqueísmo ou a rigidez binária da lógica da luta de classe, em sua concepção clássica, como figura arquetípica da transformação. O dialógico invade a idéia da reversibilidade, das mudanças históricas que carregam os traços do passado indelevelmente inscritos no futuro, da ruptura da novidade, sempre envolvida no retorno do arcaico (HALL, 2003, p. 235).

Mas o dialógico não deixa de lado a idéia do antagonismo. Falar em co-vocalização, em autoria do eu a partir do diálogo com o outro, não significa que o princípio do dialogismo abandone o antagonismo, mas sim que ele deve ser pensado como algo além da pureza, como algo que remete tanto a um pólo como a outro. O antagonismo pensado sob a lógica do dialogismo não é excludente ou fixamente determinado, pode, perfeitamente, englobar pólos diferentes, pois há sempre algo que não foi explicado, que é excedente ou que falta.

A novela pode ser entendida, então, como um texto dialógico, como um texto carnavalesco, isto se nos apropriamos da metáfora do carnaval proposta por Bakhtin, que é vivido pelo povo. É um momento onde só se vive pelas suas leis, que são as leis da liberdade. É uma segunda vida para o povo, sua vida festiva. É o momento do riso, da quebra das

relações hierárquicas. Um momento onde todos são iguais e onde há um contato livre entre pessoas normalmente separadas pela vida cotidiana

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto (BAKHTIN, 1993, p. 8-9).

O carnaval é uma metáfora poderosa para falar de mudanças sociais e simbólicas, de suspensão e inversão temporária da ordem, de inversão dos locais fixos do alto e do baixo, de inversão das hierarquias, de um mundo que está, por um tempo, às avessas. O carnaval coloca em jogo um novo tempo e espaço e relativiza tudo aquilo, todos os signos, que representam a si próprios como algo fixo, imutável, absoluto ou completo. Esta reviravolta na estrutura simbólica permite o que Bakhtin chama de domínio do popular. Como nos lembra Hall (2003, p. 225), “o carnavalesco representa também uma ligação com novas fontes de energia, vida e vitalidade – nascimento, cópula, abundância, fertilidade e excesso”. Um dos pontos fundamentais e originais da idéia do carnavalesco é que ela não é unicamente uma metáfora que fala sobre a inversão, que simplesmente coloca o baixo no lugar do alto. O que ela traz de novo é justamente questionar a “pureza” da separação binária, transgredir a ordem estabelecida entre alto e baixo não pelo triunfo de uma estética sobre a outra, mas pelo exercício de uma forma híbrida e impura. A idéia do carnavalesco busca uma superação do esquema binário que caracteriza as relações sociais vista de pontos de vista mais tradicionais e procura repensar o popular de forma relacional. Como nos diz Hall (2003, p. 239), analisando a obra de Bakhtin:

O alto e o baixo podem não ter o status canônico que se reclama para eles; mas eles continuam sendo fundamentais à organização e regulação das práticas culturais. “Deslocá-los” não significa abandoná-los, mas mudar o foco da atenção teórica das categorias “em si mesmas”, enquanto repositórios de valor cultural, para o próprio processo de classificação cultural. Este se revela *necessariamente arbitrário* – como uma tentativa trans-codificada de um domínio ao outro, de fixar, estabilizar e regular uma “cultura” em uma ordem hierárquica ascendente, utilizando toda a força metafórica “de cima” e “de baixo”.

A cultura para Bakhtin está viva. Pelo cômico, inverte os valores, suspende as hierarquias, dá um sentido de fluxo contínuo, de circularidade, de regeneração do tempo. É um cômico que se opõe à seriedade, imutabilidade e estabilidade do dominante. Em uma sociedade, os grupos, dialogicamente, produzem e transmitem a outros grupos suas visões de mundo, significações, crenças. Cada um desses discursos é polifônico, tem muitas vozes, e a materialização desses discursos através dos quais os homens transmitem e desenvolvem seu

olhar do mundo, suas posições diante da vida, é a própria cultura. Então, ela também será carregada dessa polifonia.

Apropriando-se dessas idéias para pensar a novela, podemos então entender que a narrativa da novela é um gênero onde há um intercâmbio permanente entre autores, personagens e leitores, que trocam de posição. Essa troca é a própria troca entre o que narrado e o que é vivido pelos telespectadores, entre as tramas vividas pelos atores e o que se passa na cotidianidade do telespectador, que ajuda a identificar essa experiência narrativa que é aberta a reações, desejos e motivações vindas do público. Ou seja, há, nesse entendimento de uma narrativa marcada pelo dialogismo e pela carnavalização um cenário caracterizado pelo embaralhamento dos limites entre aquilo que é narrado e o que é vivido, não que se tome uma coisa da outra, que se transfira uma coisa à outra, mas que se articulam juntas numa trama de sentido construída a partir de empréstimos, doações, trocas e posses compartilhadas.

Já com Benjamin (1994), podemos pensar que para além de uma possibilidade de comunicação dialógica, o melodrama carrega o predomínio da narrativa, um “contar a”, instaurando a necessidade da presença do narrador para dar continuidade à trama contada, conservando a abertura da narrativa no tempo – sabe-se quando começa, mas não necessariamente quando termina – e permitindo uma abertura à atualidade do que se passa ao redor do relato – ligadas às condições de sua efetivação, à produção, mas também ao reconhecimento.

Entendemos a televisão como um lugar para compreendermos que seu funcionamento permite a articulação entre o discurso da modernização e os dispositivos de narração e reconhecimentos, anacrônicos. Essa anacronia está, na América Latina, profundamente articulada com os destempos que constroem e identificam a dinâmica cultural das pessoas. Aparece então, a novela, como um lugar privilegiado onde se articula essa relação entre modernidade e destempos. “Dos gêneros que fazem o tecido, o texto da televisão, em nenhum é tão visível a trama de modernidade e anacronia como na telenovela, essa modalidade latino-americana de melodrama na qual se resolvem e mestiçam a narrativa popular e a serialidade televisiva” (MARTÍN-BARBERO, 2004b, P. 171).

É essa trama entre modernidade e anacronia, esse embaralhamento entre o narrado e o vivido marcado pelo dialogismo, que são decisivos para garantir à novela lugar privilegiado de onde se pode ver, ler e identificar a América Latina. Nesse dialogismo e nessa mestiçagem se sobrepõe também a lógica mercantil e dispositivos de sedução, além de outras lógicas que nos levam às maneiras que o povo se coloca na massa. As solicitações do mercado não são capazes de dissolver indícios de outras experiências que não respondem unicamente à lógica

do capital, outras matrizes culturais aparecem nessa relação, aparecem no melodrama que se mostra, além de uma metáfora da presença do povo na massa, como uma maneira de recuperação da memória popular pelo imaginário da indústria cultural.

Paradoxal funcionamento, o de um relato que, produzindo segundo as regras mais exigentes da indústria televisiva e incorporando algumas das artimanhas tecnológicas mais avançadas, responde, não obstante, a uma lógica arcaica e inclusive inversa à que rege o sistema geral: a qualidade da comunicação estabelecida não tem nada a ver com a quantidade de informação que proporciona (MARTÍN-BARBERO, 2004b, p. 172).

É o anacronismo presente na narrativa da novela, assumindo seu dialogismo e sua mestiçagem, que permite existir uma mediação entre o tempo da vida e o tempo da narrativa. O tempo da vida é aquele marcado pela sociabilidade contemporânea, uma sociabilidade que é negada ao povo, que é desvalorizada econômica e politicamente, mas que mantém-se viva e vibrante culturalmente. O tempo da narrativa a afirma, a legitima e permitem que as classes populares se reconheçam nela e que possam, a partir da narrativa, atuar nas entrelinhas, nos não-ditos nas táticas que fazem frente às estratégias, pois são nas práticas cotidianas, no uso do corpo, na linguagem, nas ferramentas e utensílios, que estão imersas as possibilidades de resistências, uma subversão comum e silenciosa (CERTEAU, 1994), vingando-se, escondidos, “da abstração imposta à vida pela mercantilização, da exclusão política e da despossessão cultural” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 318).

A predominância econômica e simbólica da narrativa da novela, no cenário latino-americano, mostra ainda, outra contradição para além dos usos e tempos. Ao mesmo tempo que dominada pelo desenvolvimento tecnológico permite a experimentação e diversificação dos seus formatos, evidencia um desgaste profundo dos gêneros e uma debilidade dos relatos.

Contemporaneamente, é o que vemos acontecer com os relatos já que “sobrevivem crescentemente inscritos no ecossistema discursivo das mídias e colonizados pela racionalidade operacional do dispositivo e do saber tecnológicos” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 109-110). Diante da crise dos gêneros, que ainda conservam certo peso simbólico devido ao que mobilizam de reconhecimento cultural, os formatos acabam funcionando como meros operadores sem conteúdo. Há uma subordinação dos gêneros à lógica dos formatos. Podemos falar então da uma crise de uma tradição onde o relato permite a articulação dos tempos e matrizes culturais. O que remete à instantaneidade, à simultaneidade e à mistura saiu ganhando diante da experiência narrativa que parece ter se extraviado, se proliferado, se fragmentado, criando relatos que aparecem em qualquer lugar e deslocam-se rapidamente.

Se os meios de comunicação são partes decisivas nas novas maneiras de se perceber latino-americano, isso significa que neles não há apenas reprodução de ideologia, mas é onde se costura e remenda a cultura das majorias. E se é verdade que lá se comercializam formatos, lá também se criam e recriam as narrativas nas quais está entrelaçado tanto o imaginário mercantil quanto a memória coletiva. Mas, verdade é que o relato se fragmenta diante da simultaneidade e da mistura das escritas, leituras e linguagens. É necessário então encontrar uma possibilidade de articulação em meio a essa fragmentação e eis que surge a idéia de fluxo “convertido em gramática de construção dos novos relatos” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 110).

O fluxo serviria para animar o ritmo e compor a cena televisiva, um “*continuum* de imagens, que não faz distinção dos programas e constitui a *forma* da tela acesa” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 36). O fluxo articula os fragmentos de memórias, experiências e relatos soltos, tentando dar um corpo a uma temporalidade nova que escorre pelo cotidiano. Dá ritmo, leva a um ir, a um caminhar, a um seguir. E o fluxo, hoje, implica a dissolução do gênero e a glorificação do efêmero, é a metáfora mais adequada ao fim da idéia das grandes narrações, ligadas às experiências e à sabedoria, pelo nascimento de uma equivalência em todos os discursos, de todos os gêneros, pelo nascimento de uma mistura de gêneros, pela instituição do efêmero e passageiro como “chave de produção” e “proposta de gozo estético”.

Esta exaltação está ligada portanto à exaltação do passageiro, do fragmentado, do fluido, do difuso. E a experiência do fluxo mostra-se como uma mediação estratégica que, para além do gozo estético, remete às novas formas de estar conectados, de estar junto, às novas sociabilidades organizadas em meio ao caos urbano, às diferentes formas e capacidades de apropriar-se do mundo e dar a ele algum sentido. “Ao mesmo tempo que desagrega a experiência coletiva, impossibilitando o encontro e dissolvendo o indivíduo no mais opaco dos anonimatos, introduz uma nova continuidade: a das redes e dos circuitos, a dos *conectados*” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 36).

Nosso mosaico informativo, nossas leituras hipertextualizadas, nossos modos de organização social, espacial e temporal são ligados hoje por esse fluxo às novas formas de representação e identificação. E encontramos na prática do *zapping*, já explorada neste trabalho, a expressão mais clara do fluxo como *continuum* da fragmentação do relato. É por meio dele que o telespectador multiplica a fragmentação e costura com os pedaços um novo relato que é subjetivo e intransferível. O fluxo, a fragmentação da narração, o ambiente sufocante de informações oferecido pelas indústrias culturais parecem apontar fortemente para a perda da experiência como algo a ser necessariamente comunicado, como algo a ser

relatado, não porque a experiência seja tão encantadora e inebriante que não possa ser expressa, não que habite no indizível, mas torna-se não narrada devido à fragmentação da subjetividade na qual a experiência é depositada.

Estamos diante pois de um panorama de gêneros que se interpenetram, que se hibridizam, que são pequenas partes de uma colcha de retalhos. Para se pensar nessa *mistura* é necessário entender que hoje se produz na América Latina uma cumplicidade e complexidade de relações que passam pela oralidade – experiência primeira do popular – e a visualidade tecnológica – organizada como uma segunda oralidade, por percepções que passam por experiências midiáticas e tecnológicas variadas³⁵.

O popular funciona então como um lugar para mestiçagens e apropriações, onde são ressignificados os grandes temas, onde são profanadas as formas narrativas. Essa leitura é também desviada, oblíqua, já que as condições de leitura são absolutamente determinantes na apropriação do que se lê. E, por fim, essa leitura é também expressiva, no sentido de envolver os leitores como sujeitos que conseguem, sem a vergonha que assola a aristocracia, expressar as emoções que nascem da leitura. Como o ler dos que compartilham da cultura oral é escutar, a demonstração das emoções é também auditiva, com aplausos, risos, assovios, que causam tanto incômodo aos letrados, cuja reação à emoção promovida pela leitura se dá nos silêncios tumultares das bibliotecas.

A cultura do popular é então não-letrada, o que significa dizer que os relatos que perpassam esse povo e do qual tiram seu gozo estético não estão encadernados em livros de capa dura que repousam aristocraticamente nas prateleiras das bibliotecas, mas que estão nas canções que correm de boca em boca, nas histórias, anedotas e piadas, nas adivinhações e provérbios. São relatos que mesmo ao serem escritos, como a literatura de cordel, jamais desfrutam do status social do livro. Os relatos que perpassam o povo são aqueles que uma vez que foram lidos vão servir a outros usos cotidianos. Se observada a partir dos seus modos de narrar, a cultura popular ainda é dos que sabem ler pouco, dos que não sabem ler e dos que não sabem escrever, mas que sabem contar. Há, ainda hoje, uma persistência muito forte da

³⁵ Mas o que significa dizer que a oralidade é a experiência primeira do popular? Ora, já nos falava Benjamin da diferença entre narração e romance, experiência e memória. Há diferenças, inclusive estruturais, entre aquilo que é para ser lido e o que é para ser contado e não há dúvidas que o melodrama, assumido como matriz cultural na América Latina, tem um parentesco muito forte com a narração. E o que é contado traz uma “leitura oral”, totalmente diferente da leitura silenciosa e individual do romance do letrado, dos “cultos”, assim como as maneiras de se difundir e adquirir o que se leu. O ler das camadas populares, é ouvir. Uma leitura que é grupal e onde o que é lido não é o final do caminho, mas o começo, um ponto de partida, “de reconhecimento e de colocação em marcha da memória coletiva, uma memória que acaba refazendo o texto em função do contexto, *reescrevendo-o* ao utilizá-lo para falar o que o grupo vive” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 160).

cultura oral nesses povos nas suas habilidades de enunciação, uma oralidade que marca tanto os modos de narrar quanto os modos de ler.

O melodrama é marcado pela retórica do excesso. Tudo tende ao esbanjamento. Desde a encenação, passando pela estrutura dramática e atuação, onde há uma exibição exagerada das emoções e uma solicitação de resposta do público. Na lógica da educação burguesa, esse excesso, essa emoção é degradante, mas representa uma vitória simbólica contra a repressão social, econômica e política.

Martín-Barbero (2001, p. 316) diz que está no melodrama o modo de expressão que mais se aproxima ou modo que os latinos vivem e sentem e por isso, o melodrama continua a ser um lugar privilegiado para que possamos observar e analisar as discontinuidades, destempos e mestiçagens dos quais somos constituídos. Como no modo de vida das pessoas – nas feiras, nas praças, nos mercados, nos bairros populares – no melodrama está tudo misturado, as estruturas sociais e sentimentais, o que somos – machistas, supersticiosos, fatalistas – e o que queremos e nos propomos a ser. Seja o melodrama expresso no tango, no samba ou na novela, ele mobiliza na América Latina nosso imaginário coletivo e não existe acesso à memória ou projeção sobre o futuro que não passe pelo imaginário. No melodrama, está em jogo também, o drama do reconhecimento. O que move a trama é uma busca para se fazer reconhecer, é o desconhecimento de uma identidade e a luta contra as injustiças diante do fato, uma luta contra as aparências, contra o que se oculta, uma longa jornada pelo mundo do falso, das aparências, dos disfarces onde se escondem e movem fidelidades essenciais³⁶.

“Páginas da Vida” tem sua estrutura central organizada em um drama de reconhecimento. A médica Helena (Regina Duarte) luta durante toda a trama para ser conhecida e reconhecida como a mãe legítima da garota Clara (Joana Morcazel), portadora da Síndrome de Down, adota ainda bebê após ser separada do seu irmão gêmeo Francisco (Gabriel Kauffman) e abandonada pela avó biológica Marta (Lília Cabral), sem o conhecimento do seu avô biológico, Alex (Marcos Caruso). Os bebês nasceram de parto prematuro quando sua mãe, Nanda (Fernanda Vasconcelos) ao fugir depois de discutir com a mãe Marta, é atropelada nas ruas do Rio de Janeiro. Helena passa toda a narrativa envolta nesse drama de reconhecimento de maneira aberta – já nas últimas dezenas de capítulos, quando não é mais possível esconder da família biológica de sua filha a adoção feita sem o conhecimento dos parentes, que imaginam, que Clara houvesse morrido no parto, assim como sua mãe – ou de forma oculta – na primeira metade da novela, quando Helena ainda tenta

³⁶ O drama do reconhecimento foi trabalhado também no segundo capítulo deste trabalho.

esconder que adotou Clara, principalmente ao descobrir, após ser flagrada por Marta nas ruas da cidade, que a família imagina que o bebê está morto, já que essa foi a história contada por Marta para não carregar o peso de criar uma criança portadora da Síndrome.

Ora, o melodrama-folhetim anglo-francês transforma-se em radionovela em Cuba e tempos depois, o melodrama da radionovela e o cinema chega à telenovela latino-americana. A novela que assistimos hoje é o resultado também da mistura entre o melodrama folhetim, a radionovela de Cuba, o cinema, isto é, há, tal como afirma Barbero, uma estética melodramática dominante nas narrativas seriadas da telenovela.

