

LEONARDO COELHO CORRÊA ROSADO

**TELENOVELAS BRASILEIRAS: UM ESTUDO HISTÓRICO-
DISCURSIVO**

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
Fevereiro de 2017**

LEONARDO COELHO CORRÊA ROSADO

**TELENOVELAS BRASILEIRAS: UM ESTUDO HISTÓRICO-
DISCURSIVO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Linguística do texto e do discurso.

Área: Linguística do texto e do discurso
Linha de pesquisa: Análise do discurso
Orientadora: Ida Lucia Machado
Co-Orientador: Thaís Machado Borges

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2017

R788t

Rosado, Leonardo Coelho Corrêa.

Telenovelas brasileiras [manuscrito] : um estudo histórico-discursivo / Leonardo Coelho Corrêa Rosado. – 2017.
345 f., enc. : il., fots., color.

Orientadora: Ida Lúcia Machado.

Coorientadora: Thaís Machado Borges.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de pesquisa: Análise do Discurso.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 312-325.

Anexos: f. 326-329.

Inclui CD-ROM com informações complementares sobre a história da televisão e da telenovela brasileiras.

1. Análise do discurso – Teses. 2. Telenovelas – Teses. 3. Narrativa (Retórica) – Teses. 4. Feminilidade – Teses. 5. Semiótica – Teses. I. Machado, Ida Lúcia. II. Borges, Thaís Machado. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

CDD : 418

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos

Tese intitulada *Telenovelas Brasileiras: um estudo histórico-discursivo*, de autoria do doutorando Leonardo Coelho Corrêa Rosado, apresentada à Banca Examinadora constituída pelos professores relacionados a seguir:

Prof.^a Dr.^a Ida Lucia Machado – FALE/UFMG
(orientadora)

Prof.^a Dr.^a Thaís Machado Borges – UNIVERSIDADE DE ESTOCOLMO
(coorientadora)

Prof.^a Dr.^a Mônica Santos de Souza Melo – UFV

Prof.^a Dr.^a Giani David Silva – CEFET-MG

Prof.^a Dr.^a Adélia Barroso Fernandes – UNI/BH

Prof. Dr. Daniel Mazzaro Vilar de Almeida – UNIFAL

Dedico a todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram com o desenvolvimento desta pesquisa, cuja tese é o seu resultado. Em especial, às minhas avós, *Ana Corrêa Coelho* e *Maria Corrêa Rosado*, que, mesmo com saúde precária, sempre me recebem e me afagam com seus carinhos e sorrisos.

AGRADECIMENTOS

“A gratidão é a base de todos os sentimentos.
Quem é grato reconhece o amor, a paciência e a
consideração que lhe são dados. Gratidão é a rotina
da alma para se viver em paz”
(Autor desconhecido)

Uma pesquisa de doutorado não se realiza de uma hora para outra. Cada linha, parágrafo e/ou página escrita é fruto de muito trabalho, esforço e dedicação. Durante este desenvolvimento, algumas pessoas caminham ao nosso lado, nos ajudando, nos fortalecendo, nos aconselhando e nos orientando. A elas, devemos, então, agradecer:

- a Deus, esta energia que constitui tudo o que existe no universo, visível ou invisível, o Tudo Que É-Não É, por me fazer uma parte de si, concedendo-me o dom da vida e o dom da criatividade – dom este que nos permite criar o tudo a partir do nada. Obrigado, meu amigo, por me nutrir de força de vontade para continuar e para seguir em frente, mesmo quando pensei em desistir; por me inspirar, com sua infinita sabedoria, a escrever algumas páginas.
- À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Ida Lucia Machado, pelas orientações e discussões quanto à pesquisa e aos tópicos da tese; pelos conselhos das mais diversas ordens, pelo carinho e benevolência em me orientar e em ler meus capítulos (às vezes, longos por demais) e pelo desafio em aceitar a trabalhar com este tema de que gosto muito. A ela também agradeço por ter me feito tanto um profissional melhor, quanto uma pessoa melhor. Sob sua tutela, pude amadurecer, enxergar a vida de uma nova perspectiva, ser um novo sujeito. Mais que uma orientadora, tive, nestes quatro anos, uma amiga, uma pessoa que me colocou para cima e que soube me preparar para o futuro. Nunca havia dito isso a ela. Logo, esta é a ocasião mais do que apropriada.
- À minha coorientadora, Prof.^a Dr.^a Thaís Machado Borges, pelas inúmeras sugestões de leitura, pela presteza em me ajudar a desenvolver a pesquisa, pelos conselhos na confecção da versão final da tese e por sempre me encontrar com um sorriso afetuoso no rosto. Mesmo separados por alguns bons quilômetros de

distância, a Prof.^a Thaís não mediu esforços em me ajudar, em responder aos meus *e-mails* e a me receber, em suas visitas ao Brasil, de braços abertos.

- Aos membros da banca de defesa, os professores: Dr.^a Adélia Fernandes, Dr. Daniel Mazzaro, Dr.^a Giani David Silva, Dr. Marcelo Cordeiro, Dr.^a Mônica Melo e Dr.^a Sônia Pessoa, pela prontidão em aceitar o nosso convite e também pela contribuição a este trabalho através das leituras minuciosas e construtivas.
- Aos meus pais, José Custódio Corrêa Rosado e Maria Pompeia Coelho Rosado, por serem o suporte, a força, o exemplo, o refrigerio, o aconchego, o amor, a dedicação e o colo gostoso. Mesmo em dificuldades, sempre me deram todas as condições de continuar estudando, de seguir em frente e de concretizar este sonho. Obrigado por toda a dedicação e pelos inúmeros esforços. Eu os AMO infinitamente!
- Aos meus irmãos, Leandro Coelho Corrêa Rosado e Luciano Coelho Corrêa Rosado, que não medem esforços para me ajudar e para me “defender” quando se faz necessário. Embora no convívio familiar eu pouco mencione isso, o fato é que eu os AMO muito! Tenho muito orgulho de ter vocês como irmãos e, ao mesmo tempo, sou muito grato pelas inúmeras contribuições à minha vida! Deus os abençoe!
- À minha cunhada, Beatriz Fontes, e ao meu sobrinho e afilhado, Marcelo Fontes Rosado, por serem a porta aberta para as horas de aconchego e de descanso. Bia, obrigado por sempre me receber com um sorriso gostoso em sua casa e por ser minha companheira (na praia e nas bebidinhas, principalmente), amiga e confiante. Marcelo, você é o presente que Deus me deu, o filho que me coração elegeu! Amo vocês!
- Às minhas queridas avós, Ana Corrêa Coelho e Maria Corrêa Rosado, a quem dedico este trabalho.
- Às minhas madrinhas, Maria da Graças Corrêa Rosado e Maria Aparecida Corrêa Coelho, por serem, ao mesmo tempo, tias, amigas e mães. Obrigado pelos conselhos, pelas orações e pensamentos positivos, pela comida gostosa e pelas noites de vinho, pelos livros que me permitiram realizar a pesquisa, pela acolhida em momentos de dúvida e de apreensão, pelo carinho e pela sincera e incondicional amizade. Amo vocês!

- Ao meu querido tio-avô, Sebastião Esteves Corrêa, por ser um dos maiores exemplos de fé, espiritualidade, amor e bondade que conheço. Meu tio, você é, para mim, um modelo que procuro seguir e também um leme a me guiar pelo barco da vida. Obrigado pelas orações e pelos pensamentos positivos, por me ajudar nos momentos de dúvida e de desespero. Mas, acima de tudo, obrigado por me aconselhar a não desistir, fazendo-me seguir em frente. Deus o abençoe!
- Ao meu grande e melhor amigo, Fabiano de Almeida, sem o qual eu talvez tivesse desistido. Fabiano, você sabe o quanto você significa para mim e estas palavras não são suficientes para expressar minha eterna gratidão. Obrigado por tudo: pelo carinho, pelos conselhos, pelo colo quando precisei, pelas horas de desabafo no telefone, pelos passeios culturais e programas divertidos que fizemos e por muitas e muitas outras coisas. Quantos momentos cômicos, tragi-cômicos e sérios passamos juntos ao longo destes quatro anos de doutorado. Sua mão, mais que amiga, sempre esteve estendida para me ajudar, para me afagar e também para me “empurrar” para frente. Obrigado meu amigo! Eu o amo!
- Às minhas (melhores) amigas-primas, Caroline Coelho e Stella Cardoso, pelos momentos de descontração, nos quais rimos, choramos, confabulamos, elaboramos teorias conspiratórias, mas também pelas inúmeras dicas, pela revisão de parágrafos e também pelas sugestões de leituras. Meninas, com vocês esta “viagem” se tornou muito mais divertida e também gostosa. Obrigado por me ouvirem, por puxarem minhas orelhas e também por me ajudarem num dos momentos mais delicados da minha vida (aquele do final de 2014...). Amo vocês!
- Aos meus amigos-*housemates*, Lucas Vieira e Gláucio Igor Lima, pelo violãozinho “maroto” nos finais de semana, pela cantoria regada a caipirinha e a cerveja, pelos almoços de domingo onde comemos, bebemos, rimos, cantamos, dançamos, gravamos músicas. A vocês, meus amigos, sou grato pela maravilhosa companhia que fez com que nossa casa se tornasse um verdadeiro e fraterno lar. Obrigado por aparecerem em minha vida! Deus os abençoe!
- À minha eterna amiga e companheira acadêmica, Mônica Santos de Souza Melo, com a qual divido não somente publicações e artigos, mas experiências de vida, pontos de vistas, projetos de vida futuros. Sou-lhe muito grato pelas conversas que tivemos, pelos conselhos que você me deu, pelo carinho em me ouvir, por me

introduzir carinhosamente no seio de sua família e por nunca me deixar esquecer quem eu sou e de onde eu vim. Obrigado por sempre estar pronta para me ajudar!

- Aos meus amigos de sempre, Ana Carolina Reis, Bruno de Assis Freire de Lima, Cínthia Maritz, Cleide Pimentel, Denise Giarola, Eulália Maria de Almeida, Gustavo Ribeiro, Juliana Gomides, Júlio César Vital, Laila Félix, Leilane Moraes, Leilson dos Santos, Nilza Fontes e Renato Dering, pela amizade, pelos momentos gostosos e divertidos, pelos conselhos e puxões de orelha, pelo apoio, pela força, pelas orações sinceras e verdadeiras e também pela descontração. Os amigos são pessoas que escolhemos para seguir conosco a jornada da vida. Eu sou muito grato por vocês terem me escolhido. Obrigado!
- Aos meus amigos-colegas doutorandos e doutores, Aline Torres, Daniel Mazzaro, Elisson Morato, Janaína Barcelos, Maíra Guimarães e Pollyanna Fernandes pelas acaloradas discussões acadêmicas no âmbito das disciplinas, pelas conversas na cantina da FALE, pelos lembretes quanto aos eventos acadêmicos (Daniel, você já me salvou de uma!), por me estimularem a continuar (Aline e Janaína que o digam...), pelas orações verdadeiras e pela recíproca vontade de ajudar o outro a bilhar! Vocês me ajudaram muito e se tornaram amigos queridos! Obrigado!
- Aos meus amigos-vizinhos, Cecília Gonçalves, Carolina Britto, Arthur Britto e Miguel Britto, por estarem sempre com a “porta aberta” e por serem uma espécie de família para mim. Obrigado por me ajudarem quando passei por um dos momentos mais difíceis em minha casa. Vocês não só me ajudaram a superar aquela dificuldade, como foram sempre solícitos quando precisei. Deus os abençoe!
- À minha amiga-professora, Dr.^a Emília Mendes, pela amizade, pelos conselhos, pelas noites regadas a cerveja e bom papo, pela presteza em me ajudar, e, sobretudo, por ter me inspirado a propor o projeto de tese. Durante as aulas sobre corpo e imagem, quando eu ainda estava no primeiro período do doutorado, no ano de 2013, a professora me inspirou a centrar a pesquisa na questão do corpo. Naquele momento, seu aval e suas palavras (que lembro até hoje: “você achou o caminho certo!”) foram como um farol apontando o rumo no mar do conhecimento. Obrigado, minha querida!
- Aos meus novos amigos, Hebert Coelho, Michelle Hubner e Sâmara Mesquita, pelas conversas e descontrações após o almoço, onde pude renovar minhas

energias para continuar a escrever e a seguir com a tese. Obrigado por esta empatia que afaga, acolhe e reenergiza! Deus os abençoe!

- À minha prima Camila Corrêa por me ajudar com a tradução do *abstract* desta tese e por me ajudar em alguns momentos de dificuldades.
- Ao meu aluno-amigo, Felipe Almeida Machado, por ter me ajudado de uma forma tão bonita e tão espontânea quando eu estava machucado, sobretudo, na reta final de confecção e produção da tese. A ele também agradeço pelos inúmeros momentos de descontração e pelo “ouvido” carinhoso ao escutar meus desabafos. Mais que um companheiro para as baladas, você vem se tornando um amigo especial. Obrigado!
- Ao meu amigo, Felipe César Graciano da Mata, que, durante a escrita dos últimos capítulos, esteve do meu lado, me ajudando e me incentivando. Obrigado pela força!
- Aos profissionais que me acompanham: às minhas terapeutas-homeopatas, Reginalda Célia Lopes e Edinalva Cristina Lopes, por me mostrarem que é sempre possível recomeçar; por me incentivarem a seguir adiante e por me ajudarem neste longo e eterno processo que é a transformação interior; à minha nutricionista, Nayara Rodrigues, por me incentivar a fazer dieta, compreender a situação em que eu me encontrava e me estimular a sempre querer o melhor de mim; e aos meus *personal trainers*, Luan Azevedo da Silva e Roberth Almeida, por me motivaram a manter o foco, por me ajudarem a recuperar minha autoestima, por me instigarem a não faltar aos treinos e por compreenderem minhas ausências quando elas se fizeram necessárias.
- Aos meus alunos da disciplina de graduação LET 240 – *Aspectos da Teoria Semiolinguística*, ministrada como requisito de estágio doutoral, pelas inúmeras discussões – muitas das quais geraram páginas desta tese –, pela oportunidade em aprofundar meus conhecimentos em Análise do Discurso e também por me permitirem entrar em sala de aula e fazer o que eu mais amo: ensinar. Foi com eles que tive a certeza de que nasci para ser professor e pesquisador.
- Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (POSLIN) e também à Faculdade de Letras (FALE) da UFMG, pela infraestrutura e por me acolherem nesta nova “casa”. Em especial, agradeço aos funcionários Renata Martins e Giane

Jacob pela gentileza no atendimento e pela presteza na solução de alguns problemas burocráticos.

- À CAPES, pela bolsa de pesquisa, sem a qual seria impossível me sustentar durante estes quatros anos.

RESUMO

O presente trabalho, que recebeu o título de *Telenovelas brasileiras: um estudo histórico-discursivo*, almeja ser um estudo sobre a linguagem icônica e verbal da telenovela brasileira sob a perspectiva da Análise do Discurso. Nossos objetivos foram os de investigar o discurso telenovelístico no Brasil, apoiando-nos em sua *história*, seu *gênero discursivo* e sua *narratividade*, bem como analisar os imaginários sociodiscursivos sobre o corpo feminino, com o intuito de verificar e compreender o porquê dessa representação, em três diferentes épocas. Nosso *corpus* foi constituído por 4 telenovelas exibidas pela Rede *Globo de Televisão* dos anos 70 aos 90, nos seguintes períodos: (a) *Irmãos Coragem* (1ª versão), novela de Janete Clair, de 08 de junho de 1970 a 12 de junho de 1971; (b) *Dancin' Days*, novela de Gilberto Braga, de 10 de julho de 1978 a 27 de janeiro de 1979; (c) *Roque Santeiro*, novela de Dias Gomes, de 24 de junho de 1985 a 22 de fevereiro de 1986 e (d) *Tieta*, novela de Aguinaldo Silva, de 14 de agosto de 1989 a 31 de março de 1990. Essa escolha teve por motivo captar a cultura popular de uma época áurea para a telenovela brasileira. Detivemo-nos no estudo dos corpos femininos nas referidas produções, servindo-nos, sobretudo, do instrumental da Análise do Discurso. Vimos, assim, que tais corpos representam, por vezes de modo caricatural, uma imagem da sociedade brasileira da época na qual a trama transcorre. Em nossas análises e interpretações, procuramos adotar um olhar discursivo colorido por alguns matizes antropológicos. Dessa forma, para a realização deste trabalho, utilizamos como arcabouço teórico-metodológico a Teoria Semiolinguística, que propõe o estudo dos imaginários socioculturais, conjugando-o ao conceito de *corpo*, definido como construção social e cultural, tal como proposto por antropólogos diversos. Vimos que as representações dos corpos femininos nas telenovelas analisadas apresentam pontos em comum: as heroínas dos anos 70 a 90 são brancas, heterossexuais, magras (para os padrões da época), bonitas e jovens (ou relativamente jovens). Os corpos são enquadrados em moldes pré-estabelecidos pelo social vigente. Este estudo quis mostrar que as telenovelas estudadas tentaram, de um modo ou de outro, acompanhar as mudanças sociais/políticas/culturais e languageiras do país.

ABSTRACT

The present work, which received the title “Telenovelas of Brazil: a historical-discursive” study, aims to be a study on the iconic and verbal language of Brazilian telenovela, from the perspective of Discourse Analysis. Our goals were to investigate the telenovela discourse in Brazil, supporting by its history, its discursive genre and its narrativity, as well as to analyze the social and discursive imaginaries on the female body, in order to verify and understand the reason of this representation, in three different epochs. Our corpus was constituted by 4 telenovelas aired by Rede Globo of Television from the 70’s to 90’s a) “*Irmãos Coragem*” (1st version), Janet Clair’s telenovela, aired in the period from 8th June 1970 to 12th June 1971; b) “*Dancin’ Days*”, Gilberto Braga’s telenovela, aired from 10th July 1978 to 27th January 1979; c) “*Roque Santeiro*”, Dias Gomes’ telenovela, broadcasted in the period from 24th June 1985 to 22nd February 1986; d) “*Tieta*”, Aguinaldo Silva’s telenovela, aired in the period from 14th August 1989 to 31st March 1990. This choice was based on the fact that we wanted to capture the popular culture of a golden era of the Brazilian telenovela. We focused on the study of the female bodies in these productions, using, mainly, the instruments of Discourse Analysis. We have seen how these bodies represent, sometimes in a caricatured way, an image of Brazilian society in the period. We sought in our analyzes and interpretations to adopt a discursive look colored by some anthropological shades. Thus, to carry out this study, we used as theoretical-methodological framework the Semiolinguistic Theory, which proposes the study of the social and cultural imaginaries, conjugating it to the concept of body, defined as social and cultural construction, as proposed by diverse anthropologists. We have seen that the representations of the female bodies in the analyzed telenovelas have some common points: the heroines from the 70s to 90s are white, heterosexual, thin (by the standards of the time), beautiful and young (or relatively young). The bodies are framed in pre-established molds proposed by the social. This study wanted to show that studied telenovelas tried, in one way or another, to follow the social / political / cultural and linguistic changes of the country.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
Objetivos	4
Justificativas	5
Corpus	6
Metodologia	10
Transcrição de exemplos.....	11
Organização da tese	12
PARTE I – A telenovela brasileira enquanto materialidade discursiva.....	14
CAPÍTULO 1 – A televisão brasileira: história de uma indústria cultural	16
1.1. Algumas considerações sobre os primórdios da Televisão Brasileira.....	19
1.2. As fases da história da Televisão Brasileira.....	29
1.2.1. 1ª fase (1950-1969): a fase incipiente ou fase elitista	30
1.2.2. 2ª fase (1970-1989): a fase populista	40
1.2.3. 3ª fase (a partir de 1990): a fase de redemocratização da TV	49
CAPÍTULO 2 - Telenovela: gênero híbrido e história	52
2.1. O legado de <i>Sua vida me pertence</i> e a telenovela (TN) não-diária.....	53
2.2. De <i>2-5499 ocupado</i> a <i>Tieta</i> : a consolidação da telenovela (TN) diária	59
CAPÍTULO 3 – O que é telenovela?	78
3.1. O gancho telenovelistico: uma estratégia para captar o telespectador	89
3.2. A estrutura trágica do sofrimento e o <i>happy-end</i> : elementos melodramáticos e folhetinescos.....	91
3.3. O significado econômico da telenovela brasileira: breves considerações	93
3.4. Telenovela: delineando o seu contrato comunicacional.....	96
3.5. O mundo telenovelistico: entre a ficção e realidade.....	101
CAPÍTULO 4 – Os elementos que entram na construção da narrativa telenovelistica	104
4.1. A narrativa telenovelistica: o eterno novelo que se desenrola.....	108
4.2. A <i>mise en scène</i> telenovelistica: apontamentos sobre enunciação e narração	109
4.2.1. A instância de produção e a instância de recepção	114
4.2.2. O enunciador telenovelistico	118
4.2.3. Instâncias textuais ficcionais da telenovela: narrador, narratário e personagens.....	125
4.2.3.1. Narrador e Narratário	125
4.2.3.2. Personagens.....	126
4.3. A lógica narrativa da telenovela	128