3.1 Serialidades e repetições

A serialidade – que marca identitariamente também a narrativa novelesca – pode ser entendida, de acordo com Machado (2000) como um tipo de apresentação descontínua e fragmentada. Nas formas narrativas, o enredo é estruturado sob a forma de capítulos ou episódios que são separados em blocos menores, que separam-se uns dos outros por *breaks*, onde são inseridos os comerciais. Geralmente os capítulos possuem, no início, uma rápida contextualização do que vem acontecendo na narrativa – com o objetivo de refrescar a memória do telespectador ou dar ao novo espectador elementos que o permitam acompanhar o capítulo – e no final um gancho narrativo que cria suspense, que mantenha o interesse, seja para o próximo capítulo ou próximo bloco. Ou seja, a narrativa seriada da novela é organizada pelos mesmos princípios do folhetim. Na verdade, Machado atribui à ele o grande desenvolvimento das formas seriadas da narrativa e ao cinema o fornecimento do modelo básico de serialização audiovisual que se vê hoje na televisão.

Há várias explicações que procuram sustentar a adoção, pela televisão, da serialização como a principal forma de estruturação dos produtos audiovisual. A ligação histórica com outras matrizes que já exerciam a serialização, como o folhetim, é apenas uma das explicações. Podemos apresentar ainda outras. A organização da televisão e da sua estrutura produtiva de acordo com um sistema industrial de produção em série pode ser apontada como uma outra explicação. “A necessidade de alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta teria exigido da televisão a adoção de modelos de produção em larga escala, onde a serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem a regra” (MACHADO, 2000, p. 86).

A montagem da grade de programação das emissoras exige um fluxo narrativo contínuo, onde há transmissão de produção audiovisual todas as horas do dia e todos os dias

da semana, isso exige como necessidade de sobrevivência velocidade e racionalização da produção. Historicamente, já se sabe, “fatiar” a programação permite agilizar a produção, pois não há necessidade de parar a emissão de um programa para que seja produzido. A repetição serial permite a construção de narrativas e relatos com rapidez, onde o imprevisto tece as repetições com variações, ajustando a produção aos inconvenientes da velocidade necessária imposta pelo tempo exíguo entre a gravação das cenas de uma novela, por exemplo, e sua exibição. Além disso, fatiar a programação, no caso da novela, é uma oportunidade para incluir na narrativa, elementos cotidianos de relevância e que ganham importância social, não previstos anteriormente. Exemplos foram a introdução, em “Páginas da Vida”, de referências na fala dos personagens e depoimento real ao final do capítulo sobre o assassinato do menino João Hélio e a encenação na novela, dentro da narrativa, ou seja, constituindo a história dos personagens, do episódio do assalto e incêndio, no Rio de Janeiro, de ônibus que viajava de Minas Gerais a São Paulo.

Podemos ainda explicar a serialização a partir de razões intrínsecas ao meio. Em geral, o consumo televisivo se dá em ambientes domésticos iluminados. Este consumo, no entanto, muito raramente é um consumo de dedicação exclusiva. A atenção do telespectador é chamada para atender outras demandas que coexistem ao momento de consumir a televisão. A consequência primeira sugere que a atitude do espectador diante do enunciado da TV costuma ser dispersiva e distraída em boa parte do tempo dedicado ao consumo dos relatos televisionados. A produção da televisão, sente necessidade de levar em consideração as condições de recepção quando da produção. “Um produto adequado aos modelos correntes de difusão não pode assumir uma forma linear, progressiva, com efeitos de continuidade rigidamente amarrados como no cinema, senão o telespectador perderá o fio da meada cada vez que sua atenção se desviar” (MACHADO, 2000, p. 87). A televisão alcança resultados mais expressivos com os telespectadores quando sua programação é montada respeitando certas repetições, circularidades, reiterações, quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem de maneira fragmentária e híbrida, como um mosaico informativo.

Como outra razão intrínseca ao meio podemos citar o uso do *break*. A pausa para o intervalo, onde entram os comerciais que sustentam o programa no ar, não é apenas uma exigência comercial. O *break* tem um papel organizativo importante que garante ao telespectador uma pausa, um momento para respirar e absorver a abstração inerente ao modo de consumo da TV, além de permitir a construção dos ganchos, do corte com suspense que seduz o telespectador a permanecer na expectativa da narrativa, sustentando a audiência, afinal, ninguém agüentaria assistir uma minissérie ou novela apresentada de uma única vez.

Ganchos típicos para a divisão dos blocos são aqueles momentos de risco ou de decisão do relato, ou ainda momentos tensos no plano passional. Em “Páginas da Vida” vários são os ganchos, momentos de suspense e tensão, que costuram a narrativa no drama de reconhecimento vivido pela médica Helena (Regina Duarte) que tenta proteger a identidade da filha adotiva Clara (Joana Morcazel) de sua família biológica, já que a avó biológica da menina, Marta (Lília Cabral), a abandonou recém-nascida no hospital, mas não imaginava que o bebê havia sido adotado por Helena. Os vários ganchos apresentam-se diante do medo sentido pela médica de que a família, sabendo da adoção, pudesse exigir a guarda da menina, o que de fato acontece, legitimando os suspenses criados, e cria tamanho conflito na trama que só vem a ser resolvido no último capítulo.

Machado (2000) identifica três tipos principais de narrativas seriadas. No primeiro tipo há uma só narrativa, ou várias que se entrelaçam, que se sucedem de maneira mais ou menos linear ao longo dos capítulos. É o caso da novela, por exemplo. É o tipo de construção serial chamada teológica, pois resume-se em um ou mais conflitos básicos que se estabelecem logo no começo da narrativa, causando um desequilíbrio que precisa e será reparado ao longo do desenvolvimento da trama, mas só alcançado nos últimos capítulos.

O segundo tipo de serialização é aquela onde cada emissão é uma história completa, que possui começo, meio e fim, e o que se repete no próximo capítulo são os personagens e a situação narrativa, como exemplo temos o seriado “Malu Mulher”³⁷ e o seriado humorístico “Zorra Total”³⁸. O terceiro tipo de serialização é aquele onde o único elemento preservado de um capítulo a outro é o espírito geral das histórias ou a temática. De um capítulo a outro não são preservados personagens, atores, cenários, enredos e, em alguns casos, nem mesmo roteiristas ou diretores. Naturalmente, pode haver o empréstimo de um ou outro personagem, de uma ou outra trama, mas não é regra. Exemplo pode ser encontrado no seriado “Comédia da Vida Privada”³⁹ ou ainda “A Vida Como Ela É”⁴⁰.

Junto à serialização podemos observar também uma estética da repetição na construção das narrativas televisuais. A repetição não deve ser pensada, exclusivamente, como algo que comprometa negativamente a obra. Estruturas seriadas podem encontrar na repetição uma condição inaugural de novos parâmetros dramáticos, sem que repetição

³⁷ Exibido pela Rede Globo de maio de 1979 a dezembro de 1980, com direção de Daniel Filho, Paulo Afonso Grisolli e Denis Carvalho. A série teve 44 episódios.

³⁸ Atualmente exibido pela Rede Globo nas noites de sábado, logo após a transmissão da novela das 20h.

³⁹ Exibido pela Rede Globo, de abril de 1995 a agosto de 1997, com direção de Guel Arraes e Jorge Furtado, baseado nas crônicas de Luís Fernando Veríssimo. O seriado teve 22 capítulos.

signifique redundância, mas ao contrário, possa funcionar como um princípio organizativo. A repetição, na construção narrativa da televisão, não é oposta à criatividade, originalidade ou arte, ela remete à dinâmica da relação entre os elementos invariantes e já conhecidos e os elementos novos e variáveis. Os programas também se pautam pela repetição devido à fidelidade à narrativas e formatos já testados e aprovados pelo público, daí o investimento em reapresentações e *remakes*, e re-edições. Há, na história da Rede Globo, mais de uma dezena de realizações de *remakes* de novelas e seriados que mobilizaram grandes fatias de audiência e grandes acordos comerciais. A lista de *remakes* inclui algumas novelas como: “Irmãos Coragem” (1970/1995), “Pecado Capital” (1975-76/1998-99), “Selva de Pedra” (1972-73/1986), “Anjo Mau” (1976/1997-98), “Sinhá Moça” (1986/2006), “Cabocla” (1979/2004). Alguns dos seriados são: “A Grande Família” (1972-75/2001 – ainda no ar), “Carga Pesada” (1979-1981/2003 – ainda no ar), “Sítio do Pica Pau Amarelo” (1977-1986/2001 – ainda no ar). A novela “Roque Santeiro” é um caso especial. Em 1975 teve 30 capítulos gravados, mas foi impedido de ir ao ar pela censura oficial, sendo regravada e exibida dez anos mais tarde, em 1985, mantendo alguns atores do elenco original em seus papéis, como Lima Duarte (Sinhozinho Malta), João Carlos Barroso (Jiló), Luiz Armando Queiróz (Tito) e Ilva Niño (Mina).

Machado (2000, p. 90) agrupa as tendências predominantes da repetição em três grandes categorias: as fundadas nas variações em torno de um mesmo eixo temático, as baseadas nas metamorfoses dos elementos narrativos e as estruturadas como um entrelaçamento de diversas situações.

O primeiro caso inclui as narrativas que extraem e levam ao máximo o jogo entre elementos variantes e invariantes, ao longo do processo de repetição. Há um eixo temático que se repete, um tema central aparentemente estático, e em torno dele são apresentadas variações. Não necessariamente se mantém atores ou diretores. A série “Carandiru e outras histórias”⁴¹ encaixa-se nesse caso. Os dez episódios da série giravam sempre em torno da mesma temática: as histórias de vida dos homens presos na casa de detenção do Canrandiru. Os episódios foram apresentados apenas na televisão, mas foram inspirados no filme “Carandiru”, exibido nos cinemas e na Globo uma semana antes do início da série. Tanto a

⁴⁰ Exibido pela Rede Globo de março a dezembro de 1996, com direção de Daniel Filho e Denise Saraceni, baseado nos contos de Nelson Rodrigues, escritos para o jornal Última Hora, entre 1951 e 1961. O seriado teve 40 episódios e foi apresentado dentro do programa Fantástico, exibido nas noites de domingo.

⁴¹ Série exibida pela Rede Globo, de junho a agosto de 1995, nas noites de sexta-feira, após a transmissão do Globo Repórter. Com direção de Walter Carvalho, Roberto Gervitz e Márcia Faria, teve dez episódios, cada um ao custo de R\$ 500 a R\$ 600 mil, três vezes o valor de um capítulo de novela. Filmada em película 16mm, a produção é do núcleo de Guel Arraes.

série quanto o filme foram baseados no livro “Estação Carandiru”, escrito pelo médico Dráuzio Varella, que conta histórias verídicas dos presos, no período que trabalhou na casa de detenção. Os episódios da série contavam histórias dos mesmos personagens do filme, mas de um capítulo a outro só se mantém o eixo central – as histórias de vida que carregam os homens do presídio – e um ou outro personagem, como o médico que funciona como um laço para amarrar os capítulos na unidade da série.

A segunda categoria está relacionada com as mudanças dos elementos narrativos. Há elementos invariantes na série, e, aos poucos, outros elementos variáveis vão sendo introduzidos. Não há enredo linear, um objetivo final a ser perseguido, nem uma trama a ser acompanhada, mas há mudanças nos personagens o que exige que o telespectador acompanhe a história. Algo acontece em um episódio que ameaça a continuidade dos próximos, a memória dos episódios já apresentados ou a própria unidade narrativa do programa. O seriado “Armação Ilimitada”⁴² apresentava uma imensa capacidade de mutação de um episódio a outro, além de funcionar sob uma fórmula que misturava música, videoclipe, ação e esporte. Possui uma estrutura fortemente repetitiva – centrada na vida de dois esportistas, Juba e Lula; Zelda, uma jornalista apaixonada pelos dois homens, sem conseguir optar por nenhum deles; Bacana, um menor abandonado; e as peripécias em torno da administração da empresa Armação Ilimitada. No entanto, a construção da série abala as estabilidades, permitindo uma variedade imensa na construção da identidade dos personagens, nas combinações narrativas, iconográficas e temáticas.

A terceira e última categoria das tendências predominantes da repetição nas narrativas seriadas está relacionada ao entrelaçamento de um grande número de situações paralelas ou divergentes, gerando uma trama de acontecimentos que podem ou não estar integrados. Narrativas longas permitem o desenvolvimento de tramas paralelas, bem como o fato de serem produzidas enquanto estão sendo emitidas, permitindo alongar ou suprimir determinadas tramas de acordo com o feedback dado pela audiência e com necessidades comerciais. Neste terceiro tipo de repetição encaixa-se a novela, com diversas tramas paralelas associadas ao eixo narrativo central.

Os três tipos de narrativas seriadas na televisão, bem como as tendências predominantes na repetição, podem se misturar na construção de um relato. As novelas brasileiras são um excelente exemplo, construídas de acordo com o primeiro modelo de

⁴² Série exibida pela Rede Globo, às 21h30, de maio de 1985 a dezembro de 1988. Teve 40 episódios e a direção dividida entre Guel Arraes, Mário Márcio Bandarra e José Lavigne ao longo dos anos, sendo a direção

serialidade apresentado. Isso significa que a história principal e as tramas secundárias apresentadas logo nos primeiros capítulos desenvolvem-se, numa linha de tempo narrativo, até os desfechos finais nos últimos capítulos, mas podem também se arrastar, repetindo as mesmas situações ou criando novas, para sustentar os índices de audiência, dando à novela características de outras serialidades. A hibridização das modalidades narrativas é amplamente observada e a riqueza da serialização realizada pela TV está em “fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso” (MACHADO, 2000, p. 97). Na prática, os três tipos de serialidade nunca se apresentam puros, sempre se contaminam e deixam assimilar uns pelos outros. Mas não é essa a característica de toda a matriz cultural de onde se ergue a novela e a linguagem articulada pela televisão na América Latina?

3.2 A questão do gênero

Para além das condições de surgimento do melodrama e do folhetim, sua persistência e capacidade de adaptação a novas linguagens e tecnologias e novos formatos, como a narrativa da novela, por exemplo, não podem ser simplesmente explicados por fatores econômicos ou ideológicos.

A narrativa da novela que dá prazer, sentido popular, articula as tramas de identidade tem menos a ver com estratégias ideológicas e de mercado do que com a cultura, com a dinâmica das memórias e imaginários. O que está entremeado nesses imaginários mobilizados não tem relação com conteúdos ou códigos, mas com matrizes culturais que, mesmo com o passar do tempo, continuam conectando a vida das pessoas, seus medos e suas esperanças. Pensar a questão das matrizes culturais – que convivem em conflito, entremeando-se umas nas outras – torna-se então, indispensável.

Só daí é pensável a *mediação* efetivada pelo melodrama entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano, quer dizer, massivo. Mediação que no plano das narrativas passa pelo folhetim e no dos espetáculos pelo *music-hall* e o cinema. Do cinema ao radioteatro, uma história do narrar e da encenação da cultura de massas é, em grande parte, uma história do melodrama (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 178).

São nas mediações que se articulam as pressões vindas da estrutura econômica e industrial com as demandas sociais e os diferentes modos de ver e ler. E assim como os *habitus* de classe, a competência cultural atravessa os usos, competências essas que vivem da memória e dos imaginários. Esses modos de uso passam, inevitavelmente, por um “ver com as pessoas” que permite que essas pessoas coloquem em contato e em diálogo diferentes modalidades, competências e narrativas.

Os gêneros ficam então entre as lógicas comerciais e as lógicas dos usos e são suas regras que configuram os formatos, onde se ancoram o reconhecimento cultural dos grupos. Na verdade, os gêneros funcionam como um lugar próprio para a passagem, a troca, entre matrizes culturais e formatos industriais. Estamos, neste trabalho, utilizando gênero da forma como o entende Martín-Barbero (2001), afastando-se da proposta literária de gênero como propriedade de um texto e compreendendo-o como sendo algo que não acontece *no* texto, mas sim *por meio* do texto. Seria uma “estratégica de comunicabilidade”, são estruturas de “práticas de enunciação” de assuntos e formatos ligados a saberes narrativos, expressivos e técnicos. Os gêneros são lugares não apenas de escrita, mas também de leitura, um lugar de onde se lê, se olha, se decifra e compreende o sentido de uma narrativa. São estratégias articuladas às dimensões históricas dos lugares onde são produzidos e apropriados e congregam na mesma matriz cultural referenciais comuns a emissores, produtores e receptores. “Os gêneros são o espaço de configuração de determinados efeitos de sentido que falam da diversidade de modos de escrita e leitura, de produção e de fruição presentes em nossa sociedade” (MARTÍN-BARBERO, 2004b, p. 175). O gênero é um lugar exterior à obra, um lugar de onde o sentido da narrativa é produzido e consumido, lido e compreendido.

A novela representa um gênero que é capaz de dinamizar o desenvolvimento da indústria televisual na América Latina justamente ao ser capaz de articular o desenvolvimento tecnológico com as anacronias das narrativas que ajudam a construir a vida das pessoas. É preciso ter em mente que o relato da novela remete à experiência do mercado para captar, na dinâmica repetitiva desse contar, as dimensões da vida cotidiana, “somando o *know-how* com a arte de contar histórias, conectar com as novas sensibilidades populares para revitalizar narrativas midiáticas gastas” (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p. 42).

Podemos então falar de um “pacto de recepção”, um “contrato” que é estabelecido a partir das mediações articuladas pelos gêneros, entre os produtos culturais e no diálogo deles com o público. É uma convenção, um contrato de leitura que prevê que o telespectador entre na narrativa, reconheça os gêneros, fale de sua competência textual narrativa, ainda que ignore as regras do como fazer, ou seja, atua aí um repertório compartilhado. Lopes, Borelli e

Resende (2002, p. 251) afirmam que a existência de algo que vai além do contrato de leitura, seria um “pacto de recepção” que permite que o telespectador, no caso da TV, deixe-se seduzir pelo fascínio das narrativas, enredos, personagens, tramas e vá se reconhecendo e reconhecendo determinado gênero, conseguindo articular-se, comunicar-se por meio do gênero, mesmo que ignore sua gramática e produção, suas regras formais de funcionamento. Há, pois, uma competência narrativa das pessoas não é unicamente questão de emissão, passa pela apropriação dos relatos, dos usos que se articulam nessa apropriação. Independente da educação formal, qualquer pessoa sabe quando um relato foi interrompido, é capaz de compreendê-lo, articulá-lo, resumi-lo, narrá-lo, relacioná-lo.

A novela está no centro de um modo peculiar de leitura que está estruturalmente ligado à oralidade tão arraigada nos modos de narrar, trocar experiências, do povo latino-americano. A maior parte das pessoas que aprecia as novelas, não faz mais tanto isso vendo a emissão, mas também contando a novela. Aparece daí a confusão entre narração e experiência, onde a experiência do contador da novela é incorporada ao relato das peripécias da novela. O modo de ver a novela, o consumo dos gêneros que acionam a memória e o imaginário, fala de uma relação dialógica: do que falam as novelas, os relatos ditos às pessoas não é algo dado, não é dito de uma vez na narração novelesca ou algo que se captura numa pesquisa de opinião. Esta relação vai muito além e “se constrói no cruzamento de diálogos do ver/olhar a tela com o do contar o visto. A telenovela fala menos a partir do seu texto do que a partir do intertexto que suas leituras formam” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 151).

Imersa em sua oralidade, a classe popular pode não ser capaz de dominar o conjunto de regras formais que diz da maneira de construir os relatos televisuais, mas são perfeitamente capazes de falar o idioma dessas narrativas e, efetivamente, o falam cotidianamente. Essa familiaridade acontece pois os gêneros acionam os mecanismos de composição da memória e do imaginário, como já dissemos, e também porque a narrativa de gênero supõe a existência de um repertório compartilhado que permite o diálogo. “É possível afirmar que a reposição das matrizes culturais tradicionais por meio dos gêneros ficcionais colabora na *salvação das origens*, resgate da memória individual e coletiva e restauração da *experiência*” (LOPES, BORELLI, RESENDE, 2002, p. 251). Experiência esta que, como nos diz Benjamin, vem sendo, na modernidade, se fragilizando e sendo substituída por simples vivências. A troca de experiências está no narrar, não no informar.

Os gêneros, como diz Martín-Barbero, são grandes pontos de mediação, de interseção, são grandes universalidades e estão em constante estado de fluxo e redefinição, mesclando particularidades, articulando-se uns aos outros, permitindo o contorno de novas sínteses

resultados dessas mestiçagens, desses encontros entre eles, e restituindo antigas histórias. A tendência observada dessa mestiçagem é que “os territórios de ficcionalidade não se realizam como mediação, no diálogo com suas matrizes originárias ou *puras*, mas sim, incorporando os modelos híbridos, apropriados e reeditados, seletivamente no presente, pela narrativa dos receptores” (BORELLI, 2004, p. 60). Há, então, um entrelaçamento de territórios de ficcionalidade, mas, sem dúvida há um triunfo do melodrama durante as trajetórias das narrativas nas novelas, incluindo aí, “Páginas da Vida”.

A mistura dos territórios de ficcionalidade entra no jogo de colaboração para a construção das mediações e aumenta ainda mais as conexões possíveis e possibilidades de diálogo entre produtores, receptores e autores. As fronteiras que delimitam os territórios são fluídos, os modelos históricos, dinâmicos e, nesse sentido, estão aptos a incorporar as transformações que emergem desta historicidade. Ora, melodrama, romantismo, comicidade, erotismo, suspense, aventura, ação ou narrativa fantástica, colocam-se como proposta de leitura renovada para os telespectadores. “Páginas da Vida”, em seu fio narrativo central e tramas secundárias, alterna e mistura os gêneros.

Somente na história central da novela – a separação dos gêmeos Clara (Joana Morcazel) e Francisco (Gabriel Kauffman) logo após o nascimento que resulta na morte da mãe das crianças, Nanda (Fernanda Vasconcelos) e a adoção de Clara, portadora da Síndrome de Down, abandonada pela avó Marta (Lília Cabral) na maternidade, pela médica Helena (Regina Duarte) – é recheada de elementos que transitam de um gênero a outro. Separação de gêmeos, reconhecimento da maternidade, elementos claramente melodramáticos, misturam-se ao suspense nas fugas de Helena para que não seja descoberto que Clara está viva e foi adotada por ela, comicidade nas falas espontâneas da atriz Joana Morcazel, vivendo Clara, e até mesmo narrativa fantástica nas aparições de Nanda, mesmo depois de morta, para sua família. A mistura de gêneros é observada ainda nas outras tramas da novela, na forte dose de erotismo nos encontros de Carmem (Natália do Vale) e Greg (José Mayer) e no *strip-tease* que Olívia (Ana Paula Arósio) fez para o marido Silvio (Edson Celulari), na comicidade do relacionamento de Machado (Zé Victor Castiel) e Sandra (Danielle Winits) e dela com Greg, no romantismo inocente do relacionamento de Giselle (Pérola Faria) e Luciano (Rafael Almeida).

Pensar os gêneros a partir da hibridez e empréstimo entre eles, nos permite dialogar com as mais variadas manifestações da ficcionalidade contemporânea, bem como pensar para além da articulação de gêneros, na mistura de diferentes linguagens e possibilidade de articulação entre oralidades, escrituras e imagens. Nesse processo de reapropriação de um

gênero por outro, os gêneros podem ainda manter características basicamente universalizantes, mas algumas mudanças, alguns hibridismos, podem demandar outras classificações, para que modelos sejam recriados. “Gêneros cômicos e melodramáticos, por exemplo, podem se articular a outros, como narrativas policiais, tramas de suspense, musicais, *westerns*, erótico-pornográficos e de ficção científica” (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002, p. 246).

A televisão é um meio cujos programas, conteúdos, formatos e gêneros tocam-se e contaminam-se, então é razoável pensar nessas articulações de gênero que são oferecidos com abundância pelas novelas, sendo “Páginas da Vida” apenas mais um exemplo. E também é razoável falar do cruzamento mestiço, seja na produção, programação ou recepção, de ficção seriada, programas jornalísticos e até mesmo programas de realidade formatada. Vilches (2004, p. 236) é categórico: “os limites dos gêneros sofreram uma ruptura irreversível”. As divisões entre os gêneros canônicos da informação e do entretenimento caíram, em programas informativos agrega-se elementos ficcionais e vice-versa.

A eles (os gêneros) temos que nos voltar, quer dizer, a seus programas e experimentos de formatos para entender que as mudanças profundas que afetam a todos os dispositivos simbólicos da televisão – em especial os que tem vínculos com a narração – tem a ver com uma migração de estratégias diante da globalização dos meios de comunicação (VILCHES, 2004, p. 236).

Os limites, confusos, mestiços e híbridos entre realidade e ficção, veremos no próximo capítulo deste trabalho.

4 FICÇÕES E REALIDADES

“Páginas da Vida” não foi a primeira novela apresentada no Brasil que fizesse estudiosos, sociedade e mídia questionarem a diluição das fronteiras entre ficção e realidade. Onde encerrava uma e iniciava a outra, se é que essa delimitação, de fato, acontece para os telespectadores. Novelas anteriores, do mesmo autor, Manoel Carlos, e mesmo de outros autores como Benedito Ruy Barbosa e Glória Perez, foram capazes de trabalhar assuntos de interesse nacional, levantando questões que ultrapassaram o âmbito da narrativa da novela e se espalharam pela sociedade civil, mídia e, até mesmo, pelo poder instituído do país, promovendo doação de medula, aprovação de estatutos e discussões nacionais.

De duas novelas de Manoel Carlos podemos pinçar dois exemplos da mestiçagem entre o real e a ficção. “Laços de Família” (TV Globo, 2000-2001) trouxe o caso da doação de

medula óssea, já comentado no primeiro capítulo. O chamado Efeito Camila, em alusão à personagem interpretada por Carolina Dieckman, fez com que o número de doadores de medula óssea no país crescesse em ritmo acelerado. Camila sofria de leucemia e precisava de um doador compatível para ser operada e ficar curada. “Mulheres Apaixonadas” (TV Globo, 2003) trabalhou diversos assuntos como lesbianismo, a violência doméstica, o preconceito social e contra os idosos, o alcoolismo, o romance entre mulheres mais velhas e jovens rapazes, a violência urbana e o câncer, mas a campanha desenvolvida na novela sobre maus-tratos contra idosos – Dóris (Regianne Alves) dispensava toda sorte de violência contra os próprios avós, Leopoldo (Oswaldo Louzada) e Flora (Carmem Silva) – incentivou a opinião pública a pressionar o Congresso Nacional para a aprovação do projeto de lei que criou o Estatuto do Idoso. O projeto estava parado há cinco anos no Congresso, esperando votação, que foi realizada, com a conseqüente aprovação do Estatuto, durante a exibição da novela.

Benedito Ruy Barbosa tem, em seu currículo, “O Rei do Gado” (TV Globo, 1996-1997). Motter (2003) e Hamburger (2005) debruçaram-se sobre a diluição de fronteiras entre o real e o ficcional operada em “O Rei do Gado”, e ainda que não seja interesse deste trabalho aprofundar as discussões sobre esta novela, vale apontar algumas questões. Os discursos do senador Caxias (Carlos Vereza) no Congresso Nacional reverberaram no Congresso da vida real, gerando críticas à novela, pois os parlamentares consideraram que estavam sendo representados de forma incorreta. Correto e íntegro, sem ser seduzido pelas artimanhas de poder que permeiam Brasília, o personagem do senador Caxias trouxe para a novela uma dimensão política, já esboçada na aproximação com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST). O senador era um político totalmente fora dos padrões imaginados pela opinião pública brasileira, não era um personagem verossímil, mas foi justamente este personagem – afastado do imaginário do público como representante legítimo de um senador da república no Brasil – que funcionou como uma das pontes mais interessantes para que se conectasse o real e o ficcional.

Seus discursos vazios no Senado, sua sensibilidade a questões como justiça social, reforma agrária, ética e liberdade e, finalmente, sua morte mexeram com os ânimos de quem se sentia representado incorretamente. Em uma cena marcante da novela, o senador Caxias faz um discurso emocionado sobre os sem-terra diante de um plenário vazio, a própria metáfora do desinteresse do país e, principalmente, de seus representantes legítimos, diante da questão, àquela altura já explosiva, dos conflitos no campo. Vale lembrar que a novela foi ao ar dois

meses após o país e o mundo assistirem chocados ao evento que ficou conhecido na imprensa como Massacre de Eldorado dos Carajás⁴³.

No dia seguinte à exibição do capítulo o senador Ney Suassuna subiu à tribuna do Senado protestando contra a irrealdade da cena em que a casa é apresentada na novela, ampliando a discussão até a réplica do senador Eduardo Suplicy. Em seu pronunciamento, Suassuna defendeu o Congresso de uma imagem desfavorável produzida por um produto ficcional, por uma novela, não uma imagem desfavorável desenhada por um produto jornalístico, logo, dotado de credibilidade. Reclamou da “distorção da realidade” promovida pelo folhetim que levava a população a crer que não havia senadores honestos no Brasil, apostando mesmo na intenção deliberada de atingir o Senado, com uma imagem desgastada diante de sucessivas denúncias de fraude e corrupção. “É a realidade do Congresso afetada pela ficção que entra na pauta das discussões: o senado ficcional, sem ouvintes, entra nos anais do Congresso real. Com seu discurso ainda ressoando nos ouvidos das bases dos políticos reais, constrange-os a reorientar sua postura” (MOTTER, 2003, p. 144). Na réplica, o senador Suplicy defende a verossimilhança da cena protagonizada pelo ator Carlos Vereza, confirmando não apenas a baixa frequência dos senadores às sessões da casa, mas também afirmando a legitimidade do discurso do senador Caxias ao atingir certamente a questão da reforma agrária. A novela não apenas entrou no Congresso Nacional, mas virou pauta e ficou registrada nos Anais da casa. O Congresso manifestou através de uma de suas casas, o Senado, sua preocupação com a novela e o reconhecimento da importância da narrativa.

Em “O Rei do Gado”, o senador Caxias defendia os interesses do MST e procurava convencer seus líderes a alcançar conquistas por meio do diálogo e da discussão política, ao invés de pegar em armas. No entanto, acabou sendo morto durante uma invasão de terras organizada pelo MST. Ao velório do personagem foram os deputados, na vida real, Eduardo Suplicy e Benedita da Silva. Dito de outra forma: no velório do senador Caxias (ficcional), estiveram presentes os congressistas (reais) Eduardo Suplicy e Benedita da Silva, interpretando a si próprios. Ambos os políticos fizeram discursos sobre a situação dos trabalhadores sem-terra e pediram paz no campo e reforma agrária. A senadora Benedita da

⁴³ O Massacre de Eldorado dos Carajás aconteceu em 17 de abril de 1996, na cidade de Eldorado dos Carajás, no sul do Pará. O confronto se deu quando 1.500 trabalhadores sem-terra que estavam acampados na região resolveram fazer uma marcha em protesto contra a demora nas desapropriações de terras. Organizada pelo MST, a marcha sofreu reação violenta da Polícia Militar, encarregada de retirá-los do local, já que obstruíam uma rodovia que liga Belém, a capital do estado, ao sul do Pará. O resultado foi a morte de 19 trabalhadores sem-terra. As cenas, de impressionante violência, foram gravadas por uma equipe de TV e correram o Brasil e o mundo, chamando atenção à violência que permeia as relações no campo. Uma semana depois do massacre, o Governo Federal confirmou a criação do Ministério da Reforma Agrária que, atualmente, no governo de Luis Inácio Lula da Silva, responde pelo nome de Ministério do Desenvolvimento Agrário.

Silva ainda interagiu com o elenco, misturando-se à narrativa da novela, encenando para a viúva do senador, Maria Rosa, interpretada pela atriz Ana Rosa, uma demonstração de solidariedade ao apertar a mão dela por cima do caixão. “O toque corpóreo entre um personagem de ficção e a senadora de verdade produziu como que um choque de texturas, que não abalou a credibilidade da seqüência” (HAMBURGER, 2005, p. 138). Poucas semanas após a morte do personagem é o senador Darcy Ribeiro quem morre, vítima de câncer. O senador havia dedicado duas de suas colunas no jornal Folha de S. Paulo ao senador Caxias, que, na novela, homenageou, num discurso para um senado vazio, o senador Ribeiro. A morte do personagem foi lembrada na imprensa – pelo próprio senador Ribeiro em uma de suas colunas – e por ocasião da morte do senador Darcy Ribeiro. Difícil seria não comparar, de certa maneira, as trajetórias de conduta moral e política de ambos, tão próximas uma da outra. Afinal, quais as fronteiras? O que significa esta situação com dois congressistas, eleitos por voto popular, participarem do velório de um personagem de novela, representando a si próprios? Estavam, afinal, representando? Não estavam simplesmente ali? Sendo reais?

Já Glória Perez também pode nos oferecer dois exemplos que nos permita pensar a questão da diluição de fronteiras. “O Clone” (TV Globo, 2001-2002) reuniu uma série elementos novos para a sociedade brasileira. A clonagem humana e suas implicações, éticas, sociais e científicas, foram apresentadas, bem como variadas outras questões como o alcoolismo, as diferenças com a cultura árabe e o uso de drogas. O calvário enfrentado por Mel (Débora Falabella), ao afundar no consumo de drogas, chamou a atenção do país. O grupo dos Narcóticos Anônimos do Rio, que dá apoio aos familiares, teve movimento dez vezes maior durante o período da novela. Na Secretaria Nacional Antidrogas, as chamadas recebidas aumentaram quase seis vezes.

O tema foi tratado corajosamente pela autora. Assunto tabu, o consumo de drogas, quando representado costumeiramente apresentava unicamente o lado destruidor do consumo. “O Clone” foi capaz de mostrar que o consumo da droga pode causar, inicialmente, grande prazer físico ao usuário. Para fazer campanha contra o uso das drogas – além de apresentar o drama de Mel que, viciada em cocaína, destruiu a vida de filha de classe abastada em nome do consumo – foram enxertados durante a narrativa da novela, depoimentos reais de ex-viciados sobre a experiência dramática da decadência até a lenta e difícil recuperação. Os depoimentos eram estilizados e protegiam a identidade da vítima. Feitos em fundo negro, os monólogos confessionais foram editados enfatizando partes específicas do corpo, como as mãos, por exemplo.

A campanha antidrogas desenvolvida por meio da novela foi premiada por organizações e institutos envolvidos na luta contra o consumo de entorpecentes. A Associação Brasileira de Alcoolismo e Drogas homenageou a autora e o Conselho Estadual Antidrogas do Rio de Janeiro a premiou como Personalidade do Ano 2002. Em fevereiro de 2003, Glória Perez e o diretor Jayme Monjardim foram premiados pelo FBI e pela *Drug Enforcement Administration* (DEA) - os dois principais órgãos do governo norte-americano responsáveis pelo controle do tráfico de drogas - pela campanha antidrogas promovida pela novela⁴⁴.

“De Corpo e Alma” (TV Globo, 1992-1993) é um caso único a ser observado. Hamburger, que analisou a novela⁴⁵, nos diz que “a especulação sobre quando e onde fatos da vida real atingem a narrativa ficcional tornou-se um tema relevante na discussão pública (...). A novela ganhou as primeiras páginas, as seções editoriais dos jornais diários e a atenção de parlamentares e juristas” (HAMBURGER, 2005, p. 10). Durante a exibição da trama o país assistiu chocado ao assassinato da atriz Daniella Perez – filha da autora Glória Perez – que representava a bailarina Yasmin na novela. A atriz foi assassinada pelo ator e seu par romântico na trama, Guilherme de Pádua (Bira), e sua esposa, grávida na ocasião, Paula Tomaz.

O crime chocou a opinião pública, imprensa e o meio artístico. A autora, diante da dor pela morte da filha, continuou a escrever a novela até o final. Uma das causas da tragédia, devido aos elementos que vieram a público, foi a possível mistura entre ficção e realidade que se tornou um dos principais temas de discussão pública. O assassinato, que aconteceu algumas horas depois de ser gravada a cena na qual Yasmin rompe o namoro com Bira devido ao excessivo ciúme e controle do namorado, tomou conta da imprensa e detalhes do crime tornaram-se públicos. Atores que trabalhavam com Daniella e Guilherme se ofereceram para prestar depoimento, vários artistas mostraram solidariedade à mãe da atriz e à família, comparecendo em massa ao velório, enterro e missa de sétimo dia da atriz. As imagens dos artistas, indo à delegacia ou comparecendo aos ritos fúnebres, estamparam revistas e jornais e programas de televisão. A polícia trabalhou sob forte pressão da mídia e do público, chegando, inclusive a soltar Guilherme num primeiro momento e prendendo-o novamente devido à pressão. A justiça condenou os acusados à punição máxima permitida pelo Código Penal.

⁴⁴ Dados disponíveis em <<http://www.teledramaturgia.com.br/>>.