4.4. Narratividade e telenovela: alguns aspectos narratológicos da encenação telenovelistica.....	133
4.4.1. Relato de apresentação.....	133
4.4.2. O espaço na narrativa telenovelistica.....	135
4.4.3. A temporalidade na narrativa telenovelistica.....	140
4.4.3.1. Ritmo: alguns apontamentos	143
4.4.3.2. Temporalidade na televisão	145
<i>INTERMEZZO – Ligando a TV e “assistindo” a novelas: as narrativas de nosso corpus</i>	147
“Irmão, é preciso coragem... Irmão, é preciso coragem”	149
<i>Aspectos narratológicos de Irmãos Coragem</i>	158
“Dance bem, dance mal, dance sem parar. Dance bem, dance até sem saber dançar”	160
<i>Aspectos narratológicos de Dancin’ Days</i>	165
“Deus e o diabo na terra, sem guarda-chuva, sem bandeira, bem ou mal”	172
<i>Aspectos narratológicos de Roque Santeiro</i>	181
“Tieta não foi feita da costela de Adão. É mulher-diabo, minha própria tentação”	183
<i>Aspectos narratológicos de Tieta</i>	191
Algumas palavras para fechar este <i>Intermezzo</i>	194
PARTE II – Corpos femininos nas telenovelas: representações e imaginários.....	195
CAPÍTULO 5 – O corpo: um artefato plural.....	197
5.1. O corpo nas Ciências Humanas e Sociais.....	199
5.1.1. O corpo na Sociologia e Antropologia.....	201
5.1.2. O corpo na História	203
5.2. O corpo e a Análise do Discurso Semiolinguística	206
5.2.1. O corpo enquanto imaginário sociodiscursivo.....	208
5.3. As dimensões significativas do corpo	212
5.3.1. Beleza: dos padrões estéticos aos cuidados com o corpo.....	214
5.3.2. Moda, vestuário e roupa.....	219
5.3.3. Erotismo	225
5.4. Corpo e feminilidade	228
5.4.1. Corpo, sexo e gênero.....	229
CAPÍTULO 6 – Corpos femininos “no ar”: as telenovelas dos anos 1970	234
6.1. Três mulheres em uma só: a protagonista triádica de <i>Irmãos Coragem</i>	237
6.2. De presidiária a membro da “alta” sociedade: Júlia de Souza Mattos e a <i>Dancin’ Days</i>	252
CAPÍTULO 7 – Corpos femininos na tela: as telenovelas dos anos 1980	268
7.1. Porcina: a viúva de <i>Roque Santeiro</i> que foi sem nunca ter sido	270

7.2. A volta de Antonieta Esteves: a <i>Tieta do Agreste</i>	288
CONCLUSÕES	306
Apontamentos futuros	311
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	312
ANEXOS	326
TRANSCRIÇÃO AUDIOVISUAL DE ALGUMAS CENAS	327
<i>Irmãos Coragem</i> (1970-1971).....	327
<i>Tieta</i> (1989-199).....	328

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Aglomerado de homens e mulheres em alguns pontos durante a inauguração da TV.....	20
Figura 2 – Solenidade inaugural da Televisão Brasileira. Em (i), no primeiro plano, vemos a Madrinha da TV, a poetisa Rosalina Coelho Lisboa Larragoiti e o bispo D. Paulo Rolim; em (ii) o jornalista Assis Chateaubriand (de terno claro) e o apresentador Homero Silva.....	21
Figura 3 – Sonia Maria Dorce vestida de Tupiniquim na inauguração da TV brasileira	23
Figura 4 – Logotipo da <i>TV Tupy-Difusora</i>	23
Figura 5 – Lia de Aguiar em apresentação de dança no TV na Taba (18/09/1950).	24
Figura 6 – Elenco do programa inaugural TV na Taba (18/09/1950).	24
Figura 7 – Fac-símile de uma página de um jornal paulistano anunciando a inauguração da PRF-3 TV Emissoras Associadas.	25
Figura 8 – Cantores de rádio se apresentam na primeira demonstração da TV no Brasil (02/06/1939).....	27
Figura 9 – Frei Mojica se apresenta na pré-estreia da TV (04/07/1950).....	27
Figura 10 – Publicidade veiculada na revista <i>Seleções Reader's Digest</i> em janeiro de 1944.	28
Figura 11 – Mascotes da TV Excelsior identificando a emissora em vinhetas variadas	38
Figura 12 – Logotipos <i>Rede Globo</i> entre 1965 e 1974.	41
Figura 13 – Logotipos da <i>Rede Globo</i> (1975, 1980, 1988, 1995, 2008 e 2014).	47
Figura 14 – Imagens da primeira telenovela brasileira Sua vida me pertence	54
Figura 15 – Cartaz de lançamento de 2-5499 ocupado.....	60
Figura 16 – Cartazes promocionais de A deusa vencida (Excelsior, 1965), Em busca da felicidade (Excelsior, 1965-66), As minas de prata (Excelsior,1966-67).	63
Figura 17 – Cartaz promocional de Vêu de noiva.	67
Figura 18 – João Gibão abre suas asas em busca de sua liberdade em Saramandaia (1976).70	
Figura 19 – Cartazes de divulgação de Irmãos Coragem (1970-1971).....	72
Figura 20 – Vinheta de abertura de Roque Santeiro (1975) vetada pela censura.	73
Figura 21 – Matérias jornalísticas a respeito da censura da primeira versão da telenovela Roque Santeiro: i) Melodias, edição nº 212, agosto de 1975; ii) O Estado de S. Paulo, 28 de agosto de 1975; iii) O Globo, 28 de agosto de 1975.....	74
Figura 22 – Espaço de interdiscursividade da telenovela.	80
Figura 23 – Processo de escritura de um roteiro de telenovela.	88
Figura 24 – Modulação geral da telenovela.....	91
Figura 25 – Representação do ato de linguagem telenovelistico.	111
Figura 26 – Representação dos componentes do Modo de Organização Narrativo.	129
Figura 27 – Metáfora da árvore. Organização de tramas e subtramas da telenovela.	130
Figura 28 – Representação da narrativa enquanto resultado de uma atividade linguageira.	141
Figura 29 – Logotipos dos principais sucessos de Janete Clair na televisão: (i) Irmãos Coragem, (ii) Selva de Pedra, (iii) Pecado Capital, (iv) Duas Vidas, (v) O Astro e (vi) Pai Herói.	150
Figura 30 - Representação temporal da narrativa da telenovela Irmãos Coragem.	158
Figura 31 – Representação da temporalidade narrativa de Dancin' Days.	167
Figura 32 – Imagens da 1ª versão de Roque Santeiro (1975)	173
Figura 33 – Imagens do lobisomem que povoa a fictícia Asa Branca (i e ii) e do soturno professor Astromar (iii).	177
Figura 34 – Representação da temporalidade narrativa em Roque Santeiro.	181

Figura 35 – “Mulher de branco”: um traço do realismo fantástico em <i>Tieta</i>	189
Figura 36 – Representação da temporalidade narrativa em <i>Tieta</i>	193
Figura 37 – Diagrama da formação dos imaginários sociodiscursivos segundo Procópio (2009).	212
Figura 38 – Mapa conceitual sobre as múltiplas abordagens de estudo do corpo.	213
Figura 39 – Discóbolo (460-450 a. C.), de Míron.	216
Figura 40 – Safo (1867), de Charles Auguste Mengin.	216
Figura 41 – L’Amitié (1908), de Pablo Picasso.	216
Figura 42 – Relação entre plástica da moda e plástica do corpo.	221
Figura 43 – <i>Vestido Império</i> (século XVIII).	223
Figura 44 – <i>Dândi inglês</i> (século XIX).	223
Figura 45 – <i>Saia Funil</i> (século XX).	223
Figura 46 – <i>Mini saia</i> (1960).	223
Figura 47 – Telenovelas predecessoras a <i>Irmãos Coragem</i>	251
Figura 48 – Quadro de Albery Seixas Cunha representando o personagem Júlia de Souza Matos.	266
Figura 49 - Relação dialética entre sociedade/cultura e telenovela/mídia.	310



INTRODUÇÃO

*Nunca digam – isso é natural!
Diante dos acontecimentos de cada dia.
Nunca digam – isso é natural!
A fim de que nada passe por imutável.*

Bertolt Brecht (1898-1956)

Desde criança, a televisão, com suas telenovelas, entrou em nossa vida. Ao lado de nossos pais, assistíamos ao desenrolar dessas histórias que eram exibidas às 18h, às 19h e às 20h. Sentíamos alegria com a felicidade dos personagens que conquistavam o que desejavam e também tristeza quando víamos que problemas os impediam alcançar a felicidade. O fascínio era tão grande que nos envolvíamos com suas histórias e interagíamos com eles, considerando-os como “amigos”. É possível lembrarmos das várias conversas que mantínhamos em família comentando o que acontecera em determinado capítulo da novela e de ficarmos a imaginar o que poderia acontecer nos próximos.

Crescemos, então, no interior dessa cultura “novelesca” que não somente delimitava os horizontes de nossa família, como também era (e ainda é) característica da sociedade brasileira como um todo.

Não foi sem razão, pois, que a telenovela tenha despertado em nós um interesse por sua investigação. Sua presença foi tão importante em nossa formação que, com a maturidade que os anos nos dão, essa presença tornou-se alvo de perguntas e de questionamentos. Por que a telenovela nos fascina e nos envolve tanto em suas tramas? Como consegue despertar nossas lágrimas e também nossos sorrisos? Quais as razões para nos influenciar assim? Essas eram algumas das perguntas que, aos poucos, ressoaram em nossa mente durante nosso desenvolvimento intelectual, até o momento em que elas se converteram em algo mais pragmático, com contornos investigativos, oriundos de nossa inserção nos estudos universitários.

E a vida parece que nos prepara, de alguma forma, para realizarmos os nossos desejos, fazendo com que encontremos as oportunidades certas nos momentos certos, do mesmo modo que a semente encontra a terra para dar seus frutos. Assim, eis que surgiu, durante o nosso mestrado, tal oportunidade. Ao sermos questionados sobre a possibilidade de trabalharmos com um objeto diferente daquele de nossa Iniciação



Científica, lembramo-nos das perguntas que ficaram armazenadas em nossa memória, tal como uma fotografia antiga em um álbum de família.

Alguns desses questionamentos tornaram-se ideias e essas permitiram a produção de uma dissertação intitulada *Sorrir ou chorar? A patemização na telenovela brasileira, um estudo de “O Astro”*; ali investigamos algumas das estratégias que engendraram a emoção no âmbito da encenação languageira.

Entretanto, ocorre frequentemente que quanto mais investigamos um objeto de pesquisa, menos o compreendemos. A pesquisa, na grande maioria das vezes, traz mais dúvidas que respostas. Ela amplia nossos horizontes, mas aumenta o leque de questionamentos. Ela nos coloca em situações de constante busca por respostas e incita-nos a trilhar novos caminhos.

Foi considerando esse panorama que propomos o presente trabalho, que recebeu o título de *Telenovelas Brasileiras: um estudo histórico-discursivo*, o qual já evidencia que nossa proposta continua sendo a de investigar esse objeto que tanto nos fascina: a *telenovela brasileira*.

Neste estudo, mantivemos o foco sobre o discurso telenovelístico, mas examinando outros aspectos que aqueles já expostos na dissertação. Procuramos, aqui, centrados na questão das representações, abordar temas ligados ao *corpo feminino* enquanto elemento que é representado pela linguagem e que adquire significação pelo uso que se faz dessa linguagem, indo ao encontro, com isso, dos saberes socioculturais que permitem engendrar tal significação.

Como enquadre disciplinar para realizar nossa pesquisa, baseamo-nos na *Análise do Discurso*, campo disciplinar das Ciências da linguagem que, em vez de proceder a uma análise linguística do texto em si ou a uma análise sociológica ou psicológica do “contexto”, visa a articular a enunciação deste ou daquele discurso a certo lugar social (MAINGUENEAU, 2006), rejeitando assim a noção de que a linguagem seria apenas um meio neutro para refletir ou descrever o mundo (GILL, 2002).

No que tange ao objeto “corpo”, na telenovela, salta-nos aos olhos, antes de tudo, que ele é uma realidade óbvia na medida em que, tal qual como no cinema, a telenovela “[...] registra, com o auxílio de uma câmera, corpos que se relacionam em um espaço” (BAECQUE, 2008, p. 481). Isso poderia gerar uma impressão de que o estudo de tal objeto fosse de pouca relevância ou mesmo desnecessário. No entanto, essa primeira impressão (errônea) se desfaz se utilizarmos a lupa que o instrumental da Análise do



Discurso nos oferece; ela permite que enxerguemos, com maior nitidez, que o corpo é um objeto bastante complexo ao ser representado em uma telenovela e que ele carrega em si uma série de significados socialmente compartilhados, que são mostrados de forma implícita ou de forma explícita.

Ora, se a linguagem opera a representação do corpo, essa linguagem implica uma certa importância (e poderíamos mesmo dizer um certo valor) quando ela é encenada no interior de uma prática sociodiscursiva, que não só caracteriza a cultura de uma determinada comunidade, como também atinge várias camadas sociais desta. É o que ocorre com a telenovela no Brasil.

Estudos como os de Almeida (2002), Andrade (2003), Machado-Borges (2003) e Hamburguer (2005, 2010) comprovam que a telenovela brasileira tanto alcança um público bastante heterogêneo, composto por indivíduos de gênero, idade, classe social e escolaridade diversificados, quanto atua, para uma parcela do grupo social, como mediadora de um conjunto de modos de ver e de compreender a realidade brasileira, funcionando como um horizonte de referência, seja para a política, para os comportamentos dos cidadãos, como também para questões mais “fúteis” tais como a moda de ser, falar, vestir. Logo, a representação do corpo nas telenovelas assume contornos específicos, na medida em que ela é suporte de um conjunto de valores sociais que são aceitos e compartilhados pelos membros de uma coletividade. Há uma memória coletiva nas diferentes camadas sociais que se apresenta sob a forma de saberes que, por sua vez, irão constituir um conjunto de imaginários sociodiscursivos característicos dessa coletividade.

Melhor explicando: os imaginários sociodiscursivos correspondem aos diferentes modos de apreender o mundo que, nascidos da mecânica das representações sociais, circulam no meio social sob a forma de saberes (de crença ou de conhecimento). São eles que constroem a significação dos objetos do mundo, levando em consideração comportamentos que os seres humanos produzem por meio das práticas de uso da linguagem que transformam a realidade em real significativa (CHARAUDEAU, 2007).

Portanto, nosso trabalho observa tanto o funcionamento do discurso telenovelístico enquanto materialidade discursiva, quanto o modo como a linguagem representa os corpos femininos nas telenovelas. Ao realizarmos essa observação, por meio da Semiologia, de Patrick Charaudeau (1983, 1984, 1992, 1995, 2008) e de alguns de seus seguidores, como Machado (1995, 1998, 2001, 2010, 2014, 2016b),



procuramos observar quais imaginários sociodiscursivos são associados à representação dos corpos telenovelísticos que constituem nosso *corpus* de pesquisa. Os critérios que nortearam essas escolhas e recortes serão apresentados mais adiante, na parte dedicada à metodologia.

A constituição do *corpus* da pesquisa já pode ser entrevista em nosso título pela palavra “histórico”. Tal palavra indica, naturalmente, o aspecto histórico que nosso trabalho pretende ter. Desse modo, não somente observamos as representações entre os corpos femininos no âmbito de cada uma dessas telenovelas, como também visamos estabelecer uma comparação entre estas. Desse modo, tentamos observar a evolução dos corpos ali representados ao longo do tempo – mais especificamente, dos anos 70 aos anos 90 – e buscamos analisar/entender como fatores socioculturais e políticos podem tê-los engendrado. Esclarecemos que não somos historiadores políticos: nossa visão é bem mais modesta e está essencialmente ligada ao instrumental teórico que a Semiologia nos forneceu.

Assim, ainda que limitada, nossa pesquisa procurou fazer uma reflexão sobre o modo pelo qual o corpo é suscetível de refletir as complexas mudanças vivenciadas ao longo dos processos históricos que delimitaram a sociedade brasileira no período considerado.

Com isso, postulamos que as representações do corpo feminino nas telenovelas vão ao encontro dos padrões legitimados sócio-historicamente – padrões esses que circulam no meio social sob a forma de saberes – e que essas representações – por serem veiculadas em uma prática sociodiscursiva de grande penetração social, a da telenovela – assumem valores hegemônicos que não refletem, por completo, a heterogeneidade que constitui a sociedade brasileira.

Para sustentar esta tese, levantamos as seguintes hipóteses: a) os imaginários sociodiscursivos sobre os corpos femininos se adequam, no universo telenovelístico, aos padrões sócio-historicamente legitimados através de diversos discursos sociais e da ordem discursiva dominante; b) a telenovela engendra imaginários sociodiscursivos hegemônicos sobre o corpo e sobre os papéis sociais da mulher.

Objetivos

O presente trabalho visa investigar o discurso telenovelístico no Brasil, apoiando-se em sua *história*, seu *gênero discursivo* e sua *narratividade*, bem como analisar os



imaginários sociodiscursivos sobre o corpo feminino, com o intuito de verificar e compreender o porquê dessa representação, em três diferentes épocas.

Especificamente, visamos compreender/captar como o gênero telenovela se constituiu e evoluiu ao longo da história da televisão brasileira e quais características o definem enquanto gênero discursivo e enquanto artefato cultural; compreender como funciona e como é organizada a narrativa telenovelistica, vista como narrativa social e como materialidade discursiva. Esta proposta nos conduziu também a investigar quais saberes (de crença e de conhecimento) podem engendrar representações dos corpos femininos.

Tal trabalho foi feito pela análise de cada uma das supracitadas telenovelas, o que nos permitiu chegar aos possíveis imaginários sociodiscursivos que parecem estar em suas bases. Finalmente, empreendemos o trabalho de verificar quais fatores sócio-históricos produziram a modificação da representação dos corpos femininos no macro ato de linguagem telenovelistico, considerando o recorte temporal do *corpus*.

Justificativas

Justificamos a proposta deste estudo por observarmos primeiramente que, de modo geral, no âmbito dos estudos discursivos há poucas pesquisas que trabalham com a materialidade *telenovela*. Esperamos, assim, que a realização de nossa pesquisa possa ajudar um pouco a preencher essa lacuna, e, principalmente, incentivar novas pesquisas voltadas para o mesmo objeto.

Devemos ressaltar que a telenovela, no entanto, já foi abordada em dissertações e teses em outros domínios que não o nosso, como, por exemplo, a História, a Sociologia, a Antropologia de Campo e, sobretudo, a Comunicação.

Em segundo lugar, acreditamos que a telenovela, de acordo com Hamburger (2005), capta e expressa, por meio de seus mecanismos de produção, difusão e recepção, mudanças em curso, construindo e projetando a realidade para direções imprevistas e não planejadas. Nesse sentido, as telenovelas constituem um “[...] imenso repertório de histórias, personagens [e] comportamentos de domínio comum aos brasileiros” (HAMBURGUER, 2005, p. 151) – domínio este que serve de horizonte para que os telespectadores se posicionem e interpretem tanto os seus próprios dramas, quanto os problemas e situações sociais e políticas que os envolvem. Logo, ousamos dizer que, até certo ponto e para um determinado número de pessoas, a telenovela pode representar e



construir uma forma de realidade, ao trazer para dentro de sua trama algumas mudanças sociais que marcaram a sociedade brasileira. Assim, ao desenvolvermos um trabalho que observa o funcionamento do discurso telenovelístico a partir de alguns de seus aspectos, foi-nos possível, em certa medida, abordar a complexa relação entre linguagem e sociedade e entre discurso e mudanças sociais.

Em terceiro lugar, um trabalho sobre telenovelas, inserido na linha de pesquisa Análise do Discurso, mostra-se necessário, pois o tema abordado pode vir a suprir parte da lacuna que existe na supracitada linha, que não se mostra muito interessada em abordar algo tão ligado à cultura popular como a telenovela. Ressaltemos que, no entanto, no domínio dos estudos sobre “corpo”, há pesquisadores que têm observando a maneira como a linguagem o representa em domínios sociais diversos: o midiático (GOMES, 2014, 2013; R. GOMES, 2013), o religioso (ARAÚJO, 2014), o político-social (COURTINE, 2011), entre outros campos do saber. O objeto “corpo” é então por eles estudado e analisado dentro de uma perspectiva sociodiscursiva.

Com isso, esperamos que nossa pesquisa possa dialogar com essas outras e também possa mostrar o potencial da Teoria Semiológica enquanto teoria analítico-discursiva possível.

Corpus

Como parece sugerir Machado (2012, 2013b, 2015) em suas pesquisas sobre narratividade e a arte de contar histórias, as telenovelas seriam, em sua essência, “contadoras de histórias”. Muitos as apreciam, pois gostam de ouvir histórias. E aqui iremos também assumir este papel e “contar”, ainda que de forma breve, a história de cada novela parte de nosso *corpus*.

A novela *Irmãos Coragem* (1970-1971), de autoria da teledramaturga Janete Clair, conta a história de João Coragem e sua conflituosa relação com Lara, filha do senhor absoluto do vilarejo. Lara tem problemas psicológicos que a levam a mudanças de personalidade. A fictícia Coroadó, cidadezinha no interior de Goiás, é o palco dessa trama e de outras, como a exploração de diamantes na região, que obriga João e seus irmãos, Jerônimo e Duda, a viverem em luta com o poderoso Coronel Pedro Barros, pai de Lara.

Dancin' Days (1978-1979), de Gilberto Braga, narra a história de Júlia Mattos que, depois de onze anos na prisão, tenta reconquistar o amor de sua filha, Marisa, criada com



todo luxo e conforto pela sua irmã Yolanda Pratini. Júlia, após mil peripécias, encontra seu lugar na sociedade e o amor de um diplomata, Carlos Eduardo (Cacá).