⁴⁵ Análise no livro HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Depois do crime, Guilherme de Pádua, imediatamente, passou a ser unanimemente considerado um ator ruim e uma criatura de alma violenta e os atores da novela, bem como produtores e diretores ficaram chocados de haver, entre eles, um assassino. O elenco de “De Corpo e Alma” se recusava até a tocar no nome do personagem Bira, como se, fazendo isso, fosse capaz fazer justiça no universo onde são donos absolutos: o domínio diegético da narrativa⁴⁶. Bira estava sendo punido pelas ações de Guilherme, enquanto Yasmin era valorizada e homenageada no lugar de Daniella. Ao final do primeiro capítulo sem Daniela Perez, atores e o diretor Fábio Sabag prestaram uma homenagem com depoimentos gravados e a história prosseguiu, a ausência de Yasmin foi justificada por uma viagem de estudos e a personagem seguiu sendo lembrada até o final da novela por meio de *flashbacks*. Já o personagem Bira simplesmente parou de existir, sem qualquer explicação narrativa. A partir do crime, a novela, centrada inicialmente na questão do transplante e doação de órgãos, também passou a fazer críticas à morosidade da Justiça e a inadequação do Código Penal⁴⁷.

4.1 Um pouco da história de “Páginas da Vida”

“Páginas da Vida” foi ao ar em 10 de julho de 2006 e teve 203 capítulos, reprisando o último deles no dia 03 de março de 2007. A novela seguiu um tipo de organização das histórias principal e paralelas que o autor passou a exercer com mais intensidade em *Mulheres Apaixonadas* (Rede Globo, 2003). Usando um grande número de personagens, a novela foi organizada em grandes núcleos e com muitas histórias paralelas que, dependendo do andamento da trama, iam sendo evidenciadas em detrimento de outras. Cada pequena história paralela vivia um “clímax” depois era abandonada um pouco, enquanto outra se desenvolvia. Ao mesmo tempo a vida de Helena continuava se desenrolando, dando continuidade à história central. Muitas tramas exigem também muitos personagens, já que como diz o próprio autor, “a vida é composta de muita gente”. O elenco principal era formado por 89 personagens

⁴⁶ Hamburger (2005) explica que o domínio diegético da narrativa está relacionado ao universo ficcional habitado pelos personagens. Os elementos extradiegéticos, ou não-diegéticos, são aqueles que funcionam para ambientar e orientar o telespectador, mas não constituem o mundo da narrativa. Como exemplo podemos citar a música produzida pela caixinha de música que o fantasma de Nanda, em “Páginas da Vida”, faz tocar de um brinquedo no quarto do filho, Francisco. A música da caixinha é um elemento diegético, faz parte do universo ficcional. No entanto, a música de suspense que toca todas as vezes que Marta imagina que a filha Nanda está presente é extradiegético, não faz parte do universo ficcional da novela, já que nesse universo ficcional essa música de suspense não é, de fato, executada. Apenas o telespectador a ouve, Marta não a ouve.

⁴⁷ Sobre o caso Daniella Perez, verificar SEIFERT, Priscila. **Tribunais paralelos: imprensa e poder judiciário no caso Daniella Perez**. 2004. 184f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Niterói.

adultos e oito personagens infantis. As participações especiais somaram 14 personagens e a segunda fase da novela adicionou mais 26 personagens à trama.

A novela era centrada na história da médica Helena⁴⁸ e uma decisão que muda sua vida: a adoção de Clara, um bebê portador da Síndrome de Down. O folhetim começa contando a história de Nanda, uma estudante brasileira que mora em Amsterdã. Lá, vive com o namorado, também brasileiro, Léo. Em Amsterdã, Nanda conhece Olívia, que recém-casada com Silvio, passa a lua de mel na cidade. As duas encontram grandes afinidades e logo ficam amigas, é quando Nanda diz a Olívia o drama que está passando: está grávida de gêmeos do namorado que se nega a assumir a paternidade.

Nanda decide voltar ao Brasil, para ficar perto da família e apesar de ser recebida com amor pelo seu pai, Alex, enfrenta conflitos pesados com a mãe, Marta, até que, fugindo de uma discussão com ela, é atropelada e levada às pressas para o hospital onde trabalha a médica obstetra Helena. Durante o parto, Nanda diz à médica os nomes que deseja dar aos filhos, mas morre após dar à luz. Nasce Clara, portadora da Síndrome de Down, e Francisco. Clara é rejeitada pela avó Marta, uma mulher arrogante, amargurada e intransigente. Helena, uma médica humana que já passou por muita coisa na vida, inclusive a perda de uma filha pequena, resolve adotar a pequena Clara e faz dela a razão de sua vida. Marta diz ao marido, Alex, que Clara morreu junto com Nanda e Helena também esconde que a criança está viva, pois teme que o avô possa querer ficar com Clara ou que ela caia nas mãos de Marta. No início da trama, Helena é casada com o mulherengo Greg, mas separa-se e passa a viver uma história com o médico Diogo, um amor da juventude. Diogo fica por cinco anos na África, cuidando de pessoas portadoras do vírus da Aids, volta ao Brasil diferente e vai trabalhar no mesmo hospital que Helena.

Olívia, no entanto, sabia da gravidez da amiga e, anos depois, após se divorciar de Silvio, acaba se envolvendo com Léo, que voltou ao Brasil mais maduro e noivo da mimada Alice. Cinco anos depois do nascimento dos gêmeos, quando Léo reaparece, fica sabendo do nascimento do filho Francisco e Helena passa a enfrentar o dilema de revelar ou não que Clara está viva, bem e foi adotada por ela. Nesse momento, a história de vida de Helena cruza novamente com a história de vida de Marta.

Os pais de Olívia são Aristides e Amália. O casal tem seis filhos: Carmem, Leandro, Elisa, Márcia, Jorge e Olívia. Márcia é casada com o corretor Gustavo - são os pais de Nina e

⁴⁸ A partir daqui, ao nos referirmos aos personagens da novela “Páginas da Vida” não colocaremos mais o nome do(a) autor (atriz) que o interpreta entre parênteses. A lista dos principais personagens e seus intérpretes, com a sinopse de cada um, encontra-se nos anexos deste trabalho.

Tidinho. Leandro é casado com Diana e pai de Rafael. Elisa, mãe de Camila, é professora de balé e casada com Ivan. Carmem é mãe de Marina e se separa do marido Bira para assumir seu romance com Greg, romance iniciado quando ele ainda era casado com Helena. E, finalmente, Jorge é um solteiro considerado “bom partido” que é o objeto de desejo de Sandra, filha de Constância, a governanta da família.

Tide, como carinhosamente é chamado pela família, é um homem rico que fica viúvo logo no começo da trama e amarga uma solitária viuvez, até que conhece a artista plástica Tônia Werneck, que retorna ao Brasil depois de uma longa ausência, trazida por Olívia, que quer que ela exponha suas obras no Brasil. No entanto, Tônia, antes de conhecer Tide, envolve-se com Silvio, quando seu casamento com Olívia está acabando.

Olívia, por sua vez, une-se a Léo na luta pela posse dos filhos dele com Nanda. Primeiro o menino Francisco, criado pelos avós. O avô Alex não abre mão da guarda da criança, mas a avó, Marta, faz de tudo para que o neto fique com pai. O objetivo dela é conseguir um bom retorno financeiro já que descobre que a família de Léo é rica. A trama se complica pois nem Léo, Olívia ou Alex imaginam que Clara está viva e próxima deles, vivendo como filha de Helena.

Além desse drama central, há ainda outros núcleos de personagens na novela. Anna é uma anoréxica casada com Miroel e juntos têm uma filha, Giselle que é obrigada pela mãe a ser muito magra e dançar balé clássico. No mesmo prédio que Anna, Miroel e Giselle, mora a ética promotora Teresa, casada com um advogado sem tantos princípios morais, o rude Nestor. O casal é pai de Luciano, um jovem sensível que toca piano muito bem e entra em conflitos permanentes com o pai. Luciano logo conhece Giselle e apaixonam-se.

Helena trabalha no hospital com a médica negra Selma, são grandes amigas. Selma vive com Lucas, chefe de enfermagem do mesmo local. Ele já foi casado com Angélica e com ela tem uma filha, Gabriela. E apesar de já serem separados, Lucas esconde da família seu relacionamento com Selma. Sua ex-esposa e filha reagem muito mal ao conhecer Selma pois sofrem de profundo preconceito racial. Próximo a Selma e Lucas vive Isabel, uma fotógrafa que luta contra o sentimento que tem por Renato, também fotógrafo e casado com sua amiga, Lívia. Ainda no mesmo bairro mora a bela Simone que chegará a ficar noiva de Jorge, mas não se casa com o rapaz que termina o namoro para poder ficar com Thelma, irmã de Sandra, com quem acaba casando. Simone tem um irmão, Rubinho, médico que vive uma relação homossexual com o músico Marcelo, mais tarde na novela, Rubinho e Marcelo decidem adotar uma criança.

4.2 Os depoimentos de “Páginas da Vida”

Para além dos exemplos apresentados no início do capítulo, vários autores, novelas e personagens deixam clara a diluição de fronteiras entre realidade e ficção que o telespectador experimenta e aceita já que suas próprias narrativas cotidianas são construídas sob as marcas dessa diluição, ou seja, as apropriações que o público faz embaralham as fronteiras. As narrativas que chegam pela televisão, construídas por ela, são hibridizadas com as histórias dos telespectadores, histórias contadas e vividas, numa troca de experiências permanente. Tendo a novela o objetivo da verossimilhança, essa diluição torna-se ainda mais natural, as pessoas apropriam-se de maneira mais habitual ainda. A busca por uma separação rígida entre realidade e ficção parte mais da própria televisão, já que separando os dois âmbitos é mais fácil organizar-se e organizar essas narrativas.

A organização narrativa de “Páginas da Vida” permitiu que a naturalidade dessa diluição aparecesse de maneira ainda mais clara. A novela experimentou uma novidade: a inclusão de depoimentos reais – de pessoas anônimas – bem próximos das situações vividas pelos personagens da trama, ao final da exibição dos capítulos. O autor, Manoel Carlos, manteve sua extrema preocupação com a verossimilhança e o tratamento de questões sociais. Ambos os aspectos são, declaradamente, preocupações do autor, que já as mencionou em diversas entrevistas. “A novela tem a finalidade de instruir, de abrir os olhos das pessoas, mas sem ser chata” (Folha Online, 2006). Sobre a questão da verossimilhança nas suas narrativas é enfático: “Procuro fazer uma ficção não delirante. (...) O que me ocupou sempre foi uma ficção realista ou próxima disso. Escolho um grupo de pessoas e começo a escrever sobre como elas vivem, o que sonham, o que conseguem. Faço ficção, mas tenho compromisso com o verossímil”.

A narrativa realista de Manoel Carlos aparece como uma marca do autor, como uma ferramenta de identidade da obra. Construindo uma narrativa com matriz claramente melodramática, se aproxima da crônica ao trazer para dentro da novela elementos que permeiam o cotidiano do universo que o autor costuma reproduzir em suas novelas, o bairro do Leblon, na Zona Sul carioca. “Páginas da Vida” repete esse ambiente narrativo escolhido pelo autor em suas novelas e traz, na história, diversos elementos presentes na vida das pessoas comuns, como o homossexualismo, alcoolismo, preconceito racial, preconceito social contra portadores de deficiências, pessoas portadoras do HIV. A atenção de Manoel Carlos não está voltada para grandes questões sociais, como miséria, fome, violência urbana ou corrupção. Elas até apareceram na novela, muitas vezes apoiadas em manchetes de jornais,

apesar de não servirem de motor para a trama. É o caso, já relatado, do assassinato do menino João Hélio. Mas a inclinação narrativa do autor caminha mais para um realismo cotidiano, doméstico, familiar. Daí seus personagens percorrerem todos os cômodos da casa, irem à área de serviço, conversarem com os porteiros, serem conhecidos do atendente da farmácia.

Os temas escolhidos, bem como as situações vividas pelos personagens, foram legitimados por depoimentos reais de pessoas desconhecidas ao final dos capítulos. O depoimento funcionava como uma extensão da narrativa ficcional. Em muitos casos, o depoimento estava diretamente relacionado aos eventos do capítulo do dia. Vários exemplos podem ser apresentados, mencionaremos quatro. No capítulo apresentado no dia 11 de novembro de 2006, chamado “A intervenção do sobrenatural”, o pequeno Francisco entra no quarto da avó Marta, sem bater na porta, e atíça sua raiva. A avó tenta, então, bater nele com um cinto. A porta do quarto fecha com um grande estrondo e Marta não consegue abri-la de forma alguma. Seu filho Sérgio, tio do garoto, no entanto, abre a porta normalmente e sem dificuldade. Fica claro na narrativa que o espírito de Nanda, a mãe falecida dos gêmeos Clara e Francisco, está protegendo a criança dos maus-tratos da avó. No mesmo capítulo, Helena diz para Diogo que acha que Nanda aparece para Clara. Alguns dias antes, no capítulo exibido no dia 02 de novembro, Clara sem conseguir alcançar o lugar onde guarda os brinquedos, pede uma boneca à babá, Lídia, que não pega. Pouco tempo depois a criança aparece com a boneca e afirma que foi a “moça bonita” que pegou e que ela vai voltar. A “moça bonita” é o espírito de Nanda, que protege, acolhe e tem ternura pela filha, Clara. O capítulo do dia 11 de novembro, que mostra o cuidado do espírito de Nanda com o filho Francisco, protegendo-o da avó, foi encerrado com um depoimento⁴⁹ de uma mulher contando que após a morte do marido, passou a sonhar muito com ele e eram sonhos de proteção, carinho e conforto. Sonhos que a faziam pensar que ele estava cuidando dela e dos filhos.

Em capítulo exibido no dia 02 de novembro de 2007 a mesma conexão entre a narrativa do dia e o depoimento é observada. O capítulo gira em torno do encontro de Léo com o filho Francisco e as conseqüências desse encontro para os avós e os envolvidos na questão, mais especialmente, para o avô, Alex, que fica desnortado e confuso com a proximidade do pai biológico da criança, acreditando que ele desejará obter a guarda. Alex sofre com isso e ainda mais ao se lembrar da filha, Nanda, já falecida. Alex lembra das palavras da filha, do diálogo que teve com ela ao ser abandonada grávida e sozinha num país estrangeiro pelo namorado da época e pai das crianças, que agora, aparece para ameaçar a

⁴⁹ O depoimento pode ser visto na íntegra no DVD que acompanha este trabalho.

estabilidade da guarda de Francisco que pertence aos avós. Alex lembra da filha morta e chora, de saudade e de revolta. O capítulo do dia é encerrado com o depoimento⁵⁰ de um homem que perdeu a filha, Gabriela, numa troca de tiros entre bandidos e a polícia no metrô do Rio de Janeiro. Lembra dela com saudade e com revolta por ter perdido a filha vítima da violência urbana na primeira vez que a adolescente de 14 anos saía de casa sozinha, para ir ao encontro dos amigos. Uma dor de perda e vazio semelhante à dor sentida e chorada por Alex, mas também recheada de uma esperança de que a filha morta esteja num lugar melhor e que o nome dela ainda seja lembrado, como um símbolo de paz. Diz ele: “A Gabriela deve estar batendo palmas lá em cima e dizendo, ‘pô pai, você é dez’ porque o nome da Gabriela está aí, está lembrada e isso é importante e ela vai deixar uma lição de bem pra muita gente”.

O capítulo do dia 27 de setembro, chamado “Renato ignora o perigo”, começa e termina narrando o caso de traição de Renato. O fotógrafo, casado com Lívia, deixa claro seu interesse pela também fotógrafa Isabel, a tal ponto que sua esposa faz comentários maldosos que deixam claro que ela sabe que o marido sente atração pela amiga. Os comentários constroem aos três. Ao final do capítulo, Renato seduz Isabel, beija-a e deixa-a irritada com o fato. Isabel vive o papel da mulher íntegra que sente-se atraída por um homem casado, resiste bravamente a isso por princípios morais, mas em vários momentos da novela, acaba cedendo ao desejo. O caso leva, já no final da novela, ao rompimento do casamento de Renato e Lívia e no penúltimo capítulo, apresentado no dia 01 de março, Renato e Isabel ficam juntos. O capítulo do dia 27 de setembro é encerrado com o depoimento de uma mulher que conta sobre a traição da qual foi vítima pelo marido infiel. O marido a traiu com sua amiga, para a qual tinha ajudado a conseguir um emprego na mesma empresa que o marido trabalhava. Ela os viu entrando num motel. A moça do depoimento conta uma história real da sua vida, onde foi traída pelo marido com uma amiga, exatamente a mesma situação vivida por Lívia, cujo marido a traiu com Isabel, sua amiga que ela contratou para fotografar seu casamento.

O capítulo do dia 11 de dezembro de 2007 foi focado no problema da Aids, vivido por um paciente secundário, Gabriel. Intitulado “A dura realidade da Aids”, o capítulo mostrava a chegada de Gabriel na emergência do hospital onde trabalham irmã Lavínia, que o recebe, Diogo, Rubinho e Helena. Lavínia desconfia, pelos sintomas, que o paciente é soropositivo. Gabriel, no entanto, nega a doença. O médico Diogo insiste que ele precisa tratar-se, caso contrário morrerá vítima da síndrome. A conversa com o médico Diogo é a última cena do

⁵⁰ O depoimento pode ser visto na íntegra no DVD que acompanha este trabalho.

capítulo, logo depois vem o depoimento⁵¹ real de uma professora de ciências, de 51 anos, portadora da doença. Ela narra sua história de vida, conta como ficou doente e de que forma convive com a doença hoje. Há, em sua fala um tom didático, um tom conselheiro. Inicialmente, tenta alertar sobre os perigos da doença “Me senti muito culpada sim por ter deixado de usar o preservativo. Eu já tinha um relacionamento há mais de dois anos e após uma união estável você acha que não precisa mais usar o preservativo e é aí que nos enganamos”. Depois, encerra sua fala passando coragem e uma visão otimista sobre o convívio com a doença. “Viver com Aids tem seus momentos difíceis? Tem. Já chorei muito? Já. Mas também já sorri muito, já descobri quantas coisas boas a vida pode me trazer apesar de eu estar com Aids”.

Houve ainda depoimentos apresentados que não estavam ligados diretamente a um capítulo específico, mas às situações vividas pelos personagens da novela. O drama da dependência alcoólica vivido pelo personagem Bira foi diversas vezes relatado nos depoimentos reais ao final dos capítulos. Histórias de afastamento da família, dor, solidão, a dificuldade da sobriedade, humilhação sofrida pela família, a consciência da necessidade de se tratar. Todas as situações são vividas por Bira e reaparecem nas narrativas reais. No capítulo do dia 07 de setembro um homem conta sua luta contra o alcoolismo⁵². Fala que é alcoólatra, que precisa tratar essa doença e que por conta disso afastou-se dos pais e das irmãs. “Já fiquei cinco dias fora de casa e de repente chega a minha mãe e eu bêbado. (...) Descobri agora que vou ser pai. Quero que minha filha olhe para mim com aquele sorriso e diga ‘poxa esse é meu pai e meu pai faz tudo por mim, porque meu pai é um vencedor’”. O drama do desaparecimento de casa devido ao álcool e uma relação pai e filha abalada pelo vício é justamente o que Bira vive na ficção. Ficção para Bira, vida real para o anônimo que deu seu depoimento.

A morte de um companheiro é o drama ficcional de Márcia que, ao sofrer um acidente de carro com o marido Gustavo, sobrevive. Ele, no entanto morre. Ela precisa seguir a vida adiante com os dois filhos, Nina, já adolescente, e Tidinho, uma criança pequena. Mesmo em crise no casamento, Márcia sofre bastante ao perder o marido. O depoimento⁵³ do dia 21 de agosto, mostra na vida real a dor da perda “Me vi sozinha, achei que não teria ninguém comigo, à minha volta. Mas não! Tinha. Tinha muita gente à minha volta, mas eu não me via.

⁵¹ O capítulo e o depoimento podem ser vistos na íntegra no DVD que acompanha este trabalho.

⁵² O depoimento pode ser visto na íntegra no DVD que acompanha este trabalho.

⁵³ O depoimento pode ser visto na íntegra no DVD que acompanha este trabalho.

Parece que é um vazio que toma conta da gente”. O depoimento real anunciava o drama que Márcia sofreria em poucos capítulos.

A dificuldade emocional em torno do nascimento e crescimento de uma criança com Síndrome de Down é abordada tanto na trama principal da história quando nas secundárias. No capítulo do dia 14 de agosto um depoimento⁵⁴ real e feliz da mãe de uma criança com a síndrome deixa claro que na vida real, depois do susto pela notícia inesperada da criança ser portadora, a alegria pela presença da criança é muito mais significativo do que ser ela uma Down. “Eu agradeço a Deus, sabe? Tem tantas mulheres ai querendo ter filho e não tem e tantas que têm e jogam no lixo e a minha (filha) é uma benção de Deus. Enquanto eu respirar, enquanto eu andar, enquanto eu viver eu faço tudo pela minha filha porque ela é o meu tudo”. Mulheres que querem ter filhos e não tem é a história de Helena. Tantas que “jogam a criança no lixo” é a história de Marta, a avó que abandonou Clara, portadora da síndrome. E o discurso de ficar com a criança e fazer tudo por ela já que ela é agora “tudo” é o discurso de Helena ao decidir adotar a pequena Clara.

O homossexualismo também está presente como tema na novela. O personagem Rubinho mora com Marcelo e apesar deste ter assumido sua homossexualidade diante da família e sociedade, Rubinho ainda não é totalmente honesto com a família em relação ao assunto. Durante a novela o casal une-se ainda mais e planeja a adoção de uma criança, mas o desfecho da história não é narrado, apesar deles começarem a criar o bebê da empregada da casa que assumiu o emprego aos sete meses de gestação mas escondeu a gravidez com medo de não ser contratada. O capítulo exibido no dia 18 de outubro mostrava o depoimento⁵⁵ real onde um homem falava sobre sua história de vida, a descoberta de sua homossexualidade, apesar de já ser casado e ter filhos, e a importância de viver com a verdade. Em sua fala deixa claro que não é fácil assumir a homossexualidade em um país como o Brasil, mas que ele tem certeza que a felicidade está muito próxima da verdade.

A mensagem era clara: o que acontece na novela, acontece na vida. Não há limites rígidos nessa separação. Em entrevista ao site oficial da novela “Páginas da Vida”⁵⁶, Manoel Carlos não poderia deixar mais clara sua intenção: “A idéia realmente foi dizer para o público: olha, agora vocês vão ver como a ficção não está assim tão afastada da realidade. Vão ouvir um depoimento, ver e ouvir um depoimento que de uma certa maneira lastreia o que vocês viram de ficcional até agora”.

⁵⁴ O depoimento pode ser visto na íntegra no DVD que acompanha este trabalho.

⁵⁵ O depoimento pode ser visto na íntegra no DVD que acompanha este trabalho.

⁵⁶ Site oficial da novela “Páginas da Vida” em <<http://paginasdavidaglobo.com/>>.

A idéia do uso de depoimentos ao final dos capítulos veio do diretor, Jayme Monjardim. Depois de alguns dias visitando livrarias, bares, restaurantes e caminhando pelas ruas e praias do Rio de Janeiro, em especial pelo bairro do Leblon, que serve de cenário para a trama, o diretor teve a idéia de filmar os moradores contando suas histórias de vida, histórias que preenchessem as páginas das vidas de pessoas comuns, “nossa proposta é mostrar que a vida de pessoas reais também pode ser um capítulo de novela” (Istoé, 2006). A idéia foi apresentada a Manoel Carlos, que aprovou a sugestão. A missão foi passada ao jornalista Gustavo Nogueira. Na prática o jornalista conta no site oficial da novela que percorreu a cidade do Rio de Janeiro, do bairro de Madureira até Copacabana e observou aquelas pessoas que pareciam ter uma história de vida para contar. Uma história real que fosse interessante e próxima das situações vividas pelos personagens. A inspiração, assume, vem do cronista João do Rio⁵⁷. Foi a Gustavo que coube a responsabilidade de abordar a pessoa e explicar a situação. Depois a equipe de produção da novela entrava em contato para que fosse marcado o dia da gravação do depoimento. Profissionalmente, Gustavo declarou a importância do trabalho: “Vou me lembrar desse trabalho por toda a minha vida. Por mais que algumas histórias possam ser tristes ou duras, acho que são importantes, pois podem mudar a vida de quem está assistindo a televisão”.

Considerado uma “vitória de formato” pelo autor, os depoimentos estiveram presentes do primeiro ao último capítulo da novela, e como eram exibidos apenas ao fim do capítulo, só iam ao ar a partir das 22 horas, horário permitido pelo Ministério da Justiça. Em entrevista ao site oficial da novela, Manoel Carlos, considera que a idéia “vingou”, “foi bom”, especialmente pela grande repercussão na imprensa e junto ao público. “Vejo, inclusive, pelo número de e-mails que recebo, cartas, pessoas que encontro na rua. Pessoas muito entusiasmadas com o que vêem com aqueles depoimentos, que são reais, são verdadeiros”.

Esta não foi a primeira vez que uma novela usou depoimentos de pessoas na vida real. Dois exemplos podem ser apontados: as novelas “Explode Coração” e “O Clone”, ambas de autoria de Glória Perez. No entanto, além dos depoimentos serem utilizados de maneira

⁵⁷ João do Rio é o pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, nascido em 1881 e falecido, aos 39 anos, em 1921. Foi jornalista, cronista, tradutor e teatrólogo e ocupou a cadeira 26 da Academia Brasileira de Letras, para a qual foi eleito em 1910. De acordo com seus biógrafos, ao profissionalizar-se, Paulo Barreto trouxe o surgimento de um novo tipo de jornalista na imprensa brasileira. Até aquele início do século XX o exercício do jornalismo e da literatura era encarado como um “bico”, como uma atividade sem grande valor, que só poderia ser exercida por pessoas com muitas horas vagas disponíveis. Ele passa a viver do jornalismo e da criação literária e usa seus pseudônimos (mais de dez, sendo João do Rio o mais conhecido e sob o qual publicou a maioria dos seus livros) para atrair diferentes fatias do público. Seu trabalho, que tinha um caráter de jornalismo investigativo, acabou se constituindo como uma importante análise antropológica e sociológica, sendo um verdadeiro retrato da sociedade da época.

diferente, nas duas novelas e em “Páginas da Vida”, a novela de Manoel Carlos não tinha por objetivo principal nenhuma campanha de merchandising social, como as duas anteriores. Não havia um objetivo “nobre” para justificar a presença dos depoimentos na novela, para justificar a entrada do real explícito na narrativa ficcional, apenas demonstravam que as histórias narradas na novela encontram eco nas práticas do dia-a-dia, conectam-se às histórias de vida dos telespectadores anônimos e comuns promovendo um embaralhar natural e uma extensão entre o que é visto na tela e o que é vivido no cotidiano, deixando que as conclusões apontem para o fato de que a separação entre o real e a ficção é mais um processo organizativo da própria TV, mas está distante das hibridizações feitas pelas apropriações do público. Em “Páginas da Vida” pessoas comuns falando de suas vidas – e vidas com páginas escritas próximas das dos personagens – eram apenas a continuação da narrativa, mas uma continuação que versava sobre a vida real e não uma vida fictícia, uma continuação que permitia a diluição de fronteiras que supostamente separam o real e a ficção, não que se passe da realidade à ficção, mas que ambos os âmbitos se articulam juntos na construção de um contexto de sentido feito a partir de contatos e contaminações. Os depoimentos reais, costurados junto às histórias fictícias dos personagens, teceram uma narrativa híbrida, que caminha de um âmbito a outro, sem estranhezas, desconfortos e incoerências.

Em “Explode Coração” (Rede Globo, 1995-1996) o pequeno Gugú (Luís Cláudio Júnior) filho da personagem Odaísa, vivida pela atriz Isadora Ribeiro, desaparecia no Rio de Janeiro. A partir desse ponto da trama, a autora abriu espaço para que mães mostrassem cartazes com fotos dos filhos desaparecidos e contassem uma breve história do desaparecimento. A personagem Odaísa, em busca do seu filho, juntou-se às mães de filhos desaparecidos na vida real, nas escadarias da Igreja da Candelária, no Centro do Rio de Janeiro, onde dois anos antes havia acontecido a Chacina da Candelária⁵⁸. Os depoimentos das mães em busca de seus filhos apareciam durante os capítulos e o encerramento da novela ainda apresentava fotos de crianças desaparecidas. A exibição das imagens e dos depoimentos

⁵⁸ A Chacina da Candelária, como ficou conhecida, aconteceu na madrugada do dia 23 de julho de 1993. Oito adolescentes, moradores de rua, foram executados por policiais militares, enquanto dormiam, em uma marquise em frente à igreja da Candelária, no Centro do Rio de Janeiro. Na época, as vítimas disseram que estavam sendo ameaçadas de morte pela polícia pois um menino havia atirado pedras em um carro da corporação. A notícia do crime repercutiu em todo o mundo. Seis policiais foram acusados e três condenados. Um dos sobreviventes era Sandro Barbosa do Nascimento, que sete anos mais tarde seria o responsável pelo seqüestro do Ônibus 174. Sobre a Chacina da Candelária verificar: BRASILIENSE, Danielle. **Tessituras narrativas de O Globo e o acontecimento Chacina da Candelária**. 2006. 123f. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Niterói. Sobre o seqüestro do ônibus 174 verificar: MONTEIRO, Eliana. **O seqüestro do ônibus 174 na cena da TV: espaço, tempo e cidade**. 2003. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Niterói.

– carregados de dor e esperança – levou, de fato, à reunião de famílias fragmentadas e ajudou a localizar dezenas de crianças desaparecidas na vida real. A personagem Odaísa, misturada, com sua dor fictícia, com as outras mães e seus lamentos reais operou como um gancho propício para que a novela funcionasse como uma prestadora de serviço social, assumindo um papel explicitamente de intervenção. Apesar de ser considerada um sucesso e uma proposta extraordinária da autora, de acordo com Motter (2004, p. 282) “arranhou tanto a ficção quanto a realidade. As mães, na nova condição de intérpretes e não como protagonistas de suas próprias histórias, exibiram mais perplexidade do que dor. Seus depoimentos soaram falsos e a repetição exaustiva desses apelos desmobilizou o telespectador”.

Os depoimentos apresentados em “O Clone” (Rede Globo, 2001-2002), como já comentamos, foram também incluídos na narrativa com o propósito de dar legitimidade real ao problema do consumo de drogas, drama vivido na novela pela personagem “Mel”. Os depoimentos, a exemplo de “Explode Coração”, foram inseridos na narrativa da novela, como algo externo, algo colado à história apresentada, mas que não fazia parte da história. Pessoas falavam de experiências reais vividas no inferno das drogas, mas suas identidades eram protegidas por recursos de captação da imagem e edição. Os depoimentos também tinham a função de promover o debate público da questão, funcionava então como uma das ferramentas de merchandising social, possuía uma “função nobre”, não estavam na narrativa sem uma razão forte. Eram como “segmentos documentais” (HAMBURGER, 2005, p. 134).

4.3 Mais diluições

Em entrevista cedida ao site oficial da novela “Páginas da Vida”, Manoel Carlos menciona a polêmica em torno de um depoimento logo na primeira semana. Até o momento desconhecida do grande público a babá de 68 anos, Nelly dos Santos, deu um depoimento, exibido ao final do capítulo no dia 15 de julho de 2006, sobre orgasmo feminino. No depoimento⁵⁹, a babá contava que havia chegado ao orgasmo pela primeira vez aos 45 anos, após ter se masturbado ouvindo a música “Côncavo e Convexo”, de Roberto Carlos: “Eu botei a vitrola, que era daquelas antigas, e fui dormir. E simplesmente, gente, quando eu acordei, eu estava com a perna suspensa e a calcinha na mão, e toda babada”. Para apimentar as discussões, o depoimento foi exibido na mesma semana, apenas dois dias depois, da cena de um strip-tease feito por Olívia para o marido Silvio na noite de núpcias, onde a atriz Ana

⁵⁹ O depoimento pode ser visto na íntegra no DVD que acompanha este trabalho.

Paula Arósio apareceu seminua. A polêmica, ainda na primeira semana de exibição da novela, levou o Ministério da Justiça a alterar a classificação da novela para após as 21 horas. O autor da novela se apressou em dizer que havia cometido um erro de avaliação, que não era intenção criar nenhum tipo de polêmica, ainda mais esta, já que “não traz benefício a ninguém” (O Globo Online, 2006) A Rede Globo publicou nota oficial afirmando que houve um excesso e que a direção da empresa solicitou, a partir daquele momento, que os depoimentos fossem acompanhados de perto pela área de Controle de Qualidade.

A revista *Veja* (2006) considerou o depoimento “escandaloso” e afirmou que feito num “linguajar espantoso”, acabou por criar uma situação desconfortável para emissora, onde uma “imensa parcela dos espectadores ficou chocada”. A matéria, na edição 1966, de 26 de julho de 2006, foi intitulada “Exageros da novela das 8 reabrem debate sobre os limites do sexo na TV” e afirmava que como se não fosse suficiente ter a atriz Ana Paula Arósio seminua num dia, a novela mostrou o depoimento dois dias depois. Diante do cenário, afirmava a reportagem, é urgente que a sociedade pense e discuta sobre a questão dos limites necessários à televisão ao falar de sexo, afinal, há crianças e idosos na sala.

A revista *Istoé* (2006) também dedicou matéria sobre o assunto. Em um julgamento menos moralista, afirmou que provavelmente, na cabeça de Manoel Carlos jamais passou que as cenas mais picantes de “Páginas da Vida” causariam menos “impacto, escândalo e polêmica” do que a vida real. A matéria usava o alvoroço em torno do caso como gancho para falar do novo formato inaugurado na novela, os depoimentos reais exibidos ao final dos capítulos.

O jornalista, professor e pesquisador Muniz Sodré, em artigo assinado publicado no site Observatório da Imprensa⁶⁰, intitulado “Babado moral, manipulação e hipocrisia” afirmou que “todo o episódio deixa transparecer o enorme véu de manipulação e hipocrisia que envolve as relações da mídia com seu público cativo”. Diz ele que a falta de contrapesos educacionais e éticos permitiu que o caso do depoimento da babá ganhasse tal repercussão, mas que, na verdade, a falta de limites ao se falar de sexo, e em matéria de palavras, está em todos os canais, programas e horários. E arremata seu artigo dizendo que o fato do caso ter acontecido na Globo e o depoimento ser de uma senhora de 68 anos torna a questão relevante para aqueles que “fecham hipocritamente os olhos à ambigüidade da mídia, à moralidade dúplice do canal aberto e fechado, ao uso dicionarizado de palavras convenientes para

⁶⁰ Endereço do site Observatório da Imprensa: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/>>.

veicular os mesmos conteúdos que, na linguagem vulgar, deixam transparecer a sua obscenidade”.

Rodrigo Pinto, jornalista e editor de cultura do Globo Online, escreveu artigo onde também deixava claro que o português ruim e a escolha pelo popular chocaram mais à classe média do que ao povo que assiste à novela. O assunto é polêmico, sem dúvida, e discuti-lo causa uma dose de constrangimento, mas o depoimento “começava com uma ressalva: ‘falando no popular’, disse ela, explicitando sua origem e abrindo uma larga via de comunicação com o povo que vê a novela” E mais na frente o jornalista mostra sua surpresa: “E, afinal, naquele depoimento estava um pouco do que já se vê nas ruas. A novela nunca é mais explícita do que a vida”.

Indo além do mérito da questão no qual se centra o debate, podemos apontar a capacidade de agendamento do debate público promovido pela novela. Há um repertório documental e ficcional que é compartilhado. Podemos identificar tanto uma ocupação de debates documentais na narrativa ficcional da novela, quando personagens discutem algo que saiu nos jornais, quando falam sobre assuntos que estão nas manchetes, bem como o caminho oposto, quando um determinado assunto é levantado na novela e dali caminha para ser debatido na mídia ou no espaço público real. O autor de “Páginas da Vida” gosta e trabalha questões que considera importantes para serem discutidas pela sociedade, assuntos que se apresentam como uma questão naquele momento para a sociedade, esse é o caso da questão em torno da aceitação de portadores da Síndrome de Down, do alcoolismo e da Aids. Também usa elementos, assuntos, polêmicas reais e insere-os nas conversas dos personagens. Há algo que vai da novela às ruas e algo que faz o sentido oposto e vai das ruas à novela. Trata-se de empréstimo e de doação. Mas esses empréstimos e doações fazem viagens de mão dupla. Algo que foi das ruas para a novela pode ser devolvido para a rua, voltar para a novela, num trânsito entre real e ficcional que vai permear toda a narrativa.