Roque Santeiro (1985-1986), de Dias Gomes, conta a história do *pseudo* mártir da cidade de Asa Branca, Roque Santeiro, que todos julgavam morto há dezessete anos. Roque Santeiro reaparece ocasionando aventuras rocambolescas para a viúva Porcina e para aquele que manda na cidade: Sinhozinho Malta. O nome de Roque aparece em vários fatos completamente inventados, como, por exemplo, um misterioso casamento com Porcina.

Tieta (1989-1990), de Aguinaldo Silva, é uma adaptação do romance de Jorge Amado, *Tieta do Agreste*, e narra a história do retorno do personagem à sua cidade natal, Santana do Agreste, de onde o pai a expulsara há vinte e um anos. Ao voltar, Tieta não só reencontra o seu passado quase intacto, como também causa muitas emoções na cidade, entre elas o fato de envolver-se com seu sobrinho seminarista Ricardo.

O *corpus* foi selecionado levando em conta os seguintes critérios:

- a) recorte temporal (1970-1990);
- b) o mesmo canal (*Rede Globo*) responsável pela exibição das quatro telenovelas;
- c) o mesmo horário de exibição (20h) para todas;
- d) as protagonistas femininas (quadro 1).

A escolha de um período que vai de 1970 a 1990 como o recorte temporal deve-se ao fato de o Brasil ter nele passado por grandes transformações sociais, políticas e econômicas.

Além disso, o período em questão corresponde, conforme aponta Hamburger (2005), à expansão da indústria televisiva brasileira, no qual a *Rede Globo* praticamente assume o monopólio desse mercado. Ele é ainda marcado pela interferência política e econômica do governo ditatorial que deu suporte à *Globo*, mas também interferiu em sua programação e no conteúdo dos programas. Resumindo a questão, segundo Machado-Borges (2003), a ditadura apoiou o desenvolvimento da televisão privada e comercial com o intuito de criar uma economia de consumo e atrair o capital local e estrangeiro. Com isso, as telenovelas passaram a ocupar um lugar de destaque na grade de programação não só da *Globo*, mas também de outras emissoras.



Quanto ao horário de exibição (20 horas), as telenovelas nele exibidas eram destinadas a um público mais adulto, servindo-se disso para veicular temas mais fortes e polêmicos, de cunho mais “realista”, uma espécie de “reflexo” do social (HAMBURGUER, 2005; BALOGH, 2002; RAMOS e BORELLI, 1989; MACHADO-BORGES, 2003). Eis dois fatores – “mais realistas” e “reflexos do social” – que procuramos investigar neste estudo.

Devido à extensão dessas telenovelas e à quantidade de personagens e tramas que elas apresentam, refinamos nossas análises centrando-as na observação dos já citados corpos femininos dos protagonistas; são quatro novelas nas quais a mulher tem um papel de destaque: uma por sua confusão mental e desejo de encontrar seu verdadeiro “eu”, as outras três por se mostraram mulheres fortes, capazes de influenciar homens e mulheres do universo onde evoluem.

Por protagonistas, compreendemos aqueles personagens que “[...] concentram em si a dose maior de interesse da história e do espectador [sendo] os personagens que alimentam a expectativa e que dão mais de si, até em termos quantitativos, à história” (PALLOTTINI, 1998, p. 89).

Sintetizamos, a seguir, em um quadro o que foi dito acima:

Logotipo	Título da telenovela	Protagonista feminina/Atriz	Imagem
	<i>Irmãos Coragem</i> (1970-1971)	Lara/Diana/Márcia (Glória Menezes)	
	<i>Dancin' Days</i> (1978-1979)	Júlia de Souza Matos (Sônia Braga)	
	<i>Roque Santeiro</i> (1985-1986)	Viúva Porcina (Regina Duarte)	
	<i>Tieta</i> (1989-1990)	Tieta (Claudia Ohana/Betty Faria)	

Quadro 1 – Protagonistas femininas de nosso *corpus*.



Ao lançar um olhar discursivo sobre as quatro protagonistas acima, estamos estabelecendo um tipo de *contrastividade*, que denominamos, baseados em Charaudeau (1995, 2011), de *contrastividade externa*, relativa à variável *tempo*, ou seja, procedemos a uma comparação dos imaginários sociodiscursivos sobre tais corpos femininos.

Para a realização de nossa pesquisa, utilizamos os *boxes* de DVDs das telenovelas supracitadas que foram lançados pela *Globo Marcas*, uma das empresas das *Organizações Globo*, já que estes apresentam uma versão compactada das histórias, ao retirar algumas sequências/cenas relativas a tramas paralelas e secundárias. Porém, o eixo central é mantido nesses *boxes* e as respectivas histórias guardam sua coerência. Portanto, a utilização das edições compactadas não inviabilizou o desenvolvimento da pesquisa.

Cumpre-nos ressaltar que nestas edições, as histórias são contadas num fluxo contínuo, sem interrupções tanto no que diz respeito à divisão diária em capítulos, quanto aos intervalos comerciais. De maneira geral, cada *boxe* é composto por cerca de 12 DVDs, com duração média de 3 horas e 30 minutos cada, como é possível verificar no quadro a seguir (quadro 2).

Para evitarmos a repetição dos títulos das novelas nos exemplos extraídos de nosso *corpus*, referir-nos-emos a elas por meio de siglas de fácil assimilação, que apresentamos no supracitado quadro 2. Ele contém também o número de mídias de cada *boxe*, a duração média de cada mídia e a duração total da versão compactada da telenovela.

Título	Sigla de remissão	Nº de DVDS	Duração média	Duração total
<i>Irmãos Coragem</i>	IC	8	3h	27h41
<i>Dancin' Days</i>	DD	12	3h30	38h02
<i>Roque Santeiro</i>	RS	16	3h	51h
<i>Tieta</i>	TT	11	3h30	38h50

Quadro 2 – Informações gerais sobre os *boxes* de DVDs e sobre as siglas utilizadas na remissão a exemplos do *corpus*.

Ao remetermos a exemplos, excertos e ou fragmentos do *corpus*, utilizaremos, abaixo do exemplo, a seguinte notação: **(IC - DVD 1 - 00:04:30)**, onde *IC* é a sigla



relativa à telenovela, DVD 1 a mídia em que está posicionado o exemplo, e 00:04:30 o tempo de sua mostraçã¹/duração relativo à mídia.

Na seção que se segue, comentaremos a metodologia e a fundamentação teórico-metodológica que sustentam esta tese.

Metodologia

A metodologia que orienta este trabalho é qualitativa, uma vez que estamos inseridos em uma abordagem representacional e interpretativa. Assim, ele vincula-se ao que Maingueneau (1997), entre outros, chama de *Análise do Discurso de 3ª geração*, caracterizada por um viés mais qualitativo, calcado na interdisciplinaridade e na interpretação dos discursos.

Nesse sentido, chegamos aos resultados de nossa análise por meio de uma série de comparações entre os resultados em si e entre outros elementos de ordem situacional, social, cultural e histórica, que nos permitiram a formulação de hipóteses de sentido em relação ao fenômeno estudado. Como já foi dito, utilizamos estudos vindos de outras áreas, como a Comunicação, a História, a Sociologia e a Antropologia, dentro daquilo que Charaudeau (2013b) denomina de uma *interdisciplinaridade focalizada*. Acreditamos que assim pudemos alcançar os objetivos que traçamos para esta pesquisa.

Como analistas do discurso, nosso ponto de partida foi a “palavra”, ou a linguagem em suas dimensões semiológicas, tanto da imagem (*dimensão imagética*) quanto do verbal (*dimensão linguística*). Tal como propõe Charaudeau (2016), partimos da palavra para convertê-la em noções, conceitos e interpretações, segundo o arcabouço teórico-metodológico que elegemos para viabilizar nossas análises.

Considerando esse enquadre metodológico, os procedimentos de análise foram de duas ordens: a) uma *ordem interna* (*interpretação interna*), na qual procuramos demonstrar “[...] como [...] funciona o fenômeno estudado através de uma comparação entre as várias partes que compõem os resultados de [nossa] análise” (CHARAUDEAU, 2013b, p. 38); b) uma *ordem externa* (*interpretação externa*), uma vez que nossos

¹ De acordo com Aumont e Marie (2010, p. 200), o termo *mostração* designa, literalmente, o ato de mostrar/exibir. O neologismo foi proposto por narratólogos em oposição ao de “narração”. A *mostração* consiste em representar uma ação em atos pelo viés de personagens encarnados em atores. Patrick Charaudeau (2013a) utiliza o termo com o significado de “exibição”, no sentido de “ato de mostrar algo”. “Mostração” tem sido usado por alguns seguidores das teorias de Charaudeau no Brasil, sobretudo, quando se lida com a dimensão imagética de certos discursos.



resultados foram “[...] confrontados com os de outras disciplinas que estudaram [o] objeto [...]” (CHARAUDEAU, 2013b, p. 39), em uma abordagem dialógica – intertextual e interdiscursiva – entre esses estudos.

Assim, na interpretação interna, observamos as representações sociais do corpo feminino em cada uma das telenovelas selecionadas. No que diz respeito à interpretação externa, comparamos as representações dos corpos femininos de um ponto de vista diacrônico e sociocultural, considerando o ponto de vista sócio-histórico sob o qual o *corpus* foi constituído. Em suma, tentamos responder a duas problemáticas: (i) como ocorrem as modificações das representações do corpo feminino; e (ii) quais fatores socioculturais e políticos engendram essa modificação.

Além da Semiologia, adentramos também pelo terreno da Comunicação Social ao utilizar trabalhos sobre o *discurso ficcional televisivo* (Balogh, 2002) e sobre a *televisão* e a *telenovela*, como os de Calza (1996), Campedelli (1988), Costa (2000), Jost (2007), Pallottini (1998), Porto e Silva (2005), entre outros, de modo a compreender o funcionamento do discurso que investigamos neste trabalho.

Transcrição de exemplos

Ao apresentarmos exemplos de nosso *corpus* ao longo deste trabalho, optamos por transcrever os fragmentos por meio daquilo que Melo (2003, p. 23) denomina *transcrição audiovisual*. De acordo com a proposta desta pesquisadora, a transição deve seguir as seguintes orientações:

- reprodução do estrato verbal, isto é, dos enunciados orais ou escritos que se apresentam no interior do texto audiovisual;
- congelamento e reprodução das imagens quadro a quadro, a partir de processos digitais e composição dos *videogramas*.

Assim, por meio da transcrição, interrompemos o fluxo contínuo da *imagem cinética* – um fluxo que, como afirmam Aumont e Marie (2009, p. 31), escapará ao nosso controle, a não ser que utilizemos métodos próprios tais como o apresentado acima – para apreender detalhes tanto da imagem, quanto da palavra e, dessa maneira, produziremos nossas interpretações de forma mais consistente.



Cumpre-nos ressaltar que o *videograma* – que será comumente retomado ao longo deste trabalho – é uma unidade significativa da imagem que possui uma configuração visual estável, definida pela continuidade dos parâmetros de criação de imagens e/ou dos sujeitos/objetos filmados, segundo postulam Lochard e Soulages (1993).

Para a transcrição do verbal, utilizamos algumas convenções de forma a evidenciar alguns movimentos de fala que possam ocorrer no interior do enunciado dito pelo personagem, tais como pausas, entonações, acelerações e desacelerações, sobreposições. Para tal, utilizamos um conjunto de símbolos gráficos que podem ser observados no quadro 3 a seguir.

Símbolo	Significado
(..)	Indica pausa com menos de meio segundo
(...)	Indica pausa de meio a um segundo, medida com cronômetro
...	Indica continuidade de turno, considerando videogramas distintos
(1.5)	Demonstra a duração da pausa acima de um segundo durante a fala, medida com cronômetro
.	Sinaliza descida de entonação.
?	Marca subida de entonação.
,	Sinaliza entonação contínua, indicando que haverá prosseguimento da fala
-	Hífen, sem espaço, marca parada súbita na fala, revelando o abandono do vocábulo ou da estrutura.
:	Indica alongamento de vogal
!	Designa fala animada.
>palavra<	Indica aceleração de fala
<palavra>	Indica desaceleração da fala
<u>Sublinhado</u>	Indica acento ou ênfase no volume
MAIÚSCULA	Indica acento muito forte no volume
=	Indica que não há pausa entre a fala de dois falantes distintos (fala engatada)
((palavra))	Indica comentários do pesquisador
[]	Indica sobreposição de fala

Quadro 3 – Símbolos e convenções utilizados para a transcrição do verbal.

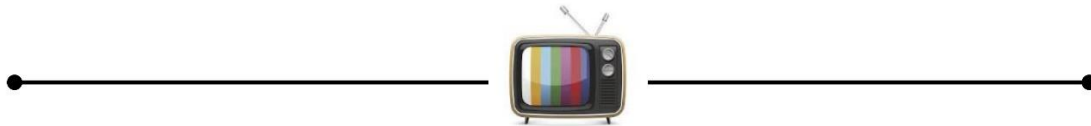
Estes símbolos e convenções aparecerão ao longo dos exemplos dialogados utilizados nesta pesquisa.

Organização da tese



A presente tese está organizada em duas partes, além das naturais Introdução e Conclusões. A primeira parte trata da telenovela enquanto materialidade discursiva, observando o funcionamento deste discurso em alguns de seus aspectos. Já a segunda parte lida com a questão da representação do corpo feminino nas telenovelas do *corpus*. Entre as duas partes, achamos necessária uma espécie de “ponte”, que denominamos de *Intermezzo* para bem separá-las. Nessa “ponte” apresentamos os discursos sobre as histórias de cada uma das telenovelas selecionadas, bem como alguns aspectos narratológicos das quatro narrativas.

Em um CD que acompanha a tese, apresentamos um conjunto de informações sobre alguns aspectos da história da televisão e da telenovela brasileiras, a que demos o título *Coisas que você gostaria de saber sobre a televisão e não sabe*². As informações contidas no CD não interferem no conteúdo do trabalho que ora apresentamos: trata-se apenas de considerações que julgamos interessantes reunir em um CD para presentear os membros da banca.



² Uma homenagem paródica ao título do filme de Woody Allen, *Tudo o que você sempre quis saber sobre sexo mas tinha medo de perguntar*, de 1972.

PARTE I

A telenovela brasileira enquanto materialidade discursiva





A primeira parte de nossa tese diz respeito ao discurso telenovelístico ou à telenovela brasileira enquanto materialidade discursiva. Nesse sentido, procuramos investigar este objeto de estudo nos capítulos que se seguem, a partir de uma perspectiva discursiva, considerando o funcionamento de tal tipo de discurso: a) no âmbito de sua *história* dentro da televisão brasileira; b) no âmbito de seu *gênero discursivo* – ou gênero situacional nas palavras de Charaudeau (2004) –, e também c) no que diz respeito à sua *narratividade*.

Esta parte engloba um conjunto de quatro capítulos que procuram produzir uma explicação cultural sobre o objeto de estudo nos aspectos acima listados.

O capítulo 1, intitulado *A televisão brasileira: história de uma indústria cultural*, objetiva traçar um panorama histórico, cultural, político e tecnológico da televisão brasileira, de forma a situar o gênero telenovela em seu interior.

O capítulo 2, a que damos o título *Telenovela: gênero híbrido e história*, é também um capítulo que apresenta um percurso histórico, como o capítulo 1; no entanto, seu objetivo é o de percorrer o desenvolvimento do gênero telenovela na televisão brasileira desde sua implementação, em 1951, até o início dos anos 1990, passando pelos seus formatos não-diário e diário.

Já o capítulo 3, *O que é telenovela?*, parte desta pergunta para compreender esse objeto enquanto gênero discursivo e enquanto artefato cultural, delineando suas características e os elementos que compõem o seu contrato comunicacional.

O capítulo 4, o último desta primeira parte, intitula-se *Os elementos que entram na construção da narratividade telenovelística*. Ele visa compreender essa materialidade discursiva a partir de uma das suas características mais relevantes: a narratividade. Nele, faremos um percurso pelos meandros narrativos da telenovela, observando os sujeitos que integram a sua enunciação, os aspectos lógico-narrativos de sua organização e também a sua *mise en scène* discursiva com os seus componentes, como o tempo e o espaço narrativos.

Esperamos que esta primeira parte possa trazer contribuições para se compreender o funcionamento discursivo da telenovela brasileira, bem como apontar diretrizes para compreender o aspecto representacional desse discurso. Esse último ponto será investigado na segunda parte desta tese.



Piratinga

dancin' days

CAPÍTULO 1

A televisão brasileira: história de uma indústria cultural


**Irmaos
Coragem**

“Vingou como tudo vinga
no teu chão, Piratinga
A cruz que Anchieta plantou!
Pois, dir-se-á que ela hoje acena
Por uma altíssima antena
Em que o Cruzeiro pousou.
E te dá, num amuleto,
O vermelho, branco e preto
Das contas do teu colar.
E te mostra num espelho,
O preto, branco e vermelho,
Das penas do teu cocar.”

Guilherme de Almeida (*Canção da TV brasileira*)

ROUJE
SANTIEIRO



A influência da televisão, como meio de comunicação, foi e é muito grande no Brasil em função das condições sociais, econômicas, culturais, políticas e tecnológicas existentes por aqui. O presente capítulo visa, então, apresentar um breve panorama sobre a televisão brasileira, de forma a construir um enquadre social, histórico e cultural para situar o gênero telenovela em nosso trabalho.

Partimos do pressuposto de que pensar a telenovela, do ponto de vista histórico, é pensar na própria história de nossa televisão, já que desde os primórdios, mais precisamente em dezembro de 1951, a telenovela se faz presente, tornando-se, com o desenrolar do tempo, o produto e o gênero televisivo mais consumido e mais vendido, evidenciando sua importância econômica.

A televisão, enquanto veículo de comunicação de massa, marcou a segunda metade do século XX, do mesmo modo que o rádio marcou a primeira metade deste século e a internet está sendo um marco nas primeiras décadas do século XXI. Apesar de, na atualidade, ela estar em declínio, em função da concorrência com as *hipermídias*, a televisão é ainda a principal fonte de informação e entretenimento de uma grande parcela da população, sobretudo no Brasil. Assim, como afirma Bourdieu, “[a] televisão tem uma espécie de monopólio de fato sobre a formação das cabeças de uma parcela muito importante da população” (BORDIEU, 1997, p. 23).

Mesmo que sua influência provoque reações – muitas vezes negativas – quanto ao seu papel social e político, levando a inúmeras desconfianças³, o fato é que a televisão é um dos grandes veículos de comunicação surgidos na história da humanidade. Criada na década de 1930, a partir de experiências com a transmissão eletrônica de imagens, a televisão passou a ser produzida em massa após o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, época na qual o cinema monopolizava o público noturno, e o rádio era um meio de comunicação de ampla penetração no cotidiano dos lares.

Sua rápida expansão aponta para algumas de suas principais características: o *imediatismo* e a *rapidez* de suas mensagens, codificadas em imagens, palavras e sons. De modo geral, a TV tem efeitos curtos e rápidos. “Pelo seu caráter imediatista, [ela] não tem possibilidade de discorrer longamente sobre as matérias, nem de diversificar muito seus temas, ou de tomar mais tempo do receptor” (MARCONDES FILHO, 1988, p. 21). Na

³ Sobre este aspecto, o trabalho do sociólogo francês Pierre Bourdieu, *Sur la télévision (Sobre a televisão)*, é bastante esclarecedor. Valendo-se do instrumental do construtivismo estruturalista, o sociólogo procura refletir a respeito da dominação que a mídia televisiva exerce sobre a sociedade, sendo um grande perigo para a vida política e a democracia, de forma a estimular a luta para que a televisão não se transforme em um instrumento de opressão simbólica (BOURDIEU, 1997, p. 9-13).



televisão, o tempo é precioso e tudo gira em torno do valor comercial que este tempo pode render.

Disso resulta em uma outra característica do veículo: o *valor comercial de seu tempo de exibição*. Para cada minuto existe um investimento, um preço, uma tabela e, sobretudo, um lucro. O telespectador acredita que não paga para assistir aos seus programas televisivos; mas ele mal sabe que, embutido naquele produto consumido devido à publicidade televisiva que o convenceu a comprar, está o preço pago para se assistir TV “gratuitamente”.

Enquanto multimídia, a televisão, diferentemente do cinema, não promove o mergulho do espectador da imagem – o dispositivo cinematográfico é construído de forma a promover o máximo de comprometimento cognitivo e emocional do espectador com o filme, tal como afirma Gardies (1993). A TV opera com a sucessão rápida de imagens e de cortes: as imagens passam rapidamente, sem nos dar tempo para se deter nelas e explorá-las de modo completo. Como sugere Marcondes Filho (1988, p. 13), a televisão desenvolve uma *relação extensiva* com a imagem: não se tem tempo para parar sobre uma determinada cena, pois todas se movem num ritmo muito rápido, com troca de planos e imagens ultra-acelerada, sendo impostas pelo realizador do programa, pela emissora e também pelo patrocinador.

Além do mais, ela muda a relação do telespectador com o que está sendo exibido exatamente pelo aspecto “familiar” que a define. Se, para assistirmos a um filme no cinema, programamo-nos, preparamo-nos para tal evento e, de certo modo, uma vez no cinema, desligamo-nos do mundo que nos rodeia, ao assistir televisão, em casa, nada disso acontece: seja por bem, seja por mal, a televisão entrou na vida das pessoas.