Enquanto esteve no ar, “Páginas da Vida” conseguiu agendar as discussões e debates em torno dos problemas sugeridos na narrativa. O caso do depoimento da babá é um tanto diferente. Funcionou como um agendamento “não intencional”, mas, nem por isso, menos efetivo. Manifestações na imprensa falada, escrita e televisionada apareceram durante semanas, gerando debates, comentários, pedidos oficiais de desculpas e promessas de um maior “controle de qualidade”. Mas houve também a repercussão de assuntos que desde a sinopse o autor já tinha intenção de incentivar a discussão, como é o caso da Síndrome de Down e da Aids.

Em entrevista cedida ao site oficial da novela, em 03 de julho, antes da estréia, Manoel Carlos fala como deseja trabalhar a questão da temática social da Síndrome de Down:

Abordaremos pelo lado que nos pareceu mais importante e que a sociedade mais espera por respostas. A questão da inclusão e exclusão, da intolerância, o convívio com crianças portadoras de Down, o que se pode fazer para melhorar um dia (...) e extirpar para sempre os preconceitos que cercam essas pessoas especiais, mas que podem e devem levar uma vida normal. (CARLOS, Manoel. Entrevista).

Ora, este foi justamente o modo como a situação de Clara foi abordada na novela e também foi por esta ótica que foi escrita a reportagem de capa da revista *Época* (2006) “Normal é ser diferente: o desafio de inclusão das crianças com síndrome de Down”. Usando a história de vida de Clara, a matéria conta a história da menina Joana – tomando uma pela outra – e deixa claro que a narrativa da novela só apresenta o que já acontece na vida real. Não apenas as discriminações e dificuldades enfrentadas por Helena e Clara, mas as próprias personagens existem fora da ficção: “A Helena criada por Manoel Carlos existe em Belo Horizonte, Minas Gerais. (...) A analista de sistemas Maria Célia Becattini Pereira adotou Pedro. Como ‘Clara’, Pedro tem 7 anos e foi deixado pela avó numa instituição para crianças com paralisia cerebral”. Mais adiante as entrevistadas pela reportagem pinçam exemplos das peripécias de Helena e Clara para valorar, exemplificar, mobilizar opiniões e posições diante da polêmica ao redor da questão. “Vi na novela (...) o capítulo em que a professora isolou a ‘Clara’. Acho que a escola, na novela, vai ter que acabar demitindo essa professora. O que não dá é a mãe bater boca na escola na frente da criança”. O capítulo⁶¹ a que se refere a entrevista mostra a luta de Helena em conseguir encontrar uma escola regular que aceite a filha Clara. A criança é discriminada pela professora, por ser deficiente, e isso causa revolta em Helena. A partir dessa situação a médica passa a procurar escolas inclusivas e a partir daí o assunto passa a ser discutido na novela, mídia e sociedade.

A presença de um paciente soropositivo também gerou debate. Talvez não, exatamente, o desejado e expresso por Manoel Carlos. O autor, que perdeu um filho vítima da doença em 1988, deixou claro em entrevistas que gostaria de trabalhar o tema da Aids pois o assunto parecia esquecido socialmente. “Sinto que baixaram a guarda, como se Aids fosse um drama superado, resolvido. (...) Sabemos, por pesquisas, que voltou-se ao sexo promíscuo, que o uso do preservativo está sendo negligenciado. Vamos chamar atenção sobre isso”. De fato assim a Aids foi apresentada na novela, reforçada pelo depoimento real de uma professora que, portadora do vírus, chamava atenção exatamente para esse descuido com a prevenção, como já analisamos neste trabalho. A atenção sobre a doença não se restringiu ao

aparecimento de um doente que negava estar com Aids no hospital onde trabalhava Helena e Diogo. Na verdade, o médico Diogo, infectologista, no início da trama passa cinco anos na África, vivendo de perto o drama devastador que a doença causa nos habitantes do continente e, diante da experiência, volta um homem mudado.

No capítulo que foi ao ar no dia 11 de dezembro de 2006, o médico Diogo diz a um paciente que ele está com Aids, sem ter realizado exames clínicos, e resolve fazê-los mesmo contra a vontade do paciente, que afirma que está apenas resfriado. No dia seguinte à exibição do capítulo, seguido do depoimento da professora de ciências, a Sociedade Brasileira de Infectologia divulgou uma nota de repúdio ao modo como a vítima ficcional da Aids foi tratada na novela. O diretor da instituição, o médico Juvêncio Furtado, garantiu que a conduta do médico na trama é anti-ética já que afirmou que o paciente estava doente sem mostrar nenhuma comprovação clínica, baseada apenas em características físicas. A questão gerou debate e médicos infectologistas afirmaram que a conduta do médico existe, não é irreal, mas como é anti-ética não deveria estar na novela que se presta a uma ação mais educativa do que polêmica. Manoel Carlos se defendeu e afirmou que esclarecimentos sobre a doença e formas de prevenção já haviam sido postos na fala do médico Diogo e que a preocupação agora era mostrar que as pessoas precisam continuar se cuidando.

Ambos os exemplos mostram uma diluição de fronteiras entre realidade e ficção, onde temas abordados na novela ganharam repercussão social. “Páginas da Vida” nos apresentou também fatos da vida real que entraram na narrativa ficcional da novela. Dois exemplos, já foram mencionados no trabalho. O assassinato do menino João Hélio esteve presente duas vezes na narrativa. Poucos dias depois do fato, foi ao ar uma cena escrita no dia em que o caso se tornou público. Manoel Carlos colocou as freiras do hospital onde Helena trabalhava para falarem sobre a barbaridade do caso e rezarem em nome do garoto. A cena foi ao ar no dia 09 de fevereiro, dois dias depois do assassinato. No dia 27 de fevereiro os pais do garoto foram os autores do depoimento que encerrou a novela. Sobre colocar na narrativa a morte de João Hélio, Manoel Carlos afirmou que ficou indignado, como todo mundo, mas resolveu usar a dramaturgia a serviço da sociedade. “Eu uso a novela para dar meu grito contra a violência. São mais de 50 milhões de pessoas ouvindo”. O outro exemplo, já trabalhado na novela, foi a reencenação do assalto e incêndio de um ônibus da empresa Itapemirim, em dezembro de 2006. A cena que, na novela, vitimou fatalmente Angélica, foi mostrada com forte preocupação de verossimilhança para que ficasse o mais próximo possível do fato real.

⁶¹ O capítulo pode ser visto na íntegra no DVD que acompanha este trabalho.

A entrada do real na ficção, pode também ser mais sutil ou apenas mencionada. É o caso do uso da notícia real da permissão, pela justiça, da adoção de uma criança por um casal homossexual masculino na cidade de Catanduva, interior de São Paulo. Na novela, o casal Rubinho e Marcelo pretende adotar uma criança. Enquanto a idéia está nos planos dos dois, Hilda, mãe de Marcelo, mostra ao casal um jornal onde está a notícia, real, da adoção que permitiu constar na certidão o nome dos dois companheiros.

Os jogos Pan-Americanos, em julho de 2007, foram realizados depois que a novela saiu do ar. Ainda assim incentivaram o autor a incluir na trama o acontecimento. Dominante na mídia, o assunto tinha além do claro apelo esportivo, um chamamento para a questão do esporte como integração social e, principalmente, para a questão do voluntariado. Manoel Carlos levou o assunto para a narrativa e fez com que Sérgio, irmão de Nanda e dotado de uma personalidade correta e humana, participasse dos jogos como voluntário, além de incentivar seus amigos a fazer o mesmo. A diluição de fronteiras aparece até na declaração do ator Max Fercondini, que interpreta Sérgio. “Um amigo meu de São Paulo está passando pelo mesmo processo que o meu personagem para trabalhar no PAN, já está fazendo as dinâmicas de grupo”.

Um caso ainda mais interessante aconteceu em “Páginas da Vida”. A atriz Júlia Carrera interpretava Tatiana, a fonoaudióloga de Clara. A atriz, grávida na vida real, foi convidada pelo autor a levar sua gravidez e parto para a novela. Júlia é casada com o ator Bruce Gomlevski que também foi convidado a entrar na história interpretando a ele próprio, mas dessa vez não como marido da atriz Júlia, de quem é casado na vida real, mas com marido da fonoaudióloga Tatiana, interpretada por Júlia, sua esposa. Ou seja, Bruce interpretou a si mesmo e, na novela, era casado com Tatiana que, na vida real, é sua esposa Júlia. A entrada da gravidez da vida real de Júlia, na vida ficcional de Tatiana, tinha como um dos principais objetivos a estimulação do parto normal em detrimento do parto cesariano. A idéia era que o parto normal ao qual se submeteria Júlia na vida real para o nascimento de Valentina, fosse gravado e as imagens fossem ao ar como se fosse o parto sofrido por Tatiana. As emoções de Bruce sendo Bruce e de Júlia sendo Tatiana, com certeza, seriam reais. O choro de Valentina também.

Considerações Finais

Um relacionamento estreito entre real e ficcional marca decisivamente a obra do autor de novelas Manoel Carlos. Trocas, empréstimos, pedidos entre um e outro âmbito podem ser

vistos em novelas do autor como “Mulheres Apaixonadas”, última a ser exibida antes de “Páginas da Vida”, em 2003, e “Laços de Família”, em 2000-2001. Mas “Páginas da Vida”, última obra do escritor a ir ao ar, nos mostrou uma experiência diferente. Para além de um “relacionamento estreito” entre realidade e ficção foi possível observar um diluir de fronteiras entre os dois âmbitos, onde completam-se, fundem-se e alimentam-se.

A inclinação narrativa de Manoel Carlos caminha menos para grandes questões sociais, como violência urbana e corrupção dos poderes instituídos, e mais para um realismo cotidiano, doméstico, familiar. A característica realista da obra funciona como uma marca do autor, como um elemento para ajudar a dar identidade à obra. Baseada e construída a partir de uma matriz melodramática, mas que dialoga permanentemente com sua dimensão realista, a narrativa permite trazer elementos do cotidiano para dentro do universo ficcional dos personagens. Foi assim em “Páginas de Vida”. Essa proximidade com o ambiente familiar, doméstico, do dia-a-dia permitiu que fossem introduzidos depoimentos reais, ao final dos capítulos, de pessoas anônimas que contavam casos da própria vida, mas casos que estavam próximos dos dramas, alegrias e questões vividas pelos personagens na novela. A perda de um parente, uma traição, a superação de uma dificuldade, a aceitação de uma condição.

A vida real que florescia nos depoimentos, entrou na novela sem nenhuma grande justificativa. Não havia uma explicação “nobre” para que o real entrasse tão obviamente no ficcional, como foi o caso de depoimentos reais em novelas como “Explode Coração” (Rede Globo, 1995-1996), de Glória Perez, onde mães de filhos desaparecidos na vida real juntaram-se à Odaísa, personagem da novela que tinha seu filho Guga desaparecido. Reunidas, as mães da vida real e Odaísa, nas escadarias da igreja da Candelária contavam as histórias dos desaparecimentos para que os filhos pudessem ser localizados e voltassem para casa.

Enquanto em “Explode Coração” uma verdadeira campanha em torno do desaparecimento das crianças foi arregimentada pela autora e que resultou, de fato, na reunião de famílias fragmentadas há anos, em “Páginas da Vida” a inclusão de depoimentos reais tem o objetivo apenas de deixar ainda mais claro o quão frágeis são as delimitações entre a história dos personagens e a história dos telespectadores. Não há nada, além da continuidade narrativa entre as peripécias dos personagens e as vidas cotidianas dos telespectadores, que justificassem colocar real e ficcional para contar uma história de vida que é fictícia, mas poderia ser – e efetivamente é – real.

Se pensarmos que as narrativas que chegam até nós por meio da televisão são misturadas com as histórias de vida das pessoas que consomem essas narrativas, podemos entender que há, aí, uma troca de experiências constante. E sendo a novela produzida em meio

a uma lógica que articula aspectos realistas com melodrama, buscando o máximo de verossimilhança possível, a diluição entre o que se passa na TV e o que se passa na vida é ainda mais natural, permitindo uma apropriação hibridizada, ressignificada, numa construção de sentido a partir da metáfora de um mosaico, mas uma construção que repousa mais na “não estranheza” do que na “não naturalidade”. “Páginas da Vida”, como vimos, devido à introdução dos depoimentos reais ao final dos capítulos ficcionais, permitiu que isso aparecesse de forma ainda mais explícita.

Em “Páginas da Vida” temos, portanto, uma diluição de fronteiras que aparece de maneira inovadora e explícita, feita pela própria televisão, nos depoimentos reais de pessoas anônimas ao final dos capítulos. Os depoimentos narrados junto às peripécias dos personagens teceram uma narrativa marcada pela hibridez, que caminha do real ao ficcional, sem incoerências ou desconfortos. No entanto, outras diluições entre real e ficcional apareceram durante a exibição da novela: agendamento de debates públicos, polêmicas, pedidos oficiais de desculpas e captura de elementos reais para a narrativa, como, por exemplo, a entrada sobre a participação dos voluntários nos jogos Pan-Americanos e o assassinato bárbaro do garoto João Hélio vítima da violência urbana.

Claramente, a mensagem se apresentou. Aquilo que acontece na novela pode acontecer e, de fato acontece, na vida. E a novela é tão passível de ser verdadeira que aquilo que se mostra importante na vida real, na vida do telespectador, cruza esses caminhos e se mostra também importante na vida ficcional dos personagens. O assassinato do menino João Hélio chocou a opinião pública. Na novela, os personagens também ficaram chocados. Os jogos Pan-Americanos mobilizam um grande esforço de voluntariado no Rio de Janeiro. Os mesmos esforços foram vistos no cotidiano dos personagens.

Helena chocou-se com a discriminação sofrida pela filha ao tentar matriculá-la em uma escola regular. O choque de Helena é verossímil. É perfeitamente razoável que a situação seja enfrentada por inúmeras pessoas na vida real. O alcoolismo de Bira, sua dificuldade de superar a doença e o rastro de destruição pessoal, familiar, profissional e financeira que deixa, é um drama fictício para ele, mas real para tantas pessoas, real para os anônimos que deram depoimentos tão próximos do que passa Bira. E mesmo a valorização, o significado e a apropriação que as pessoas fazem dos personagens e das peripécias está profundamente relacionado com o que do visto é envolvido pelo vivido.

Os depoimentos de “Páginas da Vida” funcionavam como uma extensão da narrativa ficcional e podiam estar diretamente relacionados aos capítulos do dia – às peripécias dos personagens naquele dia especificamente – ou podiam estar relacionados não a um capítulo

específico, mas às situações de vida dos personagens. Os depoimentos somam-se à capacidade de agendamento do debate público promovido pela novela, trata-se, na verdade, de um repertório documental e ficcional que é compartilhado. O real das manchetes dos jornais é discutido pelos personagens ficcionais e as ações dos personagens pautam discussões reais sobre estas ações. Ou seja, há algo que vai das ruas à trama e dela de volta à rua, em uma viagem de ir e vir, e contaminar-se nesse processo, que pontua toda a narrativa. E se isso parece ser verdade nas outras novelas do autor e mesmo em novelas de outros autores, em “Páginas da Vida”, com a experiência dos depoimentos, essa diluição de fronteiras mostrou-se ainda mais evidente e mais natural. A ficção não está afastada da realidade. Muito ao contrário. Tira dela, dá a ela, dilui-se com ela.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. 2.ed. São Paulo, Brasília: Hucitec, Edunb, 1993.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luís Costa (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- BORELLI, Silvia Helena Simões; PRIOLLI, Gabriel. (Coord.). **A deusa ferida**: por que a Globo não é mais campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus, 2000.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. Comicidade e fantástico: diálogos com o melodrama. In: SOUZA, Maria Carmem Jacob de. (Org.). **Analisando telenovelas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.
- CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- CANCLINI, Néstor G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 3.ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Vol. 1: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7.ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- LIMA, João Gabriel; CAMACHO, Marcelo. A novela que hipnotiza o país. **Revista Veja**, Rio de Janeiro, 10 jan. 2001. Disponível em <http://veja.abril.com.br/100101/p_086.html> Acesso em 30 jul. 2004.
- LOPES, Maria Immacolata V. Narrativas televisivas e identidade nacional: o caso da telenovela brasileira. In: XXV Congresso Brasileiro em Ciências da Comunicação, 2002, Salvador-BA. **Anais...** Salvador: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2002. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/xxv-ci/np14/NP14LOPES.pdf>> Acesso em 8 ago. 2004.
- LOPES, Maria Immacolata V.; BORELLI, Silvia Helena S.; RESENDE, Vera R.. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. IN: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de Lopes. (Org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004a.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004b.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização comunicacional e transformação cultural. IN: MORAES, Dênis de. (Org.). **Por uma outra comunicação**: mídia, mundialização cultural e poder. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Editora Senac, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. IN: MORAES, Dênis de (Org.). **Sociedade Midiatizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero novela, empréstimos e doações. IN: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de Lopes. (Org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004.

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

MOTTER, Maria Lourdes. **A telenovela**: documento histórico e lugar de memória. Revista USP, São Paulo, n.48, p. 74-87, dez./fev. 2000-2001.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. Comunicação social e mudança tecnológica: um cenário de múltiplos desordenamentos. IN: MORAES, Dênis de (Org.). **Sociedade Midiatizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 4. reimpr. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela**: história e produção. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SCHIAVO, Márcio R. Merchandising social: as telenovelas e a construção da cidadania. In: XXV Congresso Brasileiro em Ciências da Comunicação, 2002, Salvador-BA. **Anais...** Salvador: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2002.

Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/xxv-i/np14/NP14SCHIAVO.pdf>> Acesso em 8 ago.2004.

VILCHES, Lorenzo. A contaminação ambiental entre a ficção e os formatos de realidade. IN: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de Lopes. (Org.). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão**. São Paulo: Ática, 1996.

OUTRAS FONTES

AQUINO, Ruth de. Normal é ser diferente: o desafio de inclusão das crianças com síndrome de Down. **Época**, Rio de Janeiro, 18 set. 2006. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG75338-5990-435-3,00.html>> Acesso em: 15 jan. 2007.

CARLOS, Manoel. Entrevista. 03 jul. 2006. Disponível em: <<http://paginasdavidaglobo.com/Novela/Paginasdavidaglobo/AA1229030-6957-1,00.html>> Acesso em: 15 jan. 2007.

LIMA, João Gabriel; CAMACHO, Marcelo. A novela que hipnotiza o país. **Veja**, Rio de Janeiro, 10 jan. 2001. Disponível em <http://veja.abril.com.br/100101/p_086.html> Acesso em: 30 jul. 2004.