Assim, a televisão e também o rádio mudaram a nossa relação com a comunicação social. Em primeiro lugar, porque, além de distrair, eles transmitem os acontecimentos do mundo; em segundo lugar, porque vão até as nossas casas ao invés de nos fazer ir até eles (o que acontece com o cinema); finalmente, porque se tornam “da família”, já que são cotidianos e têm recepção regular e contínua como afirma Marcondes Filho (1988, p. 20).

Integrando linguagens diferentes em sua semiotização, a televisão não é cinema, mas incorpora a imagem cinética, as trilhas sonoras, o domínio da câmera. Por outro lado, ela reproduz a fixidez da fotografia na imagem congelada. Pode utilizar o desenho, o



*cartoon*⁴ e a animação, bem como se utiliza da tradição interpretativa do teatro em alguns dos seus gêneros ficcionais, como as telenovelas, as minisséries, os seriados e os extintos teleteatros, de acordo com Costa (2000, p. 146).

Ainda de acordo com a supracitada autora (2000, p. 147), as principais características da televisão enquanto “veículo de comunicação por excelência” podem ser assim resumidas:

[a]parentemente democrática – ampla recepção e utilização de códigos linguísticos simples –, a televisão cria grandes monopólios econômicos e estabelece intrincadas relações políticas. Forma opiniões, angaria confiabilidade, mobiliza espectadores e cria modismo, assim como influencia outras mídias, ao mesmo tempo que as promove. Pedagógica e *fática*, [...] apresenta-se como puro entretenimento. Tentando seduzir o espectador e dando-lhe alguma possibilidade de escolha – o *zapping* –, disfarça uma estrutura altamente programática. Assim, uma série de relações dialéticas envolvem essa mídia [...] dada a eficiência e a abrangência de sua comunicação (COSTA, 2000, p. 147, grifos da autora).

Diante do que foi exposto, faremos um breve percurso sobre a história da televisão brasileira, partindo dos seus primórdios até os dias atuais.

1.1. Algumas considerações sobre os primórdios da Televisão Brasileira

Em 18 de setembro de 1950, uma segunda-feira, o Brasil – especialmente, a cidade de São Paulo – vivia a expectativa de inauguração oficial da Televisão Brasileira, a primeira da América Latina e a quarta do mundo. A data fora modificada diversas vezes, sendo inicialmente anunciada para o dia 5 de setembro, depois para o dia 16 daquele mês e, no dia 13, os jornais da cadeia dos *Associados* informaram estar confirmada a data do dia 18 de setembro, à noite (CASTRO, 2000, p. 70). Tratava-se de uma inauguração solene e oficial, já que as experiências com a transmissão televisiva estavam ocorrendo há um certo tempo.

A ansiedade imperava naquele contexto. Desde às 16 horas do dia 18 estavam no ar os sinais de ajuste e do padrão da emissora, que eram mostrados nos poucos televisores espalhados em vários locais da cidade. Nos estúdios da emissora, localizados no bairro

⁴ Na telenovela *Roque Santeiro*, que integra o nosso *corpus*, vemos a utilização, no plano da imagem, de um recurso cartunístico na cena em que o personagem Roque Duarte, o Roque Santeiro (José Wilker), confessa seus erros e o modo como ele abandonou a cidade há 17 anos. Na cena, toda a história é mostrada na forma de *cartoon*, com ilustrações similares à literatura de Cordel.



Sumaré, em São Paulo, políticos, empresários, artistas e técnicos se aglomeravam, cheios de expectativas, para o início das transmissões. Do lado de fora, homens de paletó e gravata, mulheres bem vestidas, como se fossem a uma festa, colocavam-se em pé diante do aparelho – estranho ainda, mas que lembrava uma caixa de madeira e um móvel de sala – em 22 pontos estratégicos localizados ao redor da capital paulista: vitrines de lojas, bares, o *Jockey Club* e o saguão do edifício-sede dos *Diários Associados*. Uma imagem que entrou para sempre na história e que representa muito bem os primeiros anos da TV no Brasil⁵.

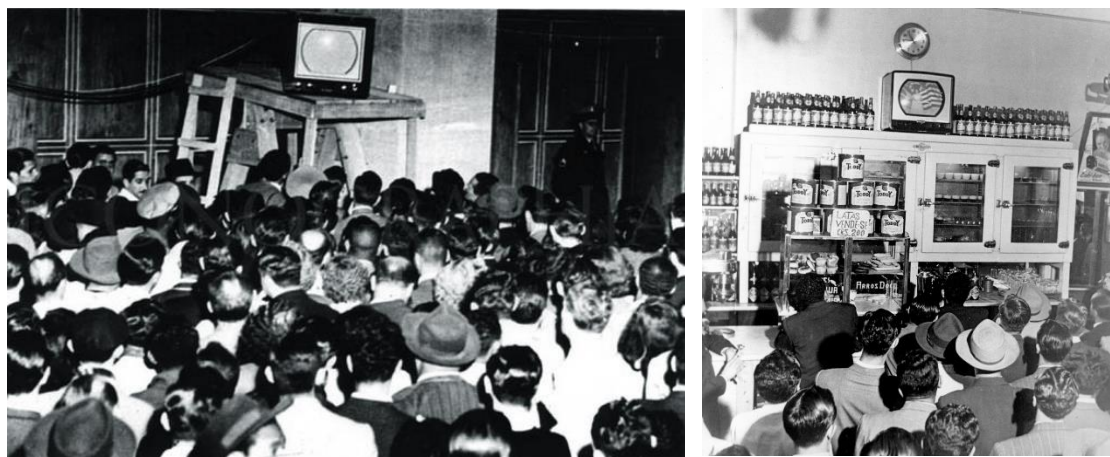


Figura 1 – Aglomerado de homens e mulheres em alguns pontos durante a inauguração da TV.
FONTE: Silva, 2004, p. 15-16.

A solenidade oficial programada para as 17 horas, com transmissão pela televisão, iniciou sem muita delonga. Em um palco simples, onde se via no fundo o logotipo da RCA (*Radio Corporation of America*) – que forneceu os equipamentos necessários para a construção da emissora e para a transmissão dos sinais televisivos – e a bandeira do estado de São Paulo, Homero Silva, o apresentador escalado, abriu a sessão e conclamou a presença do bispo-auxiliar de São Paulo, D. Paulo Rolim, para abençoar os estúdios, os equipamentos e o empreendimento.

⁵ As imagens da figura 1 representam uma importante fase da história da TV Brasileira. Como os aparelhos eram caros, poucos – somente a elite – tinham condições de comprá-los. Com isso, a forma de se assistir televisão era pública (diferente de hoje em dia, em que as TVs fazem parte de 99% das residências brasileiras). O próprio *design* do aparelho na década de 1950 já aponta, no entanto, para esse caráter doméstico que a TV viria a ter, conforme aponta Barbosa (2010): ele se assemelha a um móvel de madeira de forma a compor o ambiente da sala-de-visitas, seu primeiro e principal lugar. Desse modo de assistir TV surgiu a expressão “televizinhos”, fenômeno que apareceu logo no primeiro dia, e que foi crescendo à medida que o número de televisores (e curioso, com menor renda que os primeiros proprietários) foi aumentando.



Pouco depois, após o discurso da madrinha da TV, a poetisa Rosalina Coelho Lisboa Larragoiti, e de alguns oficiais, o empreendedor e empresário, dono das *Emissoras e Diários Associados*, Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, ou simplesmente Assis Chateaubriand, subiu ao palco e entoou seu discurso de agradecimento e de inauguração. Agradeceu, primeiramente, ao governador do estado, senhor Adhemar de Barros, e aos diretores do Banco do Estado de São Paulo pela importante colaboração; em seguida, pôs-se a celebrar a chegada do “sinal de televisão no céu de Piratininga”, referindo-se afetivamente aos seus quatro amigos patrocinadores: *Antarctica Paulista, Sul América, Moinho Santista e Organização Francisco Pignatari*. Ele destacou a importância do apoio dessas empresas, de onde viera o capital privado, sem o qual seria impossível o empreendimento.

Sob aplausos, Chateaubriand frisou que acabara de cumprir o compromisso assumido: o de entregar a televisão ao povo paulista. Finalizada a solenidade oficial, seguiu-se um coquetel e a transmissão pela televisão foi encerrada. Na tela dos televisores exibia-se o padrão de ajuste, acompanhado de uma música de fundo, anunciando para as 21 horas daquela excitante e esperada segunda-feira o início da apresentação da programação artística, com o primeiro programa da Televisão Brasileira. Enquanto isso, a madrinha, o bispo e outros convidados visitaram os estúdios, os controles principais e as dependências da emissora; ao mesmo tempo, um jantar comemorativo estava sendo servido na sede do *Jockey Club*.



i



ii

Figura 2 – Solenidade inaugural da Televisão Brasileira. Em (i), no primeiro plano, vemos a Madrinha da TV, a poetisa Rosalina Coelho Lisboa Larragoiti e o bispo D. Paulo Rolim; em (ii) o jornalista Assis Chateaubriand (de terno claro) e o apresentador Homero Silva.

FONTE: Castro, 2000, p. 13 e 70.



Por volta das 21 horas, iria ao ar o primeiro programa da televisão brasileira, que inauguraria a primeira emissora do país. Meia hora antes, o padrão de ajuste técnico que permanecera no ar desde o encerramento da solenidade oficial foi substituído pela logomarca da PRG-2 – *Rádio Tupi*, de São Paulo. Com 15 minutos de atraso, devido a problemas técnicos, a logomarca foi substituída pelo letreiro: “PRF-3-TV – Tupy-Difusora apresenta”. Em seguida, a câmera mostra um rosto – na época um pouco distorcido e esmaecido devido à qualidade da tecnologia disponível – que entoava o seguinte enunciado verbal: “Boa noite, está no ar a televisão brasileira”. Com isso, abre-se, oficialmente, por volta das 21h, do dia 18 de setembro de 1950, o show inaugural da primeira emissora de TV Brasileira, a PRF-3-TV, Canal 3, Tupy-Difusora⁶.

O rosto exibido pela imagem tinha um traço bem peculiar: era o de uma criança, a atriz mirim Sonia Maria Dorce, de cinco anos, caracterizada de *curumim Tupiniquim*, trajando um cocar que, no lugar de penas, apresentava duas antenas, numa alusão ao primeiro logotipo da TV Tupy-Difusora, criado a partir desse conceito⁷.

Com um nome curioso, *TV na Taba*, o programa foi conduzido pelo apresentador Homero Silva, com participação de Lima Duarte, Lolita Rodrigues, Mazzaropi, Walter Foster, entre outros. O programa era uma espécie de “revista eletrônica” com cerca de 90 minutos de duração, cuja finalidade era a de realizar um desfile de quadros variados (cantores, orquestra, conjuntos, esquetes humorísticos, entrevista, noticiário, pequeno filme, esporte, cultura e lazer, passatempo e informação), numa espécie de amostra do que era possível apresentar no vídeo naqueles tempos.

Segundo informações de Castro (2000, p. 74), o roteiro, escrito e idealizado por Dermival Costa Lima, assemelhava-se a uma pequena narrativa que pode ser resumida da

⁶ Como a TV Tupi faz parte dos *Diários e Emissoras Associados*, o seu extenso letreiro evidencia as “donas” da televisão: as rádios *Tupi* e *Difusora*. Inclusive, o prefixo, PRF-3 (e *prefixo* nada mais é que uma combinação de letras e algarismos que identificam, por convênio internacional, uma estação de radiodifusão), advém da *Rádio Difusora*. Além do mais, o bloco que abrigou os estúdios e toda a infraestrutura técnica da primeira emissora de TV foi construído nas adjacências da “Cidade do Rádio”, nome dado ao edifício que abrigava as estações das *Rádios Tupi* e *Difusora* de São Paulo, localizado no bairro Sumaré, em São Paulo/SP. Nos fins da década de 1940, a este prédio foi agregado um novo bloco destinado às instalações de televisão. “No segundo semestre de 1940, às vésperas da inauguração da PRF3-TV, a Cidade do Rádio apresentava-se como um típico núcleo de radiodifusão ao qual fora incorporada a tevê. Assim como todos os serviços de apoio e a atuação de numerosos técnicos e artistas, também a maior parte das instalações do Sumaré era comum às rádios Tupi, Difusora e ao Canal 3” (FANUCCHI, 1996, p. 31).

⁷ Conforme nos narra Alves (2008), Assis Chateaubriand sempre gostou de índios e muitas de suas emissoras de rádio receberam nomes de tribos indígenas. Com a primeira emissora de TV não foi diferente. Ela recebeu o nome de *Tupy* (com “y” mesmo), dando, na visão do empresário, uma marca tipicamente brasileira à emissora. “Foi por isso que colocaram na menina Sonia Maria Dorce o cocar, para que ela representasse o que ele queria. Ela era, naquela inauguração, a personificação do espírito de Chateaubriand” (ALVES, 2008, p. 91).



seguinte maneira: duas curiosas senhoras (interpretadas pelas atrizes Elenita Sanchez e Míriam Simone) visitam a emissora a fim de conhecer e obter informações sobre o novo veículo de comunicação; o mestre de cerimônias as conduz ao universo novo e misterioso da televisão, mostrando-lhes o que este veículo podia fazer.



Figura 3 – Sonia Maria Dorce vestida de Tupiniquim na inauguração da TV brasileira.
FONTE: Silva, 2004, p. 11.



Figura 4 – Logotipo da TV Tupy-Difusora⁸.
FONTE: Alves, 2008, p. 90.

O *TV na Taba* foi ao ar “na base do jeitinho” – outro traço que caracteriza as primeiras décadas da história da TV brasileira – e, à medida que o apresentador exibia as potencialidades do veículo às visitantes ficcionais, ele explicava a utilidade da TV para aquele público ainda em formação: *levar cantores para dentro dos lares* (podia-se ver Lolita Rodrigues cantando), *fazer rir* (houve a exibição de um número cômico de Mazzaropi), *mostrar o esporte* (Aurélio Campos falou sobre futebol), *divulgar o teatro*

⁸ Conforme os depoimentos de Alves (2008) e Fanucchi (1996, 2004), o logotipo da figura 4 foi criado com base no conceito elaborado por Chateaubriand ao inaugurar a TV. Entretanto, não se trata do primeiro logo da emissora. Para as primeiras transmissões, tomaram emprestado da *Rádio Tupi* o seu logo: um guerreiro tupi com uma expressão severa e sisuda, tendo, em umas das mãos, uma lança. Como este índio ficava muito tempo no ar devido aos longos intervalos, surgiram reclamações do público. Mário Fanucchi, que trabalhava na *Rádio Tupi* e sonhava em ser diretor de televisão, foi escalado para resolver o problema e criar um novo logotipo. “Depois de muito quebrar a cabeça, encontrei a solução: um índio já que ele era insubstituível. Mas um índio ainda na infância, ingênuo, sorridente [...]” (FANUCCHI, 2004, p. 56), de modo a representar a recém-nascida emissora. Esse logotipo circulou entre 1950 e 1972.



(Lima Duarte e Walter Foster falaram sobre o assunto). Tais explicações acentuavam a necessidade de conquistar consumidores para aquela tecnologia ainda incipiente.

Cerca de 90 minutos depois de iniciado, o show inaugural atingia o seu clímax com o quadro “Apotese”: Lolita Rodrigues, acompanhada pela Grande Orquestra Tupi, interpretou a “Canção da TV” – que corresponde à epígrafe deste capítulo –, uma espécie de hino, composto por Marcelo Tupinambá, com letra de Guilherme de Almeida, para comemorar o empreendimento. O poema já havia sido publicado no *Diário de São Paulo*, na edição do dia 13 de setembro de 1950, conforme afirma Castro (2000, p. 72).



Figura 5 – Lia de Aguiar em apresentação de dança no *TV na Taba* (18/09/1950).

FONTE: Hamburguer, 1998, p. 446.



Figura 6 – Elenco do programa inaugural *TV na Taba* (18/09/1950).

FONTE: Castro, 2000, p. 79.

Ao som dos acordes da música “Acalanto”, composta especialmente para a PRG-3 *Rádio Tupi* do Rio de Janeiro por Dorival Caymmi – uma espécie de “*boa noite musical*” que encerrava diariamente a programação da Rádio – a transmissão deste show inaugural encerrou por volta das 23h. No dia seguinte, jornais vinculados aos *Diários Associados* e às rádios *Tupy* e *Difusora* de São Paulo e do Rio de Janeiro anunciavam o sucesso da inauguração.



Figura 7 – Fac-símile de uma página de um jornal paulistano anunciando a inauguração da PRF-3 TV Emissoras Associadas.

FONTE: <http://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=280800>. Acesso: 19 dez. 2016

Os equipamentos para a instalação da PRF-3-TV, *Tupy-Difusora* vieram dos Estados Unidos. Foram comprados em 1947 da RCA pelo dono das *Emissoras e Diários Associados*, o empresário Assis Chateaubriand, que também contratou os funcionários daquela empresa para a instalação dos equipamentos. Um dos técnicos, Walther Obermüller, descobriu que não havia nenhum televisor no território nacional para captar as imagens. Isso levou Chateaubriand a contrabandear⁹, um mês antes da inauguração, 200 aparelhos receptores e os espalhar pelos bairros e lojas de São Paulo. O alcance da transmissão, naquele momento, era limitado: cerca de um raio de cem quilômetros.

Após a inauguração, em 18 de setembro de 1950, foram paulatinamente colocados no ar programas variados feitos na base de musicais, pequenos quadros dramáticos, entrevistas e um pequeno noticiário, intitulado *Imagens do Dia*. “As transmissões ocorriam entre às cinco da tarde e às dez da noite, com grandes intervalos entre os programas, para que pudessem ser preparados para ir ao ar, sempre ao vivo” (BARBOSA, 2010, p. 20).

⁹ Conforme narra Moraes (1994) em *Chatô, o Rei do Brasil*, um mês antes da inauguração, o técnico da RCA descobriu que não havia televisor na casa de um único telespectador em São Paulo para receber as primeiras imagens televisivas. Como a lei da época exigia um prazo de dois meses para importação e liberação pela alfândega, Chateaubriand não hesitou e mandou trazer duzentos televisores por contrabando. Alguns foram dados a políticos e empresários importantes, sobretudo aqueles que contribuíram para o empreendimento – como, por exemplo, o presidente Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), que ganhou um desses aparelhos –, outros, no caso vinte e dois, foram espalhados em pontos estratégicos da cidade de São Paulo.



Todavia, embora a data acima marque a inauguração da primeira estação de TV brasileira, as primeiras experiências com a transmissão de televisão ocorreram no final da década de 1930. Em 2 de junho de 1939 houve uma demonstração de transmissão de TV realizada na *Feira de Amostras*, ocorrida no Rio de Janeiro. Esta exibição contou com a participação de cantores de rádio e com aparelhagem trazida da Alemanha. A natureza desta exibição foi mais demonstrativa que comunicativa: a intenção era demonstrar uma experiência tecnológica do que um aparelho de comunicação (HAMBURGUER, 1998, p. 446).

Onze anos após esta primeira demonstração, foram realizadas, de fato, algumas experiências de transmissão antes da inauguração oficial em setembro de 1950. Com a aparelhagem importada – que chega à sede das Associadas no alto Sumaré, em março de 1950 –, a recém-criada emissora de TV de Chateaubriand (que ainda não tinha um nome) realizou uma série de testes experimentais de televisão, em circuito fechado, de modo a fazer os ajustes necessários dos equipamentos de estúdio, checando-se a ligação destes com o transmissor montado no alto do prédio do *Banco do Estado de São Paulo*. Estes testes ocorreram em um estúdio improvisado, no espaço onde funcionava o *Museu de Artes Assis Chateaubriand* (ALVES, 2008, p. 48), sendo compostos por imagens paradas, filmes documentários, algumas tomadas mais simples, o padrão de imagem RCA e a locução em voz *off* (CASTRO, 2000, p. 55).

Em 4 de julho de 1950 houve uma espécie de pré-estreia da televisão com a apresentação do cantor e ex-ator mexicano Frei José Guadalupe Mojica, que fazia sucesso internacional. Diferentemente das até então realizadas, a demonstração em circuito fechado de 4 de julho pode ser vista por um público maior – uma vez que se espalharam alguns aparelhos televisores pela cidade: no saguão do edifício dos *Diários Associados*, no centro de São Paulo e em algumas plataformas próximas ao estúdio – e teve um patrocinador oficial (os produtos da marca *Peixe*, responsáveis pela vinda do artista para uma série de programas na *Rádio Tupi*).



Figura 8 – Cantores de rádio se apresentam na primeira demonstração da TV no Brasil (02/06/1939).

FONTE: Hamburger, 1998, p. 446.



Figura 9 – Frei Mojica se apresenta na pré-estreia da TV (04/07/1950).

FONTE: Hamburger, 1998, p. 446.

Finalmente, no dia 15 de agosto de 1950 (aproximadamente um mês antes da inauguração oficial), o *Diário de São Paulo* informou que os técnicos da RCA haviam autorizado o início das operações. Com isso, iniciaram-se transmissões regulares durante duas horas por dia, das 17 às 19 horas, de segunda à sexta-feira, de forma a realizar os ajustes finais e a checar o grau de desenvolvimento dos operadores e outros técnicos da TV. Logicamente, essas transmissões eram para poucos, devido à escassez de aparelhos receptores na cidade.

Assim, entre a demonstração de 1939, os testes experimentais e a conseguinte inauguração oficial de 1950, a televisão começou a existir em nosso país como imaginação e expectativa (BARBOSA, 2010, p. 21), alimentando o imaginário social de nosso povo. Durante a década de 1940, anúncios publicitários, como o apresentado a seguir (figura 10), e matérias de jornais e revistas anunciavam o novo fenômeno midiático, a televisão – este meio de comunicação de massa que estava se consolidando ao redor do mundo e ia chegar ao Brasil. Nessas publicações, é possível observarmos conforme menciona Barbosa (2010, p. 16), a formação de um imaginário tecnológico sobre a televisão, uma *imaginação televisual* nas palavras da pesquisadora.



Figura 10 – Publicidade veiculada na revista *Seleções Reader's Digest* em janeiro de 1944. FONTE: Barbosa, 2010, p. 22.

Nesse contexto em que tecnologia significa modernidade, transformação e progresso – uma vez que o Brasil começa a viver os chamados “Anos Dourados” (PINSKY, 2014) –, a televisão irrompe imersa numa “imagem de sonho, na qual aparece materialmente como próxima ao rádio e ao cinema, um misto dos dois” (BARBOSA, 2010, p. 16).

A imaginação do que seria a televisão dotou o artefato tecnológico de certos contornos ligados, principalmente, aos imaginários de *proximidade* (a TV permitiria visualizar os lugares distantes), de *presentificação* e *atualidade* (os acontecimentos do mundo poderiam ser vistos e não só ouvidos) e de *comodidade* (o conforto de assistir aos espetáculos e transmissões televisivas em casa), bem como foi em parte responsável por gerar uma necessidade de aquisição do receptor. Um trecho transcrito do anúncio da figura 10 corrobora nossas ideias:

Amanhã, por meio da televisão, presenciaremos, comodamente em nossa casa, um jogo de futebol, ou o vistoso espetáculo de um curso carnavalesco. Acompanharemos o intrépido explorador em suas viagens através das selvas ou seguiremos o voo de um avião sobre o cimo do Andes... (Transcrição do anúncio, grifos nossos).

Por meio da exploração das possibilidades técnicas e tecnológicas do novo médium, criou-se, durante esse período, uma aura de sonho ligada ao aparelho, conjugada



à ideia de que a televisão seria uma “janela aberta para o mundo”¹⁰. Com isso, a televisão passaria a representar o *tempo da imagem*: enquanto a era radiofônica possibilitou, através do som, a divulgação da informação e a possibilidade de entretenimento, a televisão traria a imagem da informação e a imagem do entretenimento, tornando possível a apreensão dos sentidos através das múltiplas percepções sensoriais.

Assim, houve a produção de variações imaginativas sobre as possibilidades futuras do veículo informativo antes mesmo de ele ocupar seu lugar na sala de visitas. A televisão chega ao Brasil, então, devedora da imaginação comunicacional que outros meios de informação criaram em torno do “fenômeno”. O público consumidor já ouvira e lera, de uma forma muito mais moderna e refinada que as primeiras transmissões televisivas atestaram, sobre a televisão quando esta finalmente chegou à sua casa. O que gerou, é claro, uma certa decepção em uns poucos telespectadores mais cultos.

Só depois de aproximadamente duas décadas, já nos anos 1970, é que muitas das expectativas geradas começaram a se concretizar, sobretudo, no que diz respeito à qualidade da imagem, às suas possibilidades e ao seu conteúdo.

1.2. As fases da história da Televisão Brasileira

Deste seu início até o momento atual, é possível delimitar, conforme o faz Hamburger (2005, p. 35), pelo menos três fases para a história da televisão brasileira: a) a *fase elitista ou fase incipiente* (1950 a 1969), b) a *fase populista* (1970 a 1989) e c) a *fase de redemocratização da TV ou fase atual* (a partir de 1990). Cada uma delas é marcada por contradições e conflitos que definiram os rumos para o desenvolvimento da televisão e da indústria televisiva no Brasil.

Assim, partindo-se da periodização proposta por Hamburger (2005), nosso objetivo, nesse momento, é apresentar, baseados em trabalhos de historiadores, antropólogos e estudiosos da televisão – tais como Barbosa (2010), Bergamo (2010), Brandão (2005, 2010), Castro (2000), Fanucchi (1996), Machado-Borges (2003), Mattos (2010), Pallottini (1996), entre outros – um panorama da história da televisão brasileira

¹⁰ Jost (2007) aponta que as primeiras experiências com a televisão, durante os anos 1930, nos Estados Unidos, a encaravam como *um meio de transporte*: por meio da simultaneidade de exibição, a TV transportava o telespectador para uma realidade distante. “[...] La télévision s’identifie à l’origine à une lucarne où ‘le vaste monde entre chez nous’.” (JOST, 2007, p. 7). No Brasil, esse imaginário sociodiscursivo parece ter sido também explorado durante essa fase “pré-histórica” da televisão, sobretudo pelas publicidades.



de modo a criar um quadro para situar política, histórica, cultural e tecnologicamente as telenovelas de nosso *corpus*.

1.2.1. 1ª fase (1950-1969): a fase incipiente ou fase elitista

A *fase incipiente* ou *fase elitista*, período que se inicia com as primeiras transmissões televisivas em setembro de 1950 e termina com a transformação da *TV Globo* em *Rede Globo de Televisão*, em 1969, recobre os vinte primeiros anos da história da televisão brasileira. Nesse sentido, podemos vislumbrar nessa fase os processos de implantação, de consolidação e de popularização desse meio de comunicação na sociedade brasileira – uma sociedade ainda rural e com poucas parcelas capazes de comprar o aparelho.

Os primeiros dez anos são basicamente caracterizados pela improvisação na criação e veiculação de programas, pela experimentação no que diz respeito ao uso da câmera e do som, isto é, de uma linguagem própria ao veículo¹¹, e pelo endereçamento da programação¹² às demandas de uma elite – concentrada, sobretudo (mas não exclusivamente), no eixo Rio-São Paulo – que, na época, era a única capaz de comprar os custosos aparelhos televisores (BARBOSA, 2010; BERGAMO, 2010; MACHADO-BORGES, 2003).

Devido às limitações técnicas do veículo e à falta de experiência dos profissionais – a maioria advindo do rádio e alguns, ligados à dramaturgia, do teatro – os programas, durante os anos 1950, eram realizados na base do improvisado. Isso deu margem para que erros e gafes acontecessem diante das câmeras e fossem transmitidos ao vivo, já que, até 1960, com a chegada do videoteipe (VT)¹³, essa era a única forma de veiculação dos

¹¹ Por *linguagem televisiva* entendemos: “[...] o conjunto de características e normas específicas que determina a organização, em sistemas, dos signos e recursos expressivos de que a mídia dispõe, visando formular o seu discurso e dar-lhe um sentido pretendido” (BRANDÃO, 2010, p. 42).

¹² Não se pode falar de programação durante a era da TV vivo, mas de *esboço de programação* na medida que não está clara a ideia de público. Somente na década de 1960 começava a se delinear uma programação efetivamente marcada para um certo público.

¹³ De acordo com Stasheff et al. (1979, p. 198), o videoteipe (VT) é um sistema de gravação que torna possível “[...] produzir e gravar um programa na hora que for mais conveniente para o estúdio e os intérpretes, e transmiti-lo na hora que for mais apropriada para seu público”. No Brasil, a primeira experiência com o VT ocorreu em 1958, com a transmissão de “O Duelo”, de Guimarães Rosa, no programa *TV de Vanguarda da TV Tupi*, de São Paulo. Esse primeiro uso foi bastante precário, uma vez que o produtor do programa contava apenas com uma hora de fita para gravação e não havia possibilidade de nenhum tipo de montagem. A encenação da peça passou o tempo da fita e os dez minutos finais do programa tiveram de ser produzidos ao vivo. Em 1959, o Governo Brasileiro liberou a importação de aparelhos de videoteipes pelas empresas teledifusoras. Porém, foi somente na década de 1960 que as produções em videoteipe



programas. Desse modo, era comum que, durante as transmissões, maçanetas das portas dos cenários saíssem nas mãos dos atores, cenários despedaçassem, tiros saíssem fora da hora e outras situações desconcertantes de vários tipos ocorressem (BRANDÃO, 2010).

Ao mesmo tempo em que o improviso gerou um conjunto de situações engraçadas, ele permitiu que os profissionais realizassem experiências com a imagem e com o som. Dessa maneira, os programas da década da TV ao vivo, sobretudo os teleteatros, funcionavam como uma espécie de laboratório de experiências televisivas (BRANDÃO, 2010), possibilitando que a televisão se desenvolvesse à base do empirismo, do aprender fazendo. O depoimento de Cassiano Gabus Mendes, um dos primeiros diretores artísticos de televisão, é revelador sobre este ponto:

Por exemplo: eu, no segundo ano de televisão, eu fazia um programa à meia-noite. Chamava-se “Música à meia-noite”, mas não era...era só experiência, um programa de caráter experimental porque eu usava dublagens. Eu botava garotas para dublar cantoras americanas, ou outro era dublar pistonista, eu fazia balé e fazia poesia com imagens distorcidas.

Eu aproveitava esse programa da meia-noite para começar a fazer mil experiências com a câmera, porque cada vez a gente descobria uma coisa nova ali. Para nós era um brinquedo aquilo, naquela época (MENDES, 1976).

As experiências com a câmera relatadas pelo ex-diretor de televisão culminaram, na década de 1960, na constituição de um conjunto de práticas de *como fazer televisão*. Agregadas a outros fatores como o esforço de inserção do veículo na rotina de uma casa, a formação de uma nova camada de produtores artísticos e culturais (os profissionais de televisão) e as novas formas de contato e aferição do público, tais práticas levaram a consolidação de uma linguagem própria ao veículo, tornando-o distinto dos seus precursores: o rádio, o cinema e o teatro. Sobre esse ponto, Brandão afirma que:

[...][m]esmo imperfeita, notamos que, na primeira década da TV, havia uma silenciosa, mas determinante, evolução técnica nos seus bastidores, impulsionada por um amadorismo de suar a camisa. O novo veículo venceria, heroicamente, a precariedade dos recursos pelo entusiasmo de cada um dos seus profissionais, fato constatado, principalmente, nas produções dos teleteatros e confirmados pelos profissionais da época em inúmeras entrevistas [...] (BRANDÃO, 2010, p. 48).

(sobretudo em relação às telenovelas) começaram a se popularizar e passaram a fazer parte da rotina da produção televisiva.



Portanto, a década de 1960 marcou o início da mudança do panorama da TV brasileira, que se viu consolidado na década de 1970, momento em que se iniciou a segunda fase de sua história, conforme a periodização que apresentamos anteriormente.

O elitismo característico dessa 1ª fase – mais visível durante a era da TV ao vivo – podia ser sentido no prestígio que o teleteatro gozava naquele momento. Aceito como uma peça de teatro levada ao ar pela televisão, um teatro na TV, assumindo com isso as regras do jogo teatral e realizando-se em estúdio de televisão (PALLOTTINI, 1996, p. 26), o gênero trouxe para a TV a chamada *alta cultura*, pois tanto exibia os clássicos da literatura e dramaturgia mundiais, como levava para a televisão os atores mais representativos do teatro brasileiro. Procópio Ferreira, Cacilda Becker, Ítalo Rossi, Paulo Autran, Nathália Timberg, Zilka Salaberry, Francisco Cuoco, Laura Cardoso e Fernanda Montenegro, atores já reconhecidos no teatro nacional, destacaram-se na encenação dos teleteatros.

Nesse sentido, a *TV Tupi-Difusora* (que acabou por perder o “y”), que monopolizou o gênero nessa década, utilizava um modelo de televisão mais cultural do que comercial, acompanhando os ritmos das manifestações culturais paulistanas (BRANDÃO, 2010).

Nos fins dos anos 1940 e início dos anos 1950, a capital paulista vivia uma grande efervescência cultural ocasionada, dentre outros fatores, pelo funcionamento do *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC), pela inauguração do *Museu de Arte de São Paulo* (MASP) e do *Museu de Arte Moderna* (MAM), ambos em 1949, e pelas atividades da *Escola de Arte Dramática* e da *Cia Cinematográfica Vera Cruz*. Todo esse florescimento artístico-cultural refletiu-se na confecção da incipiente televisão.

De fato, havia nessa época [...] uma certa urgência no sentido de oferecer aos telespectadores espetáculos de reconhecido valor artístico, de aprimorar a qualidades dos programas do Canal 3 e, principalmente, de garantir a continuidade da produção de programas dramáticos atraindo cada vez mais a participação de artistas de teatro (MATTOS, 2010, p. 63).

Assim, em seu esboço de programação, a *PRF-3-TV Tupi-Difusora* procurava inserir atrações que combinassem os anseios de se atingir um programa que trouxesse prestígio ao canal, com o ideal de se fazer algo artístico em televisão. Tal combinação foi responsável por aproximar o veículo televisivo com o vasto acervo da literatura e dramaturgia e também com as técnicas cinematográficas.



O teatro na televisão configurava-se como um gênero híbrido, pois inseria um gênero feito para ser apresentado ao vivo no palco, em outra situação e local: nos cenários a serem filmados pela câmera de TV. Surgia assim o teleteatro. Explicaremos, a seguir, como era seu funcionamento nesse novo local e situação, ainda que de modo rápido.

O gênero em pauta reinou soberano durante a década de 1950 como a principal atração culta e dramática da televisão brasileira e também da televisão latino-americana. Brandão (2005, 2010) afirma que o teleteatro funcionava como uma espécie de “cartão de visitas” das emissoras, ocupando boa parte dos horários das embrionárias grades de programação. Nesse contexto, programas como o *TV de Vanguarda* (programa semanal exibido pela *TV Tupi* de São Paulo entre 1952 e 1967), o *Câmera Um* (exibido semanalmente pela *TV Tupi* do Rio de Janeiro entre 1953 e 1967), o *Teledrama* (programa semanal levado ao ar pela *TV Paulista* entre 1955 e 1963), o *Sob a Luz dos Refletores* (exibido quinzenalmente pela *TV Record* de São Paulo entre 1957 e 1958) e o *Grande Teatro Tupi* (programa semanal exibido pelas emissoras da *TV Tupi* de São Paulo e Rio de Janeiro entre 1956 e 1965) fizeram história e tornaram-se grandes referências do gênero, hoje completamente extinto.

As experiências com o teleteatro remontam desde a inauguração da televisão em setembro de 1950. Baseando-se no formato do radioteatro, a pioneira *Tupi*, durante os primeiros anos, transmitia, em suas poucas horas de programação diária, pequenos quadros dramáticos, geralmente às quartas e quintas-feiras. Eram histórias leves, com dois ou três personagens, muitas vezes românticas e sentimentais, com duração de quinze a vinte minutos (MATTOS, 2010, p. 58).

Esses pequenos quadros serviram como que um ensaio para a encenação de peças de maior fôlego e de maior duração, inaugurando efetivamente o gênero na incipiente televisão brasileira. Em 29 de novembro de 1950 foi levada ao ar a primeira telepeça: *A vida por um fio*, uma adaptação do filme *Sorry, wrong number*, produção norte-americana de 1948, que nos Estados Unidos foi dirigida por Anatole Litvak e estrelada por Barbara Stanwcky. No Brasil:

[...] [l]evada ao ar no dia 29 de novembro de 1950, uma quarta-feira, e trazendo a estrela do rádio Lia de Aguiar em seu primeiro trabalho importante como teleatriz, *A vida por um fio* foi a mais expressiva realização dramática desse período inicial da TV Tupi-Difusora. Foi uma produção que exigiu muito empenho e dedicação do pessoal técnico e artístico, em particular do cenógrafo, do iluminador e do sonoplasta, fazendo com que todos percebessem a importância do



teleteatro como caminho indiscutível para a realização de trabalhos artísticos e criativos na televisão (MATTOS, 2010, p. 59).

Depois do sucesso de *A vida por um fio*, o desejo de implantar o teleteatro de forma semanal começou a ser delineado. A aproximação do veículo com as companhias de teatro paulistas, que passaram a frequentá-lo com assiduidade, mostrando espetáculos em cartaz na tela de TV, tornaram possível o surgimento de programas como o *TV Vanguarda* e o *Grande Teatro Tupi*.

Mas o gênero, por ser uma produção onerosa e de pouco retorno comercial, começava a se enfraquecer a partir da segunda metade da década de 1960, quando a telenovela diária se impunha como o gênero de maior popularidade e de baixo custo para as emissoras. Com isso, ele acabou sendo extinto da grade de programação das emissoras, tendo sua equipe de produtores, autores e artistas e seus recursos absorvidos pela telenovela (BRANDÃO, 2010, p. 48).

Uma das características marcantes dessa fase elitista foi o pioneirismo e o consequente domínio da *TV Tupi-Difusora*. Seu primeiro *slogan*¹⁴, inclusive, que circulou entre 1950 e 1969, resume seu principal atributo nessa fase: “A pioneira”. Esse pioneirismo não se restringe somente ao Brasil, mas abrange também a América Latina, uma vez que “[...] ela nasce oito dias antes da inauguração da primeira emissora mexicana, de propriedade da empresa Telesistema Mexicano, ascendente direta do conglomerado de multimídia Televisa” (MATTELART; MATTERLART, 1998, p. 35).

Durante essa primeira fase, as emissoras desenvolveram-se por meio da iniciativa privada e buscavam na rádio tanto os recursos humanos e de pessoal necessários para trabalhar, produzir e desenvolver a TV, quanto as formas de regulamentação. Com isso, a televisão sustentou-se na publicidade, esquema já adotado no desenvolvimento da rádio brasileira, “[...] estreitando o elo entre a indústria de bens culturais e a indústria de bens tradicionais, voltados para o consumo, principalmente com o desenvolvimentismo de Juscelino Kubtschek” (BRANDÃO, 2010, p. 39).

Inclusive, o surgimento da TV brasileira foi marcado pela ação publicitária. Em seu discurso durante a cerimônia de inauguração, Chateaubriand destacou a ação de quatro empresas que, através de recursos publicitários, tornaram possível o empreendimento, custoso, por sinal. Tais companhias eram: a *Companhia Antartica*

¹⁴ Ao longo de sua história, que durou aproximadamente trinta anos (1950-1980), a *TV Tupi* teve quatro *slogans*: “A Pioneira”, entre 1950 e 1969; “Do Tamanho do Brasil”, entre 1970 e 1979; “Tupi, uma Estação de Emoções”, entre 1973-1975; “Tupi, mais Calor Humano”, entre 1979 e 1980.








Paulista, o grupo Sul América Seguros, o Moinho Santista e a Organização Francisco Pignatari, como já mencionamos.

O Estado Democrático também teve um papel importante nessa primeira fase: através de bancos oficiais – sobretudo após a Política do Desenvolvimento Industrial implantada pelo governo Vargas (1951-1954) –, ele emprestava dinheiro às emissoras, sem, contudo, exercer controle ideológico e político sobre elas, como se verá na segunda fase (HAMBURGER, 2005, p. 28).

Os anos 1950 foram ainda marcados pela expansão da televisão nas principais cidades do país. Conforme relata Barbosa (2010), entre 1955-1961, inauguraram-se vinte e uma novas emissoras, tais como a *TV Itacolomi* de Belo Horizonte (1955), a *TV Piratini* de Porto Alegre (1959), a *TV Itapoan* de Salvador (1960), a *TV Mariano Procópio* de Juiz de Fora (1960), a *TV Alterosa* de Belo Horizonte (1961), a *TV Uberaba* (1961), entre outras.

Como já afirmamos, a década de 1960 correspondeu a um período-chave para a história da televisão brasileira. Foi nessa época que a televisão definiu os rumos para si mesma por meio da criação de uma linguagem própria e da constituição de uma *expertise*, formatando definitivamente a chamada indústria televisiva no Brasil.

Cumpramos ressaltar que no início desta década a cidade de São Paulo possuía cinco canais de TV (ainda não se falava em TV aberta ou fechada, divisão que surgiu nos fins dos anos 1980, com a implementação da TV por assinatura). Ao lado da *TV Tupi*, havia a *TV Paulista*, a *TV Record*, a *TV Cultura* (pertencente às *Emissoras e Diários Associados* de Chateaubriand) e a *TV Excelsior*. Assim, o telespectador paulista tinha, em seu aparelho televisor, algumas opções a escolher. O quadro 4, a seguir, apresenta estas emissoras com seus respectivos logotipos, ano de inauguração e número do canal.

				
<i>TV Tupi</i>	<i>TV Paulista</i>	<i>TV Record</i>	<i>TV Cultura</i>	<i>TV Excelsior</i>
(1950)	(1952)	(1953)	(1958)	(1960)
Canal 3	Canal 5	Canal 7	Canal 2	Canal 9

Quadro 4 – Emissoras paulistas em 1960¹⁵.

¹⁵ As imagens apresentadas nesse quadro foram extraídas do trabalho de Arruda (2010) sobre os elementos gráficos na televisão brasileira.



A formatação da indústria televisiva esteve atrelada à popularização do veículo nesse momento. O aparelho televisor deixou de ser um “artigo de luxo” e se tornou mais acessível para um número cada vez maior de pessoas, embora este número ainda fosse reduzido se comparado às décadas posteriores, como as de 1970 e 1980 (BERGAMO, 2010)¹⁶. Pelo menos dois empreendimentos foram importantes para a massificação da TV: por um lado, a formação de uma indústria eletrônica nacional, que fabricou os primeiros aparelhos nacionais (os televisores da marca *Invictus*), barateando o custo do aparelho; e por outro lado, o papel da imprensa dos *Diários Associados* que, por meio da publicidade, estimulou a compra de aparelhos de TV.