CIMINO, James. Autor de “Páginas da Vida” diz ter compromisso com a realidade. **Folha Online**, São Paulo, 02 jun. 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u61018.shtml>> Acesso em: 25 ago. 2006.

CÔRTEZ, Celina. Polêmicas da Vida: depoimentos reais ao final de cada capítulo de Páginas da Vida causam mais impacto do que nudez das atrizes. **Istoé**, São Paulo, 26 jul. 2006. Disponível em: <http://www.terra.com.br/Istoe/1918/artes/1918_polemicas_da_vida.htm> Acesso em: 12 jan. 2007.

LETTIERE, Giovani. Manoel Carlos lamenta depoimento de sábado no fim de “Páginas da Vida”. **O Globo Online**, Rio de Janeiro, 17 jul. 2006. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2006/07/17/284892502.asp>> Acesso em: 10 jan. 2007.

MARTHE, Marcelo. Exageros da novela das 8 reabrem debate sobre os limites do sexo na TV. **Veja**, Rio de Janeiro, 26 jul. 2006. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/260706/p_090.html> Acesso em: 10 jan. 2007.

PINTO, Rodrigo. Depoimento polêmico em *Páginas da Vida* está longe de ser chocante. **O Globo Online**, Rio de Janeiro, 18 jul. 2006. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2006/07/17/284896825.asp>> Acesso em: 10 jan. 2007.

SODRÉ, Muniz. **Babado moral, manipulação e hipocrisia**. 2006. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=392TVQ001>> Acesso em: 10 jan. 2007.

SITES PESQUISADOS

<http://www.teledramaturgia.com.br/>

<http://paginasdavidaglobo.com/>

<http://www.orkut.com>

<http://tv-pesquisa.com.puc-rio.br>

<http://telehistoria.com.br>

<http://globo.com>

<http://redeglobo3.globo.com/institucional>

<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/>

APÊNDICE A – Cd-Rom com gravação de depoimentos e capítulos de “Páginas da Vida”

ANEXO A – Lista de personagens, sinopses e intérpretes de “Páginas da Vida”

Helena – Regina Duarte

Médica obstetra, Helena mora num edifício no Leblon, que é bem confortável, mas sem luxo. Não se realizou como mãe, já que a única filha que gerou morreu ainda criança. Quando a novela começa, ela está vivendo uma crise no casamento com Gregório. Helena é responsável e tem seus requintes. É brincalhona, maliciosa e atrevida. Com ela moram a fiel empregada Lídia e o filho de uma ex-empregada que morreu, o jovem Salvador. Sem outros parentes que pudessem ficar com o bebê, Helena cuidou de Salvador. Selma é sua melhor amiga e confidente. No hospital onde trabalha, mantém uma relação tumultuada com o médico Diogo, de quem foi namorada quando estava na faculdade. Helena vai se defrontar com um dilema grave no trabalho, quando uma de suas pacientes der à luz uma criança com síndrome de Down.

Marta – Lília Cabral

Mãe de Fernanda e Sérgio e mulher de Alex, Marta é uma mulher de coração duro. Ela aprendeu que a vida engole os bons sem piedade. É dona de uma casa de festas infantis. Sua atividade é um contraste imenso com sua personalidade, já que é irascível e demonstra não gostar de crianças. Marta é razoavelmente bem-nascida e se considera injustiçada pela vida. É pretensiosa e ainda tem sonhos de grandeza. Essa é uma das razões que a levaram a mandar a filha Fernanda estudar fora do país. Apesar de fazer algum sacrifício para mantê-la no exterior, Marta se orgulha de Nanda e deseja para a filha um futuro que antes sonhara para si própria. Vive uma guerra de egos com a irmã Verônica, que tem mais recursos do que ela. As duas competem e se odeiam fraternalmente. Vai rejeitar sem remorsos a neta com síndrome de Down.

Tide – Tarcísio Meira

Aristides Martins de Andrade, ou simplesmente Tide, como é carinhosamente chamado por todos da sua família, completa 70 anos logo no início da novela. Herdou terras e gado de seu pai, que era fazendeiro no interior de São Paulo. Na época, isso representava uma grande fortuna. Criado no campo, foi rebelde, desprezando os estudos. Quando resolveu estudar, o pai morreu e ele se viu às voltas com a responsabilidade de cuidar da família. Certo dia, quando foi à escola rural onde estudava um irmão caçula, conheceu a professora Amália, poucos anos mais nova do que ele. Apaixonou-se e teve seis filhos com ela: Carmem, Leandro, Elisa, Márcia, Olívia e Jorge. Continua apaixonado pela mulher e gosta de estar sempre rodeado por toda a sua família.

Nanda – Fernanda Vasconcelos

Filha de Marta e Alex, Fernanda, ou simplesmente Nanda, estuda História da Arte em Amsterdã. Namora Leo, também estudante, mas ele já está terminando o curso. É uma jovem inteligente e romântica, que sonha com a felicidade mais do que com sucesso e dinheiro. Vive na capital holandesa com a mesada que seus pais lhe mandam. No início, morava na casa de uma família, mas, quando conheceu Leo, resolveu se mudar para a casa dele, uma casa-barco em um dos canais da cidade. Descobre que está grávida e chega a sonhar que receberá o apoio do namorado, mas Leo foge da responsabilidade e a deixa sozinha. Faz amizade com Olívia e as duas trocam telefones. Não podendo enfrentar a gravidez sozinha, volta para o Brasil, onde passa por trágicos acontecimentos. Dá à luz um casal de gêmeos, sendo que a menina nasce com síndrome de Down.

Olívia – Ana Paula Arósio

Olívia é dona de um espírito inquieto e aventureiro. Mora com os pais, Tide e Lalinha, no casarão da Gávea e se casa com Silvio no início da trama. A cerimônia, realizada na capela Santa Rita, anexa ao casarão da família, é seguida de uma grande festa. Olívia tem idéias avançadas. Apesar de não pregar abertamente a infidelidade, não acha que ser fiel seja uma grande virtude. Está se preparando para dirigir a Escola de Arte do pai e promover exposições de pintura, escultura e eventos artísticos. Com jeito de moleca, provoca Silvio com mil travessuras. Como o marido é militar e leva tudo a sério e dentro de uma rigorosa disciplina, Olívia se diverte, provocando-o. Olívia volta grávida da lua-de-mel

Leo – Thiago Rodrigues

Estudante e namorado de Nanda em Amsterdã, Leonardo Maia de Almeida, ou apenas Leo, tem 23 anos quando a novela começa. Filho único de pai rico, que mora em Londres com a mulher, Leo é muito cobrado. Apesar da fortuna familiar, o rapaz vive como tantos outros estudantes brasileiros no exterior, sem grandes luxos. Apaixonado por Nanda, leva a namorada para morar com ele. Quando ela fica grávida, se apavora com a inevitável reação do pai e encerra o namoro com ela. Quer que ela faça um aborto. Diante da recusa, lhe oferece uma quantia em dinheiro e desaparece. Só reaparece cinco anos depois, já no Rio de Janeiro.

Luciano – Rafael Almeida

Filho de Tereza e Nestor, Luciano tem 16 anos. Além de estudar, faz curso de piano e já toca bastante bem, prometendo um futuro brilhante. Por isso, o edifício onde mora vive embalado por lindas músicas do repertório clássico. Sonhador, Luciano vive num mundo totalmente à parte. Passa horas ao piano, tocando seu compositor favorito: Chopin. Tem certa tendência à melancolia. A educação de Luciano é motivo de conflito entre seus pais. Tereza o apóia, mas Nestor o persegue. Vai se apaixonar por Giselle, a vizinha bailarina. Serão dois adolescentes perdidamente românticos, num mundo em que o romantismo é visto com desconfiança e até mesmo com desprezo. O romance entre eles ganha corpo e os dois passam a se encontrar na casa do menino, quando os pais saem para trabalhar. Lá, em cenas bonitas, de grande lirismo, Luciano toca piano para Giselle dançar e assim passam muitas tardes.

Giselle 15 anos – Pérola Faria

Com 15 anos de idade, a filha de Anna e Miroel conhece Luciano, seu vizinho pianista, e passa a sonhar com ele. Introspectiva, ela mergulha em pensamentos de amor cada vez que ouve o piano do rapaz. E subitamente se vê apaixonada perdidamente pelo adolescente. Através desse amor, passará a gostar de balé e pode até se transformar numa bailarina de futuro brilhante.

Giselle 10 anos – Rachel de Queiroz

Giselle tem 10 anos e é estudante de balé clássico por influência e insistência da mãe, Anna. Preferia mesmo estar brincando, fazendo o que outras crianças da sua idade fazem. Por isso, talvez, não se esforce muito para dançar bem. Com medo de ser repreendida, come que quer escondido da mãe. Essa pressão toda pode acabar fazendo mal a ela.

Alex – Marcos Caruso

O marido de Marta, pai de Fernanda e Sérgio, é um homem simples e bem diferente da mulher. Alex tem pouca instrução e nenhuma ambição. Isso cria um abismo entre eles e provoca muitas brigas entre o casal. É apaixonado pelos filhos, principalmente pela filha Nanda.

Carmem – Natália do Vale

Carmem é a pessoa mais problemática da família, mas também uma das mais encantadoras. Não tem mais qualquer interesse pelo marido, Bira, e muito menos sente-se constrangida em mostrar o que sente para ele ou para qualquer outro. Mantém um caso tumultuado com Gregório, funcionário de seu pai, mas, ao contrário do que sente por Bira, é completamente apaixonada por ele. Hoje já não tem a menor preocupação em esconder seu affair das pessoas da família. Tem conflitos com Marina, sua filha adolescente, com quem entra em atrito várias vezes. Gosta de viver perigosamente e, por isso, provoca Greg quando ele está em sua casa ou perto de sua família. Apesar dessa aparente libertinagem, Carmem é conservadora em alguns aspectos.

Greg – José Mayer

Gregório Rodrigues Lobo, ou simplesmente Greg, vive há quatro anos com Helena. Era uma relação intensa no início, mas depois de alguns anos caiu na monotonia. Administrador de empresas, é o faz-tudo dos empreendimentos de Tide. Mantém uma relação extraconjugal com Carmem, filha de seu patrão. Gosta de sentir a submissão de Carmem aos seus caprichos e gosta de vê-la sofrer e chorar. Greg tem especial interesse por mulheres bonitas e inseguras, o que faz dele um conquistador incontrolável. Essa fama ainda vai lhe dar algumas dores de cabeça. Apesar de desfrutar de toda a confiança do patrão Aristides, Greg não a merece.

Sandra – Danielle Winitz

Sandra é linda e sensual. Ela também nasceu no casarão. É tratada como se fosse da família, sendo a melhor amiga de Olívia, de quem também é confidente. As duas são meio desbocadas, mas, como são bonitas e charmosas, nunca ficam vulgares. Sandra é apaixonada por Jorge, com quem teve um caso na adolescência, mas hoje é ignorada por ele. Mesmo assim, ela acha que ainda pode reconquistá-lo e por isso vive atrás dele. Apesar de ficar chateada com os foras que ele lhe dá, não larga do pé do rapaz.

Renato – Caco Ciocler

Renato também é fotógrafo como Isabel, mas sua especialidade é o fotojornalismo. Está sempre envolvido com causas sociais, e acredita que a fotografia é uma arma que pode mudar a sociedade. Por isso, talvez, faça pouco caso de Isabel quando vê que seu trabalho é fotografar casamentos. Trata a fotógrafa como se seu trabalho fosse menos relevante. No início da novela, está se casando com Lívia. É um homem prático e duro.

Isabel – Viviane Pasmanter

Isabel é uma jovem fotógrafa especializada em álbuns de noivas. Registra tudo, desde o momento em que a noiva se levanta até a saída da igreja, após a cerimônia. Fotografa o making of do casamento de Olívia e também outros eventos importantes da família de Tide. Conhece Renato, noivo também fotografado por ela, e fica irritada com seu comportamento num primeiro contato. O acha mal-educado e antipático.

Diogo – Marcos Paulo

Médico infectologista, Diogo vai trabalhar na África, onde fica durante cinco anos. Depois disso, volta ao Brasil para trabalhar na Casa de Saúde Santa Clara de Assis. Os anos passados na África trazem muitas mudanças para sua vida. Tem um caso mal resolvido com Helena, a quem ama e odeia ao mesmo tempo. Ela lhe devolve na mesma moeda. Os dois foram namorados e estudaram Medicina na mesma faculdade.

Sérgio – Max Fercondini

Irmão de Nanda, filho de Marta e Alex, Sérgio também é estudante. É solidário à irmã e tem atritos fortes com a mãe, ao mesmo tempo em que morre de pena do pai. É um bom aluno, mas também gosta muito de se divertir. Tem um grupo de amigos que incomoda muito a sua mãe, simplesmente porque nenhum deles é rico. Fica irritado quando a mãe tenta impedi-lo de sair ou ir a festas com seus amigos.

Lalinha – Glória Menezes

Nascida e criada no Rio de Janeiro, Amália Fragoso Martins de Andrade, a Lalinha, largou tudo na cidade depois de uma grande desilusão amorosa e foi para o interior, lecionar e esquecer a paixão frustrada. Lá, se apaixonou por Tide, com quem teve seis filhos - quatro mulheres e dois homens. Lalinha não é uma mulher de ampla cultura, mas teve uma boa educação desde o berço. Como as jovens dos anos 30 e 40, Lalinha aprendeu um pouco de música, de francês e desenvolveu uma grande paixão pela arte. Lalinha ensinou o marido a ler e a escrever, além de lhe dar lições de etiqueta. Às vezes é enérgica com ele, tratando-o como uma criança, mas, mesmo nessas ocasiões, é cheia de ternura e amor. Tem o sonho de criar uma Escola de Arte, um espaço puramente cultural. Tide abraça essa idéia e faz o que pode para torná-la realidade.

Silvio - Edson Celulari

Silvio é militar e se casa com Olívia, fardado, em cerimônia religiosa no início da trama. Tudo bem convencional. Está completamente apaixonado por Olívia, mesmo assim desaprova algumas atitudes dela, que vão de encontro ao seu comportamento disciplinado e conservador. Silvio não esconde ter ciúmes da mulher e, depois de cada crise conjugal, é ele quem sempre acaba cedendo. Com o passar dos anos, no entanto, as brigas do casal vão ficar cada vez mais sérias.

Tereza – Renata Sorah

Tereza é uma Procuradora da República, corretíssima por sinal. Vive com o marido Nestor e com o filho Luciano e muda-se para o prédio de Helena, no Leblon, em 2006. Está sempre envolvida com mil processos e denúncias que exigem dela todo o seu empenho. Mesmo assim, ainda sobram sérios problemas a resolver na própria casa. O marido, apesar de ser advogado, não é tão profissional como ela. Pelo contrário, é um trambiqueiro. Por conta disso, Tereza vive em conflito. Ao mesmo tempo em que sente paixão por ele, acha que Nestor pode ser a sua ruína total. A educação de Luciano é outro foco de discussão entre o casal. Ela é grande incentivadora do amor do filho pela música... Mas o marido vive bombardeando Luciano, a quem considera um sonhador.

Anna – Deborah Evelyn

Professora do Ensino Médio, Anna é uma bailarina frustrada, inclusive por razões financeiras. Mora com o marido Miroel e a filha Giselle no mesmo edifício em que moram também Helena e Tereza. Obriga a filha a freqüentar aulas de balé em uma academia de dança desde pequena e a exercitar-se exaustivamente em barras que mandou espalhar pela casa. Tem pavor que a menina engorde e passa a vigiá-la permanentemente. Coloca cadeado na geladeira e diz, na lanchonete da escola, que estão todos proibidos de vender sanduíches doces à filha.

Miroel – Ângelo Antônio

Miroel é o arquiteto envolvido na construção do centro cultural da família de Tide e Lalinha. Passa ao largo da luta entre mãe e filha, aproveitando a liberdade que a situação lhe dá. Faz um contraste absoluto com Anna, pois é calmo e descontraído. Gosta da mulher, mas se cansa

das cobranças dela com a filha. Quando Anna não está por perto, deixa Giselle à vontade para comer o que quiser e também para parar de dançar.

Bira – Eduardo Lago

Ubirajara Rangel, o Bira, é machão e machista, não necessariamente nessa ordem. Desconfia que sua mulher o está traindo e tem cada vez mais certeza disso depois que vê a forma carinhosa com que ela trata Gregório, um dos funcionários de seu sogro. Por conta disso, às vezes exagera na bebida e nas coisas que diz. Já fez de tudo na vida e ainda hoje tenta se virar a fim de ganhar algum dinheiro, mas parece que tem vocação para o desemprego. Boa vida, gosta mesmo é de desfrutar do conforto da casa dos sogros.

Jorge – Thiago Lacerda

Jorge é o único dos filhos de Tide e Lalinha que permanece solteiro. É um homem bonito e interessante, que mora com os pais no casarão na Gávea. É arquiteto e está responsável pela reforma do prédio da futura Escola de Arte de Tide. É muito animado, assim como a irmã Olívia. Vive fugindo de Sandra, que foi seu caso na adolescência, mas com quem não tem mais nada há muito tempo. Muitas vezes perde o controle com as atitudes da jovem, que faz de tudo para chamar sua atenção. Sempre que pode sai por aí para fotografar, já que a fotografia é um dos seus hobbies. Numa dessas incursões, conhece a estudante Simone, por quem se interessa.

Simone – Cristiane Fernandes

Simone é estilista, irmã do dermatologista Rubinho e está de volta ao Brasil depois de uma temporada de estudos nos Estados Unidos, onde seus pais moram. Na véspera da viagem, conhece Jorge, por quem fica interessada. Mas o relacionamento deles tem de esperar cinco anos para acontecer porque, antes de embarcar, ela liga para Jorge e se decepciona quando o telefone é atendido por sua suposta mulher - Sandra. É essa mesma Sandra que, anos depois, vai atrapalhar o namoro com Jorge.

Rubens – Fernando Eiras

Rubens, ou Rubinho como é mais conhecido entre os íntimos, é o médico dermatologista que vai trabalhar na Casa de Saúde onde trabalha sua amiga Selma. É solteiro e sua família mora nos Estados Unidos, inclusive sua irmã Simone. Fino, culto, é um admirador de artes em geral.