À medida que o veículo se tornava mais popular, uma “rotina” de programação televisiva começou a se afigurar para este público em formação. Nesse contexto, a televisão passava a definir uma forma, expressa, dentre outras coisas, pela *grade de programação* das emissoras. Tal grade foi pensada considerando dois principais elementos: a *rotina familiar* e a *divisão de horários* (articulação entre hora do trabalho e a hora do lazer) (BERGAMO, 2010, p. 62).

Assim, a televisão gradativamente perdia a sua “característica de ‘lazer noturno familiar’¹⁷ para [...] firmar-se como instrumento de ‘lazer’ e de ‘informação’[...]” para todos os membros de uma família. Além do mais, ela se ajustava, cada vez mais, “[...] à rotina de horários de uma casa” e estendia sua programação para os horários vespertino e matutino (BERGAMO, 2010, p. 64).

Portanto, foi na década de 1960 que se consolidou a ideia de que fazer televisão correspondia a fazer programas ajustados à rotina de horários de trabalho e de lazer de uma casa. Esta ideia serviu de base para a expansão da televisão na década de 1970, sobretudo no que diz respeito à consolidação da *Rede Globo* que, calcada no modelo comercial e industrial de televisão, estendeu a ideia de que televisão era um produto familiar a nível nacional.

É importante destacar que, no que diz respeito à programação, a base de toda grade era o horário da transmissão de programas, conforme afirma Aronchi de Souza (2004). Dessa forma, ao programar, a emissora estipula horários fixos para a exibição de seus

¹⁶ Segundo os dados do CENSO do IBGE, em 1960, havia em torno de 600.000 aparelhos televisores no país. Em 1970, o número gira em torno dos 4.000.000, enquanto que em 1980 já ultrapassa os 14.000.000.

¹⁷ Durante a década de 1950 a programação das emissoras era basicamente noturna. A *TV Tupi-Difusora*, por exemplo, tinha uma programação de três horas, entre as 20h e 23h, em seus primórdios, passando para quatro horas em seu terceiro ano de funcionamento.



produtos durante os dias da semana, valendo-se, então, dos *princípios de verticalidade* (diferentes programas no mesmo dia) e de *horizontalidade* (um mesmo programa exibido todos os dias no mesmo horário). Com isso, seu principal objetivo é “[...] criar no telespectador o hábito de assistir ao mesmo programa nesse horário” (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 55).

Era exatamente o que se via surgir no decorrer da década de 1960: a consolidação de uma programação perpassada por um viés comercial. Em outras palavras, ao direcionar a programação à família nuclear, levando-se em conta a rotina de uma casa, as emissoras pretendiam criar um determinado hábito nos telespectadores de forma a garantir o consumo. Dentro desse contexto uma emissora em particular se destacou: a *TV Excelsior*, de São Paulo, pioneira tanto no que diz respeito a introduzir os princípios de horizontalidade e de verticalidade na programação, quanto no que tange a ser administrada por uma visão empresarial.

Inaugurada oficialmente em 9 de julho de 1960, a *Excelsior*, do Grupo Simonsen, foi a primeira emissora brasileira a ser administrada com uma visão empresarial moderna. “Isso significou um processo de racionalização em vários níveis: na produção, na programação e na gestão de negócios” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 109).

A data foi escolhida a dedo para salientar o número do novo canal (canal 9) ao mesmo tempo que evidenciava a ideologia nacionalista da emissora, pois o 9 de julho correspondia à data em que se deflagrou a Revolução Constitucionalista de 1932, que, nos idos da ditadura getulista, lutava pelo respeito à Constituição Federal. Isso mostra o caráter organizacional sob o qual a *Excelsior* se fundamentava.

Segundo Amorim (2004, p. 148), a concessão do canal pertencia às *Organizações Victor Costa* (OVC), proprietária da *TV Paulista*, canal 5. O grupo empresarial, liderado por Mário Wallace Simonsen, comprou em 1959 esta concessão e iniciou o projeto de construção de uma nova emissora de TV em São Paulo. Junto a esta compra, veio todo o material eletrônico e equipamentos RCA para montar e instalar a emissora (câmeras, transmissores, torre, etc.), que se encontrava preso no porto de Santos.

O começo da *Excelsior* foi bastante tumultuado, mas seus organizadores já tinham uma linha definida de como fazer televisão, ainda que no papel. A meta primeira era estabelecer faixa de programação horizontal, de segunda a sábado, com horários fixos para shows, entrevistas, telejornalismo, etc. Ao mesmo tempo, a programação tinha que ser vertical, ou seja, conseguir prender o telespectador para que depois que tivesse visto o programa que desejava ficasse atraído pelo programa do horário seguinte e assim se manter



preso à programação da emissora em todos os seus horários (AMORIM, 2004, p. 157).

Dentro da proposta da emissora de não dar espaço à improvisação, foi desenvolvida uma padronização dos elementos visuais exibidos. E, dessa forma, podemos dizer que a *TV Excelsior* foi a primeira emissora do país a ter uma identidade visual. “Pela primeira vez o telespectador teve a experiência de ligar uma televisão num intervalo e saber que ela era a Excelsior pelo seu design, pela qualidade gráfica no ar” (AMORIM, 2004, p. 159).

Numa tentativa de popularizar a emissora, foram introduzidos os mascotes, a dupla de bonequinhos Ritinha e Paulinho, que se tornaram o logotipo da *TV Excelsior* a partir de 1962, e sua principal identificação: “Nós também estamos no 9”. A dupla, que representava crianças da faixa etária de sete anos, era veiculada em filmes de animação ou *slides* para as chamadas de programação e também para informar a hora certa, temperatura, ou pedir desculpas quando havia alguma falha técnica. Com o tempo, essa comunicação aumentou para celebrar datas festivas e realizar campanhas beneficentes e serviços de utilidade pública. A dupla de bonequinhos também era usada nos comunicados oficiais, nas propagandas e nos equipamentos (ARRUDA, 2010, s/p). Um recurso que, nos dias de hoje toda e qualquer emissora de TV realiza, mas que naquela época foi revolucionário.



Figura 11 – Mascotes da TV Excelsior identificando a emissora em vinhetas variadas
FONTE: Moya, 2004, p. 198.

Entre tantas emissoras, cabe ainda citar e ressaltar que, no que diz respeito à produção, a *TV Excelsior* otimizou os custos dos programas ao baratear os gastos com sua produção. Além do mais, implantou formatos novos, como a telenovela diária – sobre a qual comentaremos no capítulo 2 desta tese.

Outra transformação ocorrida na década de 1960 tem a ver com a *regulamentação sobre televisão*. Até 1960 havia pouca regulamentação; prevalecia-se a legislação de 1946 (que abrangia também o cinema, o teatro, o rádio e as diversões públicas). Esta legislação



sofreu forte influência do *Código Hays* elaborado nos Estados Unidos, o qual estipulava o que podia e o que não podia ser exibido conforme os seguintes itens: delitos e crimes; brutalidades; relações entre ambos os sexos; vulgaridade; obscenidade; blasfêmia e linguagem vulgar; costumes; religião; temas especiais; nacionalidade; títulos; crueldade com os animais. Em 1961, durante o governo de Jânio Quadros, foi criado o *Conselho Nacional de telecomunicações*, que produziu o primeiro *Código de Telecomunicações Brasileiro*. Dentre as diversas medidas, o código regulamentou a duração dos comerciais – a recém-criada *TV Excelsior* foi a primeira emissora a padronizar a duração dos intervalos comerciais em cinco minutos, seguindo as diretrizes do Código, conforme relata Amorim (2004) –, determinou ainda que os programas estrangeiros deveriam ser dublados, e que as estações de TV deveriam exibir um mínimo diário de filmes nacionais.

A década de 1960 ainda testemunhou a participação da televisão no projeto de integração nacional, de iniciativa do Governo Federal. O projeto foi formulado com o intuito de integrar os estados brasileiros através de um sistema de comunicação nacional, no qual a televisão assumiu o “[...] papel de vanguarda enquanto agente unificador da sociedade brasileira” (MATTELART; MATTELART, 1998, p. 36).

Este objetivo foi garantido com a criação da *Embratel* (Empresa Brasileira de Telecomunicações), uma empresa estatal criada em 1965, no início da ditadura militar. De acordo com Mattelart e Mattelart (1998), baseados no princípio de que “comunicação é integração”, o Governo confiou à estatal uma tripla missão: em primeiro lugar, a unificação dos estados através de um sistema de micro-ondas (que seria efetivado em 1972); em segundo lugar, a construção de uma estação terrestre de comunicação por satélite (inaugurada em 1969); e por último, o lançamento das bases tecnológicas das redes nacionais de televisão, que se iniciou em 1962, já com o videoteipe, mas teve sua primeira fase concretizada em 1967, quando o equipamento se consolidou.

Assim, através da criação da *Embratel*, o governo militar¹⁸ disponibilizou a infraestrutura tecnológica necessária para que as emissoras pudessem deixar de ser locais e passassem a ser nacionais, tendo o seu sinal transmitido para todo o país de forma simultânea. Nesse contexto, a *TV Globo* assumiria um papel importante, já que foi a primeira a utilizar a tecnologia das redes de comunicação e a transformar-se, em 1970, em *Rede Globo de Televisão* – a primeira emissora nacional –, iniciando, desse modo,

¹⁸ Gostaria de agradecer aqui à historiadora M.S. Caroline Coelho Fernandes pelas considerações, discussões e indicações de referências bibliográficas, filmes, vídeos e documentários a respeito do período da ditadura.



uma nova fase da história da televisão brasileira: a *fase populista*, que - não podemos deixar de assinalar – marcou uma propaganda em prol do governo militar e de suas “benfeitorias” para o povo.

1.2.2. 2ª fase (1970-1989): a fase populista

A primeira experiência com a tecnologia de propagação de sinal por micro-ondas ocorreu em 1º de setembro de 1969, com a transmissão do *Jornal Nacional*, o primeiro programa televisivo transmitido em rede no Brasil. Esse momento foi importante, pois marcou uma mudança no panorama da indústria televisiva brasileira, como veremos no decorrer dessa parte.

Até a década de 1970, as emissoras televisivas (*TV Tupi*, *TV Globo*, *TV Excelsior*, *TV Record*, etc.) contavam com estações transmissoras em várias capitais. Nenhuma delas, todavia, formava uma rede de televisão, visto que nenhuma era capaz de transmitir o mesmo sinal ao mesmo tempo. Os programas das emissoras eram todos produzidos e apresentados localmente ou então gravados em videotapes (isso só a partir de 1960) para distribuição afora (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 115). Havia ainda casos como o da *TV Tupi*, por exemplo, em que em uma capital era apresentado um programa, enquanto em outra capital era apresentado, no mesmo horário, outro programa diferente (às vezes do mesmo gênero). Enfim, cada emissora local produzia seus próprios programas, sem conseguir transmiti-los simultaneamente a todo o país¹⁹.

Com o *Jornal Nacional*, a *TV Globo* preocupou-se em integrar suas retransmissoras (na época, apenas quatro, a *TV Globo* do Rio, a de São Paulo, a de Belo Horizonte e a de Brasília) para formar a *Rede Globo de Televisão*, projeto que se consolidou no início da década de 1970 (em pleno apogeu da ditadura) e foi marcado pela mudança do logotipo da emissora, conforme podemos visualizar nas imagens a seguir:

¹⁹ A *TV Tupi* de São Paulo e a *TV Tupi* do Rio, apesar de pertencerem à *Cadeia de Emissoras e Diários Associados*, tiveram tanto uma formação diferente, como uma programação diferente até a implementação do sistema de Redes de Televisão. Castro (2000) explica que enquanto a *TV Tupi-Difusora*, canal 3, de São Paulo, foi formada por profissionais advindos do rádio, a *TV Tupi-Difusora*, canal 6, do Rio de Janeiro, foi constituída por profissionais ligados ao teatro. Dessa maneira, desde os primórdios, a programação de ambas as emissoras (a primeira inaugurada em 18 de setembro de 1950 e a segunda em 20 de janeiro de 1951) foi diferente: em São Paulo, uma programação centrada em musicais e telenovelas (vista como um gênero menor); no Rio de Janeiro, uma programação centrada em espetáculos teatrais.



1965

i



1970

ii



1974

iii

Figura 12 – Logotipos Rede Globo entre 1965 e 1974²⁰.

O primeiro logotipo, lançado quando da inauguração da emissora, em 26 de abril de 1965, representa uma rosa-dos-ventos, cujas pontas lembram o número 4, o canal da emissora no Rio de Janeiro. A nosso ver, o signo icônico que compõe o *logo* permite visualizar o caráter local da emissora à época; o que não significa que o logo tenha sido criado de forma a destacar este aspecto, mas, dadas as circunstâncias, no plano conotativo, o *logo* acaba representando este caráter.

Já o segundo logotipo, de 1970, um círculo com três linhas (uma horizontal e duas verticais), faz alusão ao “globo terrestre”. Para nós, este logotipo não somente representa o nome da emissora (“Globo”) e o fato de ela estar antenada aos acontecimentos ao redor do mundo e transmiti-los em sua programação, mas, sobretudo, sugere a sua capacidade de estar interligada sob a forma de uma rede e poder “globalizar” suas transmissões.

O logotipo de 1974 é uma variação do segundo: o globo ganhou, ao seu lado, 9 anéis, representando as 9 emissoras afiliadas da época, que constituíam a *Rede Globo de Televisão* (o letrero da imagem enfatiza isso). Portanto, a criação deste logotipo serviu para marcar a consolidação do projeto de rede de televisão, iniciado em 1969, enfatizando o fato de que a emissora, a partir de então, transmitia simultaneamente para todo país boa parte de sua programação.

Assim, a experiência com o *Jornal Nacional*²¹ foi a primeira “semente” de um ambicioso projeto – levado a cabo pelos diretores Walter Clark e José Bonifácio de

²⁰ As imagens da figura 12 foram retiradas do site www.memoriaglobo.com. Acesso: 15 mai. 2015.

²¹ O *Jornal Nacional* substituiu o antigo *Jornal da Globo*, apresentado por Luís Jatobá e Hilton Gomes. Este último utilizou o formato dos jornais de “vanguarda”, tais como o *Jornal de Vanguarda* e o *Show de Notícias*, da *TV Excelsior*, reconhecidos por se afastar do modelo radiofônico e por buscar fazer mais do que um “rádio com imagens”, comumente utilizado à época. Entretanto, estes três telejornais eram ainda regionais. A criação do *Jornal Nacional* veio para romper com essa tradição e implantar a ideia de nacionalização dos telejornais. Além do mais, o *Jornal Nacional* foi inovador em outros pontos, como na adoção de um conceito de jornalismo diferente, no uso de uma linguagem mais direta e coloquial, na veiculação de manchetes curtas e rápidas, na alternância de dois apresentadores na leitura das matérias, na inserção da voz dos entrevistados em matérias testemunhais, o conhecido “som direto” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010).



Oliveira Sobrinho, o Boni – de transformar a *TV Globo* na primeira rede nacional de televisão do Brasil. Este projeto só foi possível porque o Governo já havia preparado a infraestrutura tecnológica necessária com as ações da *Embratel*, conforme já mencionamos.

Com relação ao Governo, a *fase populista* se desenvolve sob a égide da ditadura militar (1964-1985). Nesse sentido, esta segunda fase foi marcada, por um lado, pelo controle governamental da programação das emissoras e do conteúdo dos programas televisivos através dos órgãos censores, sobretudo a partir da decretação do AI-5 (Ato Institucional número 5)²², em 13 de dezembro de 1968; por outro lado, pelo incentivo e encorajamento da parte do Governo à expansão da indústria televisiva, uma vez que a televisão estava no centro do projeto de integração nacional, bem como era, na visão dos militares, o principal meio de se criar uma identidade nacional e de dar uma aparência simpática a uma forma de governo “imposto”, onde a liberdade não era bem vista. Uma espécie de “pão e circo”.

Sobre este último ponto, a integração nacional pode ser lida como uma adequação de interesses da parte dos militares, que queriam integrar o país por meio do sistema de rede para unificar a maneira de pensar do povo brasileiro e reforçar os valores prezados pelos ditadores, todos ligados à doutrina de Segurança Nacional (família, religião católica, pátria, trabalho, moral e bons costumes). Evidentemente, tal situação atraiu parte dos empresários das comunicações, que visavam expandir o mercado de consumo. As palavras de Ribeiro e Sacramento elucidam melhor esta questão:

[...] [é] possível afirmar que tanto empresários das comunicações quanto dirigentes militares, por motivos diferentes, viam vantagens na integração do país. Os militares queriam a unificação política das consciências e a preservação das fronteiras do território nacional. Os homens da mídia, por sua vez, vislumbravam a integração do mercado de consumo. Um grupo se pautava mais pela dimensão político-ideológica e o outro mais pela econômica. Em princípio, isso não configurou uma contradição. Significou, ao contrário, uma adequação de interesses (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 116, grifos nossos).

²² De acordo com Fausto (2014), o AI-5, de modo geral, limitou a liberdade de discurso e aumentou o controle político sobre várias áreas da vida brasileira, incluindo jornais, universidades, editoras, espetáculos, rádio e televisão. “A partir do AI-5, o núcleo militar do poder concentrou-se na chamada comunidade de informações, isto é, naquelas figuras que estavam no comando dos órgãos de vigilância e repressão. Abriu-se um novo ciclo de cassação de mandatos, perda de direitos políticos e expurgos no funcionalismo, abrangendo muitos professores universitários. Estabeleceu-se na prática a censura aos meios e comunicação; a tortura passou a fazer parte integrante dos métodos do governo” (FAUSTO, 2014, p. 409-410).



Assim – o que não deixa de ser tragi-cômico –, a indústria televisiva se consolidou em conexão com o regime militar. Este último investiu em infraestrutura, controlou a programação através da censura, da propaganda e de políticas culturais e, apesar disso tudo, “[...] a presença forte do Estado não inibiu o desenvolvimento de um mercado de consumo, e a televisão se tornou uma atividade econômica lucrativa intrinsecamente implicada no ‘desenvolvimento’ dos anos do ‘milagre econômico’” (HAMBURGUER, 2005, p. 30).

Parte destas políticas culturais estava ligada à criação de uma identidade nacional como um meio de garantir a Segurança Nacional. Desde o início da ditadura militar, o Estado preocupou-se com os assuntos da cultura, impondo diretrizes que, segundo ele, favoreciam o desenvolvimento de uma “cultura brasileira”, com ampla recusa da importação de outras culturas. Assim, a comunicação, sobretudo televisiva, passou a ser vista como um problema nacional que não deveria receber interferência de grupos estrangeiros. Com efeito, o governo militar encorajou a expansão das redes privadas e comerciais de TV, favorecendo aquelas cuja programação ajudasse na preservação e construção da memória nacional (MACHADO-BORGES, 2003).

Em 1975, durante o governo Geisel (1974-1978), o Estado oficializou suas intenções com a aprovação da *Política Nacional de Cultura* (PNC). Composta por um conjunto de diretrizes que objetivavam a já falada preservação dos bens de valor cultural, o incentivo à criatividade e a difusão das criações e manifestações culturais, o documento deixava claro a necessidade de difundir a cultura através dos meios de comunicação de massa, bem como de assegurar que esses mesmos meios investissem na produção cultural qualificada (RAMOS; BORELLI, 1989). De um modo geral, a PNC de 1975 possuía “claras intenções de controle e manipulação social, tratando a cultura como uma questão de segurança nacional” (REIS, 2009, p. 9).

Nesse contexto, a *Rede Globo* novamente se destacou por ser uma forte aliada do Governo Militar – sendo, nas palavras de Mattelart e Mattelart (1998), o *porta-voz oficioso* do Regime – e por adotar como estratégia a divulgação e a construção da identidade nacional. Elogiando o regime, “[...] o que fazia explicitamente nos telejornais e deixava implícito no conjunto da programação, a Globo manteve quase invariavelmente uma postura não-crítica [...]. Mesmo nas vezes em que foi censurada [...] não chegou a redefinir seu ‘pacto de sangue’ [...]” (MATTELART; MATTELART, 1998, p. 47).



Uma das principais tarefas da *Globo*, sobretudo durante os chamados “anos de chumbo” da ditadura Militar, foi a de mostrar o “*Brasil*” na TV (MACHADO-BORGES, 2003). E aqui colocamos “Brasil”, entre aspas, para enfatizar que se tratava de um Brasil visto sob o olhar da ditadura e sob o prisma da ideologia moralista (que atuava tanto na política quanto na cultura) da segurança nacional.

Com efeito, vários programas foram criados pela *Rede Globo* para mostrar este “Brasil” dos militares. A título de exemplo, citamos aqui alguns deles: o jornalístico *Globo Repórter*, que estreou em 4 de abril de 1973; o seriado *Carga Pesada* (22 de maio de 1979 a 2 de janeiro de 1981), cujo objetivo era mostrar “a diversidade cultural do Brasil e a vida nas estradas, a partir das andanças dos caminhoneiros Pedro (Antônio Fagundes) e Bino (Stênio Garcia) [...]” (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 384); o infantil *Vila Sésamo* (12 de outubro de 1972 a 4 de março de 1977), versão brasileira da série educativa americana *Sesame Street*, que procurava ensinar às crianças noções de higiene, de matemática, de português, de estudos sociais e de ciências, tendo, portanto, uma forte intenção pedagógica (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010); as telenovelas das 18h, horário criado em 1975 para atender às demandas estatais no que tange a um enfoque nacionalista (inicialmente, as novelas das 18h eram adaptações de obras literárias de autores brasileiros consagrados), à melhoria de “nível” (propostos pelo Protocolo de Autocensura²³ e pela Política Nacional de Cultura) e a temas educativos (RAMOS; BORELLI, 1989).

Assim, em seu desenvolvimento, a *Rede Globo* combinou suporte político ao governo com uma administração profissionalizada. Devido a estes fatores, ela exerceu, durante essa segunda fase, um forte monopólio no que tange a vários aspectos da indústria televisiva: programação, gestão de negócios, exportação de produtos, profissionalização, entre outros. E foi assim que ela se tornou, de fato, uma pioneira e uma grande referência tanto do ponto de vista nacional, quanto internacional.

²³ O Protocolo de Autocensura foi um acordo firmado, em 1971, pela *Globo* e pela *Tupi* com o Estado autoritário. O documento propunha um conjunto de condutas que ambas emissoras deveriam adotar quando da transmissão de seus programas. Ramos e Borelli (1989, p. 85-86) assim descrevem o documento: “[...] visava a uma profilaxia cultural, intervindo sobre programas que chocavam o ‘bom gosto’ das camadas mais ‘educadas’. Relacionava ainda uma série de proibições como: ‘apresentar em qualquer programa pessoas portadoras de deformações físicas, mentais ou morais; quadros, fatos ou pessoas que sirvam para explorar a credence ou incitar a superstição, bem como falsos médicos, curandeiros ou qualquer tipo de charlatanismo; comentar de forma sensacionalista, ou depreciativa, problemas, fatos, sucessos de foro íntimo ou da vida particular de qualquer pessoa’”.



A partir deste panorama traçado, convém, neste momento de nossa reconstrução discursiva sobre a televisão brasileira, comentarmos ainda um pouco sobre o processo de ascensão deste canal de televisão.

Atuando na imprensa diária desde 1925 com *O Globo*, e no rádio desde 1944, o grupo administrado pela família Marinho procurou expandir seus negócios. A concessão para a abertura de uma emissora de TV foi dada pelo presidente Juscelino Kubtschek (1956-1961) em 1957; porém, só em 1965 é que o projeto se consolidou e a emissora foi inaugurada em 26 de abril daquele ano. Durante esse meio tempo, o grupo iniciou negociações com o grupo americano *Time-Life*, cuja presença no Brasil remontava à década de 1950, quando ajudou a criar bases do grupo editorial que seria depois conhecido como *Grupo Abril* (MATTELART; MATTELART, 1998, p.40).

Além de investir mais de 5 milhões de dólares na jovem emissora, o grupo americano colocou à disposição vários de seus profissionais e também seu conhecimento técnico, administrativo e comercial. Logo, a associação com a *Time-Life* foi decisiva para que a *TV Globo* empreendesse uma reflexão de mercado em sua produção, planejamento e programação, o que levou a um profissionalismo e industrialização televisivos que, conforme mencionamos anteriormente, já estavam sendo moldados pela *TV Excelsior*.

Contudo, devido a questões de ordem política, a emissora comprou, em 1969 (mesmo ano em que iniciou seu projeto de rede nacional), as ações que o grupo americano detinha na sociedade, levando à sua nacionalização. Doravante, ela estava “[...] em condições de estabelecer um padrão de rede nacional (*network*), com produção centralizada e distribuição dos programas através de todo o país” (MATTELART; MATTELART, 1998, p. 40).

Como já apontamos, o primeiro programa a ser transmitido por meio do sistema de rede de televisão foi o *Jornal Nacional*. O sucesso desta experiência permitiu que outros programas comesçassem a ser transmitidos nacionalmente. Assim, a novela de Janete Clair, *Irmãos Coragem* (1970-1971), seria a primeira experiência deste tipo com o gênero telenovela. Com efeito, a novela teve uma grande repercussão, sobre a qual comentaremos mais adiante.

Em resposta às demandas oficiais por valores nacionais e por uma estética de programação mais positiva e responsável, além de sua política interna de produzir programas com tecnologia avançada e esteticamente bem-acabados, a *Rede Globo*,



durante a década de 1970, mais do que qualquer outra emissora, começou a implantar o que a imprensa da época denominou *Padrão Globo de Qualidade*²⁴.

De acordo com Hamburger (2005, p. 35), tal padrão pode ser definido como um “corpo de convenções formais que garantiu um estilo próprio às programações da emissora”. Tal corpo de convenções resultou na renovação da programação, indo ao encontro de um modelo de televisão mais apropriado aos novos tempos. Para a citada autora que se mostra, como podemos ver, grande entusiasta da *Rede Globo*, “[...] [n]a grade que resultou dessas mudanças, a improvisação, a informalidade e o inesperado que a transmissão ao vivo permite diminuíram consideravelmente em favor da formalidade e padronização do acabamento” (HAMBURGER, 2005, p. 35).

Assim, a *Rede Globo* operou uma corte em sua programação, retirando dela programas por demais populares, vistos pelo olhar inquisidor da ditadura como de baixo nível, grotescos e que não atendiam às expectativas da doutrina de Segurança Nacional. Nesse contexto, programas de auditório populares e ao vivo começaram a perder espaço e alguns chegaram a ser excluídos da programação. Um dos exemplos mais fortes está no cancelamento de *A Discoteca do Chacrinha*, em 29 de novembro de 1972, apesar de toda a popularidade que alcançava em certo público.

O Padrão Globo de Qualidade – e com o tempo sido assumido como uma *verdade constituinte* – firmou-se através de um processo pulverizado, porém, teve um marco simbólico, conforme apontam Ribeiro e Sacramento (2010): o início das transmissões regulares em cores, 1973, com a telenovela *O Bem-Amado* de Dias Gomes, que estreou em 24 de janeiro de 1973.

A busca pela qualidade formal e padronizada levou a *Rede Globo* a modificações e renovações não só em sua programação e produção de programas, mas também na criação de um novo logotipo que lhe permitisse expressar esse avanço. Em 1975, o designer austríaco Hans Donner – contratado para definir uma marca *high tech* para a emissora, ficando à frente do departamento de computação gráfica – criou um novo *logo*, conforme podemos visualizar na figura 13 a seguir.

²⁴ Conforma explica José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, em entrevista a Gonçalo Junior (2001) para o livro *País da TV – a história da televisão brasileira*, a expressão *Padrão Globo de Qualidade* surgiu na imprensa da época e não foi uma criação da emissora. A imprensa começou a perceber as mudanças operadas na produção dos programas e na grade de programação da *Rede Globo* e designou essas mudanças com a expressão em questão.



Figura 13 – Logotipos da Rede Globo (1975, 1980, 1988, 1995, 2008 e 2014)²⁵.

Sua concepção é bastante simples: uma esfera maior que representa o globo terrestre; um retângulo de cantos arredondados e extremidades desiguais representando a tela de televisão; uma esfera menor saindo de dentro do retângulo. Juntos, eles permitem significar a ideia do mundo sendo interligado pela televisão, ao mesmo tempo que esta exibe o próprio mundo.

Os matizes de branco, cinza e azul utilizados sugerem a ligação com a tecnologia, com a modernização e com a renovação estética – ideias que passam a balizar as ações da emissora a partir da década de 1970. Além do mais, o logotipo é acompanhado do toque musical “plim-plim”, que passaria a ser uma das maiores identificações da *Globo* posteriormente. Tal logotipo foi a base para os conceitos dos logotipos posteriores, chegando até o atual, como podemos ver na figura 13 acima. Enfim, as palavras de Hamburger, a respeito do logotipo, bastante elogiosas, tentam resumir o que ele representa:

[...] [e]nquanto o símbolo da Tupi é um personagem desenhado à mão, artesanal, que aparece em situações, cenas e posições diferentes, de acordo com o objetivo da vinheta, o logo da Globo expressa o avanço tecnológico, adotando a computação gráfica com a integração e imagem. É possível identificar nesse logo uma versão sintética das ideias de modernização que a emissora, que se tornou conhecida como a “Vênus Platinada”, veio representar (HAMBURGER, 2005, p. 32).

²⁵ As imagens da figura 13 foram retiradas do site www.memoriaglobo.com. Acesso: 15 mai. 2015.



O crescimento da *Globo*, no entanto, foi contemporâneo ao declínio de suas concorrentes. Durante a década de 1970, “[...] a *Globo* assumiu a liderança do mercado e a *Excelsior* e a *Tupi* se enfraqueceram gradativamente, tendo suas licenças canceladas pelo governo, a primeira em 1971 e a segunda em 1980” (HAMBURGUER, 2005, p. 32).

Conforme argumentam Mattelart e Mattelart (1998), o fim da *Tupi* e da *Excelsior* evidenciam o tipo de televisão que poderia triunfar no período: aquela que revelou sua capacidade de adaptar-se ao perfil de empresa moderna exigido para que a televisão pudesse preencher as funções que lhe haviam sido atribuídas no modelo de desenvolvimento econômico estabelecido durante o regime militar, sobretudo a partir dos planos econômicos ligados ao “milagre brasileiro”.

No caso da *Tupi*, as dívidas com a União, com os empregados (entre 1979 e 1980 várias greves de empregados foram deflagradas) e com os bancos e a grande concorrência imposta pela *Globo*, emissora protegida pelo governo, tornaram impossível sua continuação, tendo a concessão de sete das nove emissoras do grupo extinta em 16 de julho de 1980. Já no caso da *Excelsior*, que se pautava editorialmente por um nacionalismo democrático e mostrou intenso apoio à manutenção do presidente João Goulart (1961-1964) durante a época do golpe de 1964, a consolidação da ditadura fez com que a emissora sofresse boicotes e uma censura rígida, levando a assinatura do decreto de sua cassação pelo então ditador-presidente Médici (1969-1974), em 1º de outubro de 1970. Tudo conspirava, assim, para o sucesso da *Globo*.

Nos anos 1970, as relações entre emissoras e anunciantes se profissionalizaram e o campo de pesquisa de mercado cresceu e se diversificou, tornando-se chave na definição das formas de estabelecimento de preços e lucros nos negócios televisivos. Com efeito, o contato entre público e emissoras de TV, antes feito de forma direta, como por meio de cartas e ligações telefônicas, passou a ser mais indireto, expresso por meio de números fornecidos da audiência. Formava-se, então, uma noção de “público” convertida em “índice de audiência” que, com a institucionalização do IBOPE em 1977, se tornou o *mainstream* para a concepção da grade de programação da *Globo* e das demais emissoras.

A *Globo*, mais uma vez, mostrou-se uma líder ao criar, em 1971, departamentos de Pesquisa de Audiência, de Marketing e de Formação. Criou também, em 1973, o departamento de *Relações internacionais*, que trata das negociações de seus produtos, sobretudo as telenovelas, com países estrangeiros – em princípio a América-Latina, depois os Estados Unidos e a Europa. Como aponta Hamburger, em 1979, a *Globo* era



a nona exportadora mundial de programas de televisão, vendendo para 83 países. Para a autora:

[...] [d]esenvolvendo uma estrutura original e um estilo visual e de programação próprios, a Globo tornou-se a primeira emissora lucrativa do país, e, ao se diferenciar da influência americana inicial, deixou outras emissoras para trás e se inseriu no mercado internacional como poderosa exportadora [...] (HAMBURGER, 2005, p. 32).

O fim da fase populista é marcado pela promulgação da nova *Constituição Federal* Brasileira em 1988, que concedeu liberdade à imprensa, abolindo todo e qualquer tipo de censura. No entanto, a concessão e o controle das emissoras televisivas continuaram sob a alçada política, porém, agora concentradas sob as mãos do Legislativo. “Com a descentralização do controle político, o sistema de concessão e controle das emissoras passou a ser distribuído entre diversos patriarcas locais que dominam a política brasileira, principalmente nos estados do Norte e Nordeste” (HAMBURGER, 2005, p. 36). Isso permitiu a abertura para uma redemocratização da TV, iniciando a terceira e atual fase de sua história.

1.2.3. 3ª fase (a partir de 1990): a fase de redemocratização da TV

Essa última fase está em sintonia com as transformações tecnológicas, econômicas sociais e políticas que se veem acontecer, tanto no cenário nacional quanto no internacional, desde os fins da década de 1980 e início da de 1990. A globalização, a informatização, a ampliação do fluxo de informações e as estruturas transnacionais são alguns dos fenômenos que permitiram abrir novas perspectivas mercadológicas no mundo. Nesse contexto, o cenário comunicacional brasileiro (principalmente a televisão) insere-se nessa onda de mudanças, incentivando-a em alguns momentos.

“Os anos 90 do século XX constituíram-se como momento destacado da fragilização da percepção das fronteiras nacionais, resultante dos movimentos de globalização capitalista” (BRITTOS; SIMÕES, 2010, p. 220). Isso permitiu a consolidação do princípio de livre concorrência no mercado televisivo, com uma ampliação do número de emissoras e o acirramento das lógicas mercadológicas.

Logo, a fase que se inicia a partir de 1990 vê despontar a concorrência entre as emissoras de televisão na busca pelos altos índices de audiência. Nesse sentido, embora a *Rede Globo* exerça forte domínio, ela não possui o completo monopólio de antes no que



diz respeito ao estabelecimento de padrões televisivos a serem seguidos pelas outras emissoras.

Sua hegemonia foi, inicialmente, abalada pela inauguração do *Sistema Brasileiro de Televisão* (SBT) em 1981, e pela *Rede Manchete*, em 1983. Ambas desafiaram, ainda que de maneira pontual, o domínio da *Rede Globo*, reintroduzindo a competição no mercado televisivo.

O SBT, desde seu surgimento em 1981, adotou uma filosofia de difundir cultura e entretenimento para as camadas mais populares. Com isso, a emissora de Sílvio Santos estreou em 1991 o jornalístico *Aqui, Agora*, noticiário vespertino exibido às 18h30. Juntamente com *TJ Brasil*, da mesma emissora, eles romperam com as convenções estabelecidas pelo *Jornal Nacional* e consolidadas pelo telejornalismo da *Rede Globo*.

A *Manchete*, por sua vez, inovou e tornou-se uma forte concorrente da *Rede Globo* em um de seus produtos mais consagrados: a telenovela. Com produções como *Pantanal* (1990), a rede da família Bloch renovou a estética e o estilo do gênero, influenciando, inclusive, as produções da dita “Vênus Platinada”. Como apontam Becker (2010) e Machado-Borges (2003), *Pantanal* está indubitavelmente ligada a um momento de renovação da telenovela brasileira, uma vez que introduz uma linguagem diferente, com ritmo mais lento que o convencional, cenários exóticos, exibição quase turística da paisagem local, incrementada pela sensualidade ousada da nudez feminina.

A fase de redemocratização da TV vê ainda desenhar gradativamente um processo de inclusão de segmentos populares no universo do público reconhecido como consumidor, sobretudo, a partir de meados da década de 1990. Isso levou as emissoras abertas – incluindo a *Rede Globo* – a produzir programas populares, como o *Domingão do Faustão*, *Esquenta* e o extinto *Linha Direta*, que combinou narrativa jornalística e melodramática numa plataforma interativa.

Além do mais, nessa fase, há o surgimento dos canais pagos e a exploração de negócios internacionais, sobretudo, por parte da *Rede Globo*, que, desde o início da década de 2000, tem seus programas transmitidos internacionalmente. Com a TV por assinatura, criou-se a divisão entre TV aberta e TV fechada. A primeira corresponde aos canais “gratuitos” transmitidos pelos satélites brasileiros para todo o país por meio, geralmente, da frequência VHF (hoje, com a TV digital, utiliza-se a UHF). A segunda corresponde aos canais pagos por assinantes às operadoras de TV a cabo (*Sky*, *Net TV*, *Claro TV*, etc.), que comprem os direitos de transmitir canais, inclusive internacionais.



Assim, na atualidade, o Brasil dispõe, segundo Aronchi de Souza (2004), dos seguintes canais abertos, que apresentamos no quadro 5 a seguir:

Redes de TV abertas brasileiras						
						
<i>TV Cultura</i>	<i>Rede Globo</i>	<i>SBT</i>	<i>Rede Record</i>	<i>Rede TV!</i>	<i>TV Gazeta</i>	<i>Band</i>
Redes de TV Abertas: transmitem para o Brasil por satélite sem codificação em canal aberto VHF						

Quadro 5 – Emissoras de TV aberta no Brasil segundo Aronchi de Souza (2004)²⁶.

Em termos tecnológicos, nesta 3ª fase, a televisão brasileira avança para a tecnologia HDTV (*High Definition TV*) com aparelhos cada vez mais modernos, maiores e mais nítidos em termos de imagem e som. Em 2011, a TV Digital começa a ser implementada no país, com a modificação dos sinais analógicos para sinais digitais (em UHF) pelas emissoras de TV aberta.

Como se trata de uma fase ainda em curso é difícil prever como será o seu desfecho ou mesmo desenhar o conjunto de suas características. Nesse sentido, o futuro ainda é incerto e está sendo escrito à medida em que essas páginas são confeccionadas.

No próximo capítulo, tentaremos desvencilhar algumas tramas que envolvem a telenovela, gênero que – como já indica seu nome – é híbrido e, por vezes, se confunde ou absorve outros.



²⁶ As imagens apresentadas no quadro 5 foram extraídas dos sites oficiais das respectivas emissoras de TV.



CAPÍTULO 2

Telenovela: gênero híbrido e história



**Irmãos
Coração**

“De onde vêm os gêneros? Pois bem, simplesmente de outros gêneros. Um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação.”

Todorov (*Os gêneros do discurso*)

“O objetivo da novela é um só: ser folhetim. Se você mexe muito na linguagem de folhetim, a novela deixa de ser folhetim e passa a ser qualquer outra coisa. E a função continua a mesma: divertir. Antes o folhetim divertia o leitor do século XIX, hoje, diverte o telespectador do século XXI. Mas, ao mesmo tempo em que diverte o telespectador, a novela pode instruir, educar – e por que não? – alertar também.”

Aguinaldo Silva (*autor de novelas*)

ROQUE
SANTEIRO



No último 21 de dezembro de 2016, a telenovela brasileira completou 65 anos. A data marca a estreia da primeira produção do gênero em nossa televisão: *Sua Vida Me Pertence*, exibida pela *TV Tupi* em 1951. De lá para cá, o gênero evoluiu, passou por várias fases, e adquiriu um novo formato. Levada ao ar duas a três vezes por semana, passou a ser, em meados da década de 1960, diária. Com uma produção inicialmente ao vivo, passou a ser gravada em videotape. Misturou suas raízes latino-americanas com o charme brasileiro e nacionalizou-se. Em seguida, tornou-se um produto industrial, com intensa divisão de trabalho, e passou a ser exportada para diversos países ao redor do mundo. Teve sua época de ouro nos anos 1970 e 1980, mas ainda hoje é o principal produto da indústria cultural televisiva brasileira. Apesar de na atualidade ela entrar em concorrência com outros gêneros e mídias, como os seriados e a internet, ela ainda desfruta de uma certa preponderância no cenário da televisão brasileira, sendo um dos gêneros de programa televisivo mais assistidos no país – mesmo que em alguns momentos sua audiência oscile entre altos e baixos.

Diante do exposto, neste capítulo iremos apresentar um panorama da telenovela no Brasil, considerando-a como um *gênero híbrido* que foi constituído a partir da relação entre alguns gêneros, tais como: a *narrativa árabe-folhetinesca*, o *romance-folhetim* francês, a *soap-opera* estadunidense, o *melodrama teatral*, a *radionovela latino-americana*, entre outros. Assim, as grandes precursoras das telenovelas foram, sem dúvida, as radionovelas. No entanto, com o advento da televisão no Brasil, estas foram perdendo paulatinamente seus ouvintes: o charme da imagem televisiva praticamente hipnotizou os brasileiros.

O panorama sobre a televisão brasileira apresentado no capítulo anterior nos permitirá localizar o gênero telenovela nesse cenário. Conforme aponta Hamburger (2005), o lugar da telenovela em cada uma das fases é variável: na primeira fase, ela é *incipiente* e praticamente apagada devido à popularidade do teleteatro; na segunda fase, ela ocupa um lugar central sobretudo a partir da implantação, na década de 1970, do *Padrão Globo de Qualidade*; na última fase, ela ainda mantém posição de líder de audiência, embora com uma queda sensível de sua força.

2.1. O legado de *Sua vida me pertence* e a telenovela (TN) não-diária

No dia 21 de dezembro de 1951, quando a televisão no Brasil já havia completado um ano, ia ao ar o primeiro capítulo de *Sua Vida me Pertence*, a primeira experiência com



o gênero *telenovela* em nosso país. Sob o patrocínio da perfumaria *Coty* e produzida pela agência de publicidade J. W. Thompson, ela se estendeu por cerca de três meses, totalizando 15 capítulos de vinte minutos de duração cada um. Esta primeira telenovela foi exibida às terças e quintas-feiras pela *TV Tupi* de São Paulo (ALENCAR, 2004, p. 19)²⁷.

[...] [E]ra uma novela sobre o cotidiano. Um escritório, colegas, mexericos, romances. E, no último capítulo, quando finalmente o galã (Walter Forster) se decide pela outra (Vida Alves), acontece o primeiro beijo. Lento, romântico, Lábios nos lábios. Cabeças inclinadas. Amor. Suaavidade. Beleza (ALVES, 2008, p. 114).