Constância – Walderez de Barros

Empregada fiel na casa de Tide e Lalinha, Constância trabalha com a família há muitos anos, desde o tempo em que todos moravam na fazenda. Quando o casal se mudou para o Rio, ela veio junto e praticamente criou todos os filhos deles. O marido, Zé Ribeiro, ficou no interior, cuidando das terras do patrão, mas vez ou outra aparece no Rio para visitar a mulher. A filha Sandra ficou com ela e a filha Thelma mora com o pai na fazenda.

Thelma - Graziela Massafra

Irmã de Sandra, Thelma só chega à novela mais tarde, quando o pai se muda da fazenda para o Rio de Janeiro de maneira definitiva. Thelma, ao contrário da irmã, nasceu no interior, numa das estadas de Constância ao lado do marido, que estava doente e precisando da mulher por perto. Muito bonita e cheia de charme inocente, é também muito tímida, o que atrai os homens. Jorge fica impressionado com ela e, sabendo que a moça não conhece o Rio, se prontifica a lhe mostrar os pontos turísticos da cidade, de dia e de noite.

Lívia – Ana Furtado

Lívia é noiva de Renato e está cuidando dos últimos preparativos para o casamento com o fotógrafo. Lívia casa-se grávida. É órfã de pai.

Fred – Duda Nagle

Filho de Domingos. Diferente de Sandra, que tem um quarto dentro da casa de Lalinha, Fred não tem tanta abertura na casa dos patrões de seu pai e fica na ala destinada aos empregados. Não teve as regalias que Sandra teve, mas é muito bem tratado por todos da família de Tide. Além disso, é tímido. É muito amigo de Sergio, mas às vezes se mete com companhias erradas.

Kelly – Sthefany Brito

Filha de Eliseu e Verônica, Kelly vive como uma boneca, cercada de mimos. É empurrada pela mãe para cima de rapazes ricos. Segue todos os passos da mãe e vive como uma dondoca. Adora criticar os primos Nanda e Alex, porque os considera “muito simples”.

Verônica – Silvia Salgado

Verônica é irmã de Marta e sua concorrente direta, apesar de não saber disso. Casada com um homem rico e bronco, Verônica tem uma filha chamada Kelly, que é criada como se fosse uma princesa, cheia de mimos. Tem muito mais dinheiro do que a irmã Marta e adora mostrar o que tem.

Eliseu – Luciano Chirolli

Marido de Verônica e pai de Kelly, Eliseu é um homem rico, mas pobre de espírito. Suas conversas são sempre em torno de dinheiro e sucesso. Despreza quem não consegue vencer na vida. Acha que viemos ao mundo para enriquecer e viver bem e que a felicidade é uma conjunção desses dois atributos. Não acredita em pobre feliz.

Domingos – Joelson Medeiros

Domingos é o jardineiro da casa da Gávea. É um homem simples e humilde, que está sempre pronto a ajudar qualquer pessoa da família de seus patrões. Mas nem por isso se esquece de uma de suas maiores paixões depois das flores: as mulheres. Tem um filho chamado Fred.

Clara – Joana Morcazel

Filha de Nanda e Leo, Clara é irmã gêmea de Francisco. Portadora da síndrome de Down, é criada por Helena sem saber da existência de sua família verdadeira. Estuda numa escola do bairro, já que Helena é abertamente a favor da inclusão. Vai encontrar quem defenda a teoria contrária, dando lugar ao debate.

Francisco – Gabriel Kauffman

Filho de Nanda e Leo, Francisco é irmão gêmeo de Clara. É criado pela avó Marta, sem saber que tem uma irmã. Ao conhecer Leo, parece intuir ser ele seu pai e estabelece com o moço um elo instantâneo e puro. O menino fica visivelmente descuidado sob a guarda de Marta. Ao menos tem o amor do avô, Alex, sempre dedicado a ele.

Hortênsia – Natália Timberg

Hortênsia é avó de Leo, compreensiva e moderna. Ela será o elo entre o neto e o passado que ele procura esquecer, mas que terá de confrontar obrigatoriamente.

Alice – Regianne Alves

Alice é amiga de muitos anos da família de Leo, de quem fica noiva. Está de casamento marcado quando Leo reencontra Olívia e fica sabendo tudo o que aconteceu com sua ex-namorada e com os filhos gêmeos que nasceram.

Selma – Elisa Lucinda

Selma é médica e amiga inseparável de Helena. Já foi discriminada algumas vezes por alguns pacientes por ser negra. A vida sentimental de Selma é razoavelmente tranqüila. Tem um relacionamento estável com o chefe da enfermagem, Lucas, e divide com ele um apartamento. É uma mulher bonita e está sempre pra cima, ajudando Helena em suas aflições.

Lucas – Paulo César Grande

Chefe da enfermagem do Hospital Santa Clara de Assis, Lucas mora com Selma. É um homem enérgico no trabalho, infundindo até um certo medo em seus subordinados. Mas com Selma é doce e gosta de submeter-se aos seus caprichos. Faz tudo o que ela quer. Tem uma filha de oito anos do primeiro casamento, Gabriela.

Angélica – Claudia Mauro

A ex-mulher de Lucas reaparece para atazanar a vida do enfermeiro e, claro, de Selma! Afinal, quando vem passar uns dias em sua casa, com Gabi, a filha deles, reage de forma muito negativa à presença de uma mulher negra na vida do ex-marido. E, como foi ela quem educou Gabi, a filha de Lucas se comporta da mesma maneira preconceituosa que a mãe.

Gabriela – Carolina Oliveira

Gabi é a linda filha do primeiro casamento de Lucas. Pena que o que ela tem de bonita, tem de preconceituosa, afinal, foi criada por Angélica e seus pais, todos preconceituosos. Ao abrigar a filha e a ex-mulher em sua casa, Lucas se dá conta de que tem uma árdua batalha pela frente, para tentar mudar a maneira da filha de ver o mundo e as pessoas e assim fazer com que ela aceite sua atual mulher, Selma.

Camila – Luciele de Camargo

Filha de Elisa e de Kleber, um ex-namorado da mãe, Camila não conhece o pai e pouco sabe sobre ele. Insatisfeita com essa situação, pressiona a mãe, que mente dizendo que ele mora no exterior e que não sabe como encontrá-lo. Por alguma razão secreta, Elisa não quer que a filha se relacione com o pai.

Ivan – Buzza Ferraz

Marido de Elisa e pai de Felipe, Ivan trata Camila como filha apesar de ter com ela alguns conflitos. É advogado e cuida de toda a parte legal dos empreendimentos familiares. Tem uma boa relação com a mulher e também está de olho no que o sogro faz com sua fortuna.

Elisa – Ana Botafogo

Elisa é bailarina clássica e professora de balé em uma academia. Quando o pai abre sua Escola de Arte, passa a dar aulas de balé nesse local. Mulher de disciplina rígida, Elisa ensina com grande competência crianças e adolescentes. É casada com Ivan, com quem tem um filho, Felipe. De um relacionamento com um ex-namorado, tem uma filha, Camila. Não conta para a filha muita coisa sobre o pai, pois não quer que Camila tenha contato com ele.

Felipe – Armando Babaioff

Filho de Elisa e Ivan, Felipe não quer nada com os estudos. Só pensa em baladas, garotas e bagunça com os amigos. Faz judô e karatê e tem uma turma da pesada, que gosta de invadir festas e brigar. Dá muito trabalho aos pais.

Diana – Louise Cardoso

Mulher de Leandro e mãe de Rafael, Diana é uma artista plástica de relativo sucesso. Por causa do filho e também pelo carinho que mantém por Leandro, luta para manter a família unida.

Rafael – Pedro Neschling

Filho de Leandro e Diana. Em 2006, Rafael estuda História na faculdade. Gosta de esporte e faz remo na Lagoa Rodrigo de Freitas. Também gosta bastante de velejar. Acha a prima Marina uma garota interessante - interessante até demais.

Leandro – Tato Gabus Mendes

Leandro é advogado, mas não tem interesse pela profissão. Com o dinheiro que o pai lhe deu, abriu uma loja de produtos naturais, mas a encara apenas como um negócio, um investimento onde pôde aplicar o capital disponível. É casado com Diana, com quem tem um filho, Rafael. Tem problemas no casamento. É um pai atento e preocupado com educação e cultura.

Dorinha – Quitéria Chagas

Empregada na casa de Anna. Age como uma espécie de espiã, investigando os passos de Giselle e, principalmente, como ela anda se alimentando.

Dorival – André Frateschi

Dorival veio de Amparo para o Rio única e exclusivamente para encontrar Thelma. No passado os dois mantinham um relacionamento. Nada sério, porém. Thelma, inclusive, nem gosta que se refiram a ela como “seu namorado”. Mas para Constância, ele é muito mais que isso: é noivo, futuro marido. O sonho dela é vê-lo casado com a filha, com três netos e uma vida normal. Mas ela se esqueceu de perguntar a Thelma se ela quer mesmo isso.

Dr. Moretti – Henrique César

Dr. Moretti é o médico de confiança da família de Tide. É ele o responsável pelos cuidados com a delicada saúde de Lalinha

Gilberto – André Falcão

É um admirador de Isabel, mas reclama que a fotógrafa está sempre fugindo dele. Porém, na tentativa de esquecer Renato, ela acaba lhe dando uma chance.

Guilherme – Rafael Machado

Filho de Olívia e Silvio, mimado pela mãe, cobrado pelo pai.

Gustavo – Antonio Calloni

Gustavo é colérico e se controla para não ser violento. É inteligente e irônico. Tem uma enorme paixão pela mulher e vive em clima de desconfiança, apesar de também ser amado por ela. É engenheiro, mas ganha dinheiro como corretor de imóveis. Tem muito interesse no dinheiro do sogro e acha que Tide não sabe investir seus recursos. Vai ser contra a construção da Escola de Arte.

Márcia – Helena Ranaldi

Filha de Tide e Lalinha, Márcia é uma mulher insatisfeita e inquieta. Persegue a independência pessoal, quer trabalhar e realizar-se profissionalmente, mas esbarra na má vontade do marido, Gustavo, com quem tem uma filha, Nina. No início da trama, Márcia está grávida de um menino, a quem pretende batizar de Tidinho, em homenagem a seu pai.

Nina – Manoela do Monte

Filha de Gustavo e Márcia, Nina é bonita e doce. Gosta de estudar e de viajar. Tem a cabeça no lugar e é disciplinada. Pensa em ser mãe, mas não quer se casar nem se prender a ninguém. A princípio, Nina é uma menina meiga, que não dá problema para os pais.

Inezita – Najara Tureta

Empregada na casa de Tônia, uma espécie de braço direito brasileiro da artista plástica no Rio de Janeiro. Cozinheira de forno e fogão, ela é uma das admiradoras mais entusiasmadas de Tônia plenamente confiante do sucesso da artista no Brasil.

Tonia Werneck – Sonia Braga

Tonia é uma artista plástica brasileira com grande sucesso no exterior. Prima de Helena, vive pela Europa e pelos Estados Unidos há anos expondo seus trabalhos. Mas nunca expôs no Brasil. Conhece Olívia numa exposição de suas obras em uma galeria em Amsterdã. Logo fica sabendo que Olívia administra um espaço cultural e aceita o convite da marchand para expor suas peças no Brasil. Depois de anos, Tonia volta ao Brasil, onde vai se envolver emocionalmente.

Sabrina – Leandra Leal

Estudante de Arte em Amsterdã, Sabrina é amiga de Leonardo e Fernanda e mora num pequeno apartamento, que divide com seu namorado, o estudante Vinícius. No início da novela, é uma estudante. Cinco anos depois, já tendo terminado o curso, Sabrina trabalha como guia em um museu, em Amsterdã.

Vinícius – Sidney Sampaio

Estudante brasileiro, Vinícius é namorado de Sabrina, com quem mora em Amsterdã. Vive de perto o drama de Nanda e Leo. Tenta dar força ao casal, especialmente a Leo, seu melhor amigo.

Irmã Fátima – Inez Viana

Irmã Fátima é a secretária do hospital. Exerce um trabalho burocrático, mas é bastante divertida na intimidade. Entrou para a vida religiosa por conta de uma desilusão amorosa, mas poucas pessoas sabem disso.

Irmã Maria – Marly Bueno

Irmã Maria é a mais rígida de todas. Está sempre no pé dos funcionários e da equipe médica porque quer que tudo esteja absolutamente sob controle e de acordo com suas regras. Rege a Casa de Saúde Santa Clara de Assis com mãos de ferro. Por causa disso, é conhecida como irmã Má, embora não tenha conhecimento deste apelido.

Lavínia – Letícia Sabatella

É uma das freiras que trabalha na Casa de Saúde Santa Clara de Assis. Irmã Lavínia também é enfermeira. É ela que mantém o melhor relacionamento com a comunidade não religiosa do hospital, já que as outras se dedicam à administração. Por conta desse convívio com médicos, enfermeiros e pacientes, irmã Lavínia às vezes sai acompanhada por Helena e Selma. Por

conta disso, leva uma vida bastante diferente das outras freiras, que mal colocam o nariz para fora do Hospital. Muitos doentes gostam dela, principalmente os mais jovens, já que ela, além de muito bonita, trata a todos com carinho. Um paciente jovem acabará apaixonando-se por ela.

Natércia – Bete Mendes

Irmã Natércia é a irmã Superiora. É doce e tolerante, encontrando sempre razões para compreender as faltas das pessoas. O oposto de irmã Maria.

Irmã Zenaide – Selma Reis

Irmã Zenaide é uma freira cantora. Tem um repertório de músicas religiosas, mas, quando pode, canta também músicas populares e depois se confessa, por exigência da irmã Superiora.

Joyce – Sophie Charlotte

Uma das mais antigas amigas e confidentes de Giselle, companheira de colégio e aulas de balé.

Lili – Luana Carmargo

Lili faz parte do grupo de amigos de Sérgio e Fred. É filha da porteira e trabalha na casa de festas de Marta como animadora. Mas Marta a detesta, principalmente depois que descobre que ela anda de caso com Sérgio.

Lídia – Thalita Carauta

Empregada doméstica de Helena. Além de cuidar dos afazeres domésticos da casa de Helena, Lídia também é amiga de sua patroa e está sempre pronta a ajudá-la nos momentos difíceis.

Salvador – Jorge Sá

Salvador é filho de uma ex-empregada de Helena que morreu. Por causa disso, Helena o “adotou” e sempre fez tudo por ele. Salvador mora no apartamento de Helena, trabalha e estuda. Ele é sempre um ombro amigo para Helena, a quem trata como mãe.

Machadão – Zé Victor Castiel

O porteiro do flat onde Sandra mora arrasta um caminhão pela loira e vive a sonhar com o dia em que ganhará na Mega-Sena!

Marcelo – Thiago Picchi

Músico profissional, namorado de Rubinho. Depois de dois meses em turnê pelo mundo com seu grupo, ele volta cheio de saudade, louco para reencontrar o médico. Vai ser um dos professores do AMA.

Rubinho – Fernando Eiras

Rubens, ou Rubinho como é mais conhecido entre os íntimos, é o médico dermatologista que vai trabalhar na Casa de Saúde onde trabalha sua amiga Selma. É solteiro e sua família mora nos Estados Unidos, inclusive sua irmã Simone. Fino, culto, é um admirador de artes em geral.

Margareth – Carolina Bezerra

Cozinheira de forno e fogão, contratada para trabalhar na casa de Rubinho e Marcelo com louvores e excelentes referências. Mas a danada esconde um segredo: está grávida!

Marina – Marjorie Estiano

Marina é bonita, voluntariosa, namoradeira e cobradora. Cobra do pai, da mãe, dos avós, dos namorados, dos amigos. Está sempre insatisfeita. Faz faculdade de Comunicação, mas sonha em ser atriz. Faz curso de teatro e é muito assediada pelo primo Rafael, mas o faz sofrer com seu desprezo. O esnoba, provoca ciúmes, etc.

Marília – Daniela Galli

Psicóloga da clínica, atende Bira e o deixa caidinho por ela. Marina adora a idéia!

Miroel – ângelo Antônio

Miroel é o arquiteto envolvido na construção do centro cultural da família de Tide e Lalinha. Passa ao largo da luta entre mãe e filha, aproveitando a liberdade que a situação lhe dá. Faz um contraste absoluto com Anna, pois é calmo e descontraído. Gosta da mulher, mas se cansa das cobranças dela com a filha. Quando Anna não está por perto, deixa Giselle à vontade para comer o que quiser e também para parar de dançar.

Nestor – Zé Carlos Machado

Casado com a juíza Tereza, Nestor é advogado. Não concorda com o incentivo que a mulher dá para o filho Luciano tocar piano. Acha que a música é uma perda de tempo e não vê futuro para o menino. É enfático e muitas vezes rude com o filho por causa dos estudos de piano. Nestor é trambiqueiro e corrupto.

Odete – Hilka Maria

Assistente de Tereza, competente e fiel. Braço direito da Procuradora República, é ela quem cuida da agenda dela, não permitindo que nenhum compromisso seja perdido.

Pinhão – Marcos Henrique

Pinhão, como é mais conhecido, é um garoto de 12 anos, que vivia na fazenda com Zé Ribeiro e Thelma até vir para o Rio. Muito vivo e engraçado, faz a alegria do velho Tide, que considera o menino muito parecido com ele quando tinha a mesma idade. Fazem uma bela dupla de amigos, apesar da colossal diferença de idade.

Susy – Susanna Ribeiro

Amicíssima de Tônia, agente dela no Rio de Janeiro, é ela quem recebe a artista na sua volta ao Brasil.

Tidinho – Gabriel Lepsch

Tidinho é o filho mais novo de Márcia e Gustavo. Nasce logo no início da novela e recebe o nome de Tidinho em homenagem ao avô Tide.

Ulisses – Domingos Meira

Modelo vivo. Trabalha desde cedo posando para Diana e seus alunos e agora também no AMA. Apesar de arrancar suspiros principalmente das alunas, é um rapaz sério, interessado em arte.

Vandinha – Nina Morena

Vandinha faz parte do grupo de amigos de Fred e Sérgio. Está sempre com eles na praia ou nas festas. Animada, pra frente, é daquelas que topa todas. Trabalha esporadicamente na casa de festas de Marta.

Zé Ribeiro – Umberto Magnani

Caipira esperto e malicioso, Zé Ribeiro é marido de Constância, com quem teve duas filhas, Sandra e Thelma. É bonachão, divertido e sempre tem alguma coisa para contar. Cuida da fazenda de Tide ao lado da filha Thelma. Às vezes vai para o Rio de Janeiro visitar a esposa e a filha que moram na casa de Lalinha e Tide.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)