Figura 14 – Imagens da primeira telenovela brasileira *Sua vida me pertence*
FONTE: Alves, 2008, p.115-116.

Trata-se, desse modo, do início de uma tradição em telenovelas – a que denominamos *telenovela não-diária* – que se estendeu até 1963, quando a *TV Excelsior* (São Paulo/Rio de Janeiro) exibiu a primeira novela diária, intitulada *2-5499 ocupado*, com Glória Menezes e Tarcísio Meira nos papéis principais.

Assim, entre 1951 e 1963, as emissoras de TV existentes – sob o pioneirismo da *TV Tupi* de São Paulo – apresentaram inúmeras telenovelas²⁸, como o *Noivado das Trevas* (TV Tupi/SP, 1952), *Um Beijo na Sombra* (TV Tupi/SP, 1952), *Iaiá Garcia* (TV Paulista, 1953), *O Drama de uma Consciência* (TV Tupi/RJ, 1953), *Oliver Twist* (TV Tupi/SP, 1955), *Alma da Noite* (TV Record/SP, 1957), *Éramos Seis* (TV Record/SP, 1958), *O*

²⁷ *Sua Vida me Pertence* foi escrita e dirigida por Walter Forster e teve Vida Alves, o próprio Walter Forster, Lia de Aguiar, José Parisi, Dionísio Azevedo, João Monteiro, Tânia Amaral, Astrogildo Filho e Néa Simões no elenco (ALVES, 2008, p. 114).

²⁸ Só em São Paulo, conforme dados arrolados por Ortiz (1989), foram exibidas nesse período aproximadamente 160 telenovelas.



Guarani (TV Paulista, 1959), *Clarissa* (TV Cultura/SP, 1961), *Prelúdio: a Vida de Chopin* (TV Tupi/SP, 1962), *Grandes Esperanças* (TV Paulista, 1962), *Sozinho no Mundo* (TV Excelsior/SP-RJ, 1963), *O Tronco do Ipê* (TV Paulista, 1963), *A Noite Eterna* (TV Tupi/SP, 1963), entre outras.

Como foi dito, essas telenovelas eram exibidas duas ou três vezes por semana. Os capítulos tinham uma duração de cerca de 20 minutos e, no total, não ultrapassavam o número de vinte ou vinte e cinco por novela, ficando no ar por cerca de dois, três ou quatro meses. A influência da radionovela sobre a telenovela é bastante perceptível.

O modelo do patrocínio por “fábricas de sabão”, advindo das *soap-operas* estadunidenses e adotado pelas radionovelas latino-americanas, também seria utilizado pelas telenovelas não-diárias. Contudo, se na rádio a ligação entre anunciantes e produção era direta, no caso da TV, tal ligação era, na maioria dos casos, indireta.

Desse modo, na TV, “[...] a escolha do texto, assim como sua adaptação, era assunto que dizia respeito à emissora [...]” (ORTIZ, 1989, p. 42), pois, conforme este autor, até a década de 1960, a televisão era vista como um veículo de propaganda menor, e a grande maioria dos anunciantes não tinha confiança de que o meio iria prosperar no Brasil. Logo, em termos de produção de telenovelas, isso significou uma “[...] liberdade maior na escolha dos temas e uma certa independência em relação às pressões comerciais” (Idem)²⁹.

Como ocorria com vários programas narrativos na época, as telenovelas não-diárias eram uma espécie de “rádio com imagens”, isto é, nelas havia a predominância do verbal sobre o visual-fílmico. A falta de experiência com a câmera (seus movimentos, seus enquadres, suas possibilidades de constituição de sentidos, etc.) levava os produtores a utilizarem o recurso que conheciam mais: a voz. Com efeito, neste formato de TN, havia a presença da figura do *narrador off*, funcionando não somente como um acessório aos diálogos, mas como parte estruturante do texto.

Tal narrador desempenhava pelo menos dois papéis principais em termos narrativos. Por um lado, ele era o responsável por fazer a ligação entre os capítulos, apresentando logo no início do capítulo corrente um resumo dos eventos ocorridos no anterior para retomar o eixo principal da história, se porventura o telespectador o tivesse perdido. Tratava-se de uma solução literária imposta pelo próprio formato do gênero. A

²⁹ Segundo dados levantados por Ortiz (1989), em 1958, as verbas aplicadas à televisão atingem aproximadamente 8%, contra 22% ao rádio e 44% aos jornais.



voz *off* (o narrador) iniciava sua elocução com o clássico “No capítulo anterior de...”, enquanto a imagem mantinha-se geralmente pausada³⁰.

O narrador apresentava e descrevia as personagens, colocando-as em contato uma com as outras. Neste caso, seu papel era interno ao enredo, tal como vemos nos romances. Diferentemente da narrativa cinematográfica, a imagem ou o movimento da câmera pouco diziam da história; seria sempre o narrador *off* que estabeleceria as ligações e complementaria o enredo.

Valendo-se de um fragmento do roteiro de *Um Beijo na Sombra* (TV Tupi/SP, 1952), de José Castellar, Ortiz (1989) traz um exemplo que pode ajudar a compreender o papel do narrador *off* no que tange à organização narrativa:

<i>Dissolve em close de Irene</i> à janela, olhando para fora. Dá as costas à janela, triste, aborrecida.	<i>Narrador</i> - Quem será capaz de compreender o estranho temperamento de certas mulheres? Irene estava noiva de Ricardo. No entanto, trocou o impetuoso, mas apaixonado, meigo e submisso professor de química por outro homem: o endinheirado Clemente, que lhe dá joias, riquezas...
<i>Dissolve close de Leonor</i> . Sala de Jantar. Que não lhe apareçam as mãos.	Ricardo fica desesperado, mas encontra consolo na ternura de Leonor, na sua devoção e doçura. Leonor consegue, aos poucos, fazê-lo esquecer-se de Irene. E o rapaz começa a gostar do ambiente familiar de Leonor. Por seu lado, D. Haydée, mãe da moça, vai ficando realmente encantada com Ricardo.
<i>Dissolve em grande close de Ricardo</i> , fundo neutro, como quem olha p/ uma janela no 2o andar. Com cigarro.	Ricardo ainda estava rondando o apartamento de Irene...o que irritava profundamente o Clemente, a quem Juvêncio recomenda: pague bem a alguma pessoa de influência sobre Ricardo. Essa pessoa só pode ser a namoradinha: Leonor!
Ricardo atira cigarro a seus pés, câmera desce e ele aparece pisando-o.	Clemente não sabe a última decisão de Ricardo: o noivo desprezado chegou à conclusão de que é Leonor a quem ele ama!
Passos de Ricardo indo embora. Câmera acompanha-os. Dissolve outra vez em Irene à janela, de costas para a rua. Aos poucos vira-se e olha para fora.	E vai para junto da linda colegial... Irene, já agora - entendam-se essas mulheres! - sente falta de Ricardo. Chega a odiar e maltratar Clemente. E o mineiro rico e perverso resolve tomar uma atitude, conforme lhe recomendou Juvêncio.

Exemplo 1 – Fragmento do roteiro de *Um beijo na sombra* (1951).

FONTE: Ortiz, 1989, p.29.

³⁰ Nas telenovelas atuais, assim como nas de nosso *corpus* este recurso narrativo não foi de todo abandonado; ele está presente mesmo que de forma breve no início dos capítulos, sendo parte da *mise en scène* textual do gênero tal como analisam Corrêa-Rosado e Melo (2015); entretanto, neste último caso, o resumo do capítulo anterior pode estar integrado à sequência inicial do capítulo corrente, sendo a forma mais recorrente, ou pode se constituir por meio de alguns *flashes* das últimas cenas do capítulo anterior.



Percebemos que a imagem pouco “diz” sobre as ações dos personagens. Seus movimentos e enquadramentos – reduzidos basicamente ao *close-up* – servem como ponto de partida para a fala do narrador, que descreve as relações entre os personagens e narra os eventos: o “*close* em Irene”, no início do exemplo, mostra o personagem, enquanto a *voz off* do narrador informa ao telespectador que Irene é a antiga namorada de Ricardo; esta *voz off* é responsável por conectar e confrontar os personagens, como dissemos, tecendo a tessitura do texto telenovelístico.

Assim, “[...] a imagem adquire muitas vezes uma conotação metafórica, e a locução se transforma em elemento estruturante da narrativa. O narrador substitui o clima que em princípio deveria ser dado pelo recurso imagético” (ORTIZ, 1989, p. 35-36). Foi preciso esperar a consolidação da linguagem televisiva, na década de 1960, para que as possibilidades significativas da imagem fossem engendradas.

Voltamos a insistir que, na época da telenovela não-diária, o teleteatro era, em termos de gêneros ficcionais, o carro-chefe de qualquer emissora, tanto no Brasil quanto na América Latina. Dessa maneira, todos os esforços das emissoras, inclusive financeiros, eram voltados para o teleteatro. “Toda a garra, toda a força, toda a concentração da equipe [...], por economia da emissora, eram concentrados para o *TV de Vanguarda*, o *TV de Comédia*, os *Grandes Teatros*” (ALVES, 2008, p. 211).

Com efeito, a telenovela era vista como um gênero menor, adocicado demais para ter valor. Histórias de amor banais inseridas na grade de programação apenas para justificar a verba de modestos patrocinadores. Além do mais, como analisa Bergamo (2010), na primeira década da televisão brasileira, havia uma oposição entre os profissionais do teatro, que realizavam e encenavam os teleteatros naquela época, e os profissionais da rádio, que já se voltavam para a televisão e realizavam os demais programas, inclusive as telenovelas. Enquanto os primeiros representavam a elite e, sob este prisma, eram tidos como superiores, os segundos representavam o povo e eram considerados desprovidos do capital cultural necessário para adentrar no campo da dramaturgia consagrada, logo, inferiores aos primeiros.

Dentro desse contexto em que a telenovela surge como uma continuidade da radionovela e, em quase todos os casos, realizada e encenada por radioatores que faziam televisão, o sinal de desqualificação e o conseqüente desprestígio se impunham como uma conseqüência “natural” da valorização do teleteatro e dos profissionais a ele vinculados. Logo, a telenovela surgiu marcada pelo signo da inferioridade.



Em termos narrativos, as telenovelas não-diárias se organizavam em torno de um único núcleo de personagens (entre seis a dez), uma trama principal e suas ramificações: a partir do(a) protagonista, o enredo se desenvolvia acompanhando seus interesses, seus amigos, seus familiares, seus inimigos, seus amores. Por influência da radionovela latino-americana, as histórias seguiam, na grande maioria dos casos, a dimensão melodramática destas, com uma estrutura maniqueísta que opunha, como solução de continuidade, o Bem e o Mal. Nas palavras de Ortiz,

[...] [o] mundo do folhetim distribui de maneira inequívoca os atributos sociais e individuais, justiça/injustiça, fidelidade/infidelidade, amor/ódio. É como se o universo se estruturasse por antinomias [...]. O herói é sempre redentor ou mártir, por isso convive com o sofrimento e os obstáculos que a vida lhe coloca no caminho. O personagem vive a dramaticidade da estória mítica, sem poder se rebelar contra ela, aceitando um destino que lhe foi imposto à revelia de suas inclinações individuais. Ele põe em movimento uma ordem mais abrangente, o mito, e não é dono de sua vontade, pois expia os erros dos outros; através do sofrimento e do sacrifício, apazígua-se a maldição que pesa sobre ele (ORTIZ, 1989, p. 30).

Os próprios títulos das telenovelas evidenciavam essa dimensão dramática que mencionamos: *Noivado nas Trevas* (TV Tupi/SP, 1952), *Rosas para o meu amor* (TV Tupi/SP, 1953), *Segundos Fatais* (TV Tupi/SP, 1953), entre outros. Entretanto, se a *TV Tupi* de São Paulo, que introduziu o gênero no Brasil, optou por seguir a linha melodramática das radionovelas, a *TV Paulista*, por seu turno, procurou realizar adaptações de romances brasileiros, como *Senhora* (TV Paulista, 1952), *Helena* (TV Paulista, 1952), *Casa de Pensão* (TV Paulista, 1952), *Diva* (TV Paulista, 1952), e *Iaiá Garcia* (TV Paulista, 1953).

Outro ponto a se considerar é que, a partir de 1954, houve uma mudança no eixo dramático das histórias das telenovelas, havendo um declínio do “dramalhão”. Com exceção de alguns textos de radialistas brasileiros, como José Castellar e J. Silvestre, e as novelas infantis que surgiram para captar um público específico, a produção de telenovelas entre 1954 e 1959 se definiu pela *adaptação de filmes ou romances estrangeiros*, muitos deles romances-folhetim. Alexandre Dumas, A. J. Cronin, Júlio Verne e Victor Hugo, por exemplo, tiveram várias de suas obras apresentadas na televisão dentro do gênero telenovela. Para Ortiz (1989), este “boom” de adaptações pode ser explicado pelo prestígio do teleteatro que, naquele contexto, representava uma tradição cultural e intelectual. Assim, o que estava por detrás dessa estratégia de adaptação de



romances e filmes estrangeiros consagrados era uma tentativa de imprimir na telenovela não-diária uma posição intelectual superior. “Ao se apropriar da literatura internacional, a novela se afastava do melodrama, compensando [...] o desequilíbrio que a herança radiofônica insistia em perpetuar” (ORTIZ, 1989, p. 45).

2.2. De 2-5499 ocupado a *Tieta*: a consolidação da telenovela (TN) diária

Em julho de 1963 estreou, então, o marco inaugural do formato diário, *2-5499 ocupado*, original de Alberto Migré³¹, adaptado por Dulce Santucci, com Glória Menezes e Tarcísio Meira como protagonistas. Com uma estrutura narrativa simples, centrada em um único núcleo de personagens (sem tramas paralelas), o enredo contava a história de uma presidiária (Glória Menezes) que trabalhava como telefonista do presídio. Ao ligar para o número 2-5499 por engano, Larry (Tarcísio Meira) se apaixonou pela voz da presidiária e esta última, também apaixonada, tentava impedir de todas formas a aproximação do rapaz e a descoberta de sua real condição.

Inicialmente, a “grande novela Colgate”³² passou por uma fase de experimentação, sendo levada ao ar às segundas, quartas e sextas-feiras (vide cartaz de lançamento a seguir). Somente no início de setembro é que ela passou a ser diária (de segunda à sexta-feira), conforme apontamentos de Xavier (2007).

³¹ O título do original de Migré era *0597 da ocupado*. Na adaptação houve uma mudança no título para *2-5499 ocupado* que, de certo modo, imprimia a identidade da emissora. Como observa Fernandes (1994), há um jogo dos números em relação ao canal – Canal 9 (São Paulo) e Canal 2 (Rio de Janeiro).

³² A Colgate-Palmolive foi a patrocinadora de *2-5499 ocupado*.



Figura 15 – Cartaz de lançamento de *2-5499 ocupado*.
FONTE: Xavier, 2007, p. 86.

Tendo alcançado uma relativa aceitação por parte do público, a *Excelsior* prosseguiu com a experiência das telenovelas diárias adquirindo e exibindo outros textos de origem latino-americana, especialmente argentina. Um segundo título, *Aqueles que dizem amar-se*, foi levado ao ar pelo canal 9 em outubro de 1963, logo após o término de *2-5499 ocupado*. Como afirma Fernandes,

[...] [a] modificação no gênero estava feita, acabando de vez com o tradicional esquema da televisão brasileira de mostrar histórias parceladas em duas ou três apresentações por semana, embora nessa fase de implantação da telenovela ainda se encontrem alguns títulos apresentados no velho estilo (FERNANDES, 1994, p. 36).

Assim, se durante o ano de 1963 ainda era possível encontrar alguns títulos apresentados de forma não diária nas demais emissoras³³, já em 1964, com produções como *Alma Cigana* (TV Tupi, 1964), *A moça que veio de longe* (TV Excelsior, 1964), *Renúncia* (TV Record, 1964) e *O Direito de Nascer* (TV Tupi, 1964-1965)³⁴, o formato

³³ Conforme dados levantados por Ortiz (1989), em 1963, foram exibidas em torno de 14 telenovelas não-diárias nas emissoras paulistas, como por exemplo *O tronco do Ipê* (TV Paulista), *Conflito* (Cultura), *Gente como a gente* (Record), *A história de Toulouse-Lautrec* (Tupi), entre outros.

³⁴ A TV Tupi estreou *O direito de nascer*, adaptação de uma radionovela cubana de Félix Caignet. A TN em questão teve 282 capítulos e foi ao ar entre 7 de setembro de 1964 até 13 de agosto de 1965. O drama de Albertinho Limonta e Mamãe Dolores tornou-se mania nacional. A partir desse momento, o gênero



diário do gênero telenovela já estava consolidado e com forte aceitação popular (FERNANDES, 1994).

Nesse sentido, a popularidade da telenovela diária a tornou um dos principais e maiores gêneros da televisão brasileira a partir dos anos 1960. De uma forma ou de outra, todas as emissoras existentes tentaram uma incursão pelo gênero ao longo da década. A aceitação do gênero/formato pelo público foi responsável pela elevação dos índices de audiência das emissoras, ao mesmo tempo que, para algumas menores, como a *Paulista* e a *Record*, elas eram utilizadas como meio de se aumentar o público.

Dados do Ibope levantados por Ramos e Borelli (1989) mostram que em 1963 a telenovela diária correspondia a 13% da audiência da *TV Excelsior*, contra 31% do telejornal e 32% dos filmes estrangeiros. Em 1965, este quadro se transforma e 30% a 34% da audiência dessa emissora era para a telenovela (contra 16% dos filmes e 19% do telejornal). O mesmo é também observado na *TV Tupi*: as suas novelas correspondiam entre 19% e 32% da audiência em 1965. Com efeito, a partir de 1965 houve um redimensionamento do gênero para a faixa do horário nobre, antes prioritariamente preenchido com filmes e telejornalismo.

Assim, de gênero menor, que disputava atenção e espaço entre seriados, teleteatros, musicais, programas de auditório na década de 1950, a telenovela passou a ocupar lugar de honra nas emissoras, modificando os padrões ficcionais vigentes até então. Sua ascensão é, portanto, inversamente proporcional ao declínio do teleteatro, que em 1967 é completamente extinto.

Sobre este último ponto é importante considerar que, ao mesmo tempo em que a *Excelsior* ensaiava seus primeiros passos com a telenovela diária, ela tirava do ar dois programas “culturais” de teleteatro: o *Teatro 9* e o *Teatro 63*. Na *Tupi*, o sucesso de *O direito de nascer* determinou a extinção do *Grande Teatro Tupi* em 1964, considerado o “cartão de visitas” da emissora do “indiozinho”. Em 1967, esta mesma emissora retirou do ar o famoso *TV de Vanguarda*, encerrando o ciclo do teleteatro na televisão brasileira e iniciando a era de hegemonia da telenovela.

Por se tratar de uma fase de implantação do formato diário, os anos 1960 foram marcados pela experimentação da telenovela em vários aspectos. Nesse sentido, a falta

telenovela passou a ter maior prestígio ante aos telespectadores. Para se ter uma ideia do sucesso de *O direito de nascer*, no último capítulo, foi realizado em São Paulo, no Parque do Ibirapuera, uma grande festa com todo o elenco. A multidão gritava por seus ídolos. Isso demonstra que o gênero começou a ter um relativo poder de influência sobre a sociedade brasileira, iniciando a “Era da Telenovela”.



de um padrão – como o que passou a ser conhecido a partir dos anos 1970 com a consolidação da *Rede Globo* – levou a algumas flutuações e variações em termos do *número de capítulos* (durante a década apareceram novelas com apenas 30 ou 50 capítulos, com 150 ou 180 capítulos, até aquelas com mais de 500 capítulos como *Redenção*, levada ao ar pela *TV Excelsior* entre 16 de maio de 1966 a 2 de maio de 1968, totalizando 596 capítulos); em termos de *horário na grade de programação* (embora o horário nobre fosse prioritário, houve uma enorme variação quanto aos horários, desde as 14h30 até as 22h); e em *termos do público que assiste ao produto* (apesar de a programação já estar sendo pensada para a família nuclear de classe média, ainda não havia uma segmentação de horários em função do público como vemos nos dias de hoje e que começou a ser pensada a partir da década de 1970 com a *Globo*).

Nas palavras de Ramos e Borelli,

[...] este panorama demonstra a ausência de um modelo de produção que racionalize a relação entre duração e custo operacional, e permite determinar com alguma precisão qual o número de capítulos que uma estória deve ter para ser rentável. Ou ainda, em que horário esta ou aquela trama deve transmitida, em função de uma maior eficiência da audiência a ser alcançada. Finalmente, não se tem clareza do público que se pretende atingir, com uma novela diurna e outra mais tardia, veiculada no horário das 22h (RAMOS; BORELLI, 1989, p. 65).

Quanto ao patrocínio das telenovelas por fábricas de sabão e dentifrício, o modelo continuou ao longo de praticamente toda a década de 1960³⁵. Alguns cartazes promocionais veiculados em revistas e jornais da época evidenciam o exposto.

³⁵ Somente nos anos posteriores, quando a telenovela ganhou contornos mais padronizados (propostos pela *Rede Globo*), foi que este modelo de patrocínio caiu em desuso e as emissoras passaram a produzir as telenovelas e a vender o espaço publicitário dos intervalos comerciais e do *merchandising* para vários tipos de empresas. Hoje, toda a produção de uma telenovela é sustentada, em termos econômicos, pela venda do espaço publicitário dos intervalos comerciais a grandes anunciantes e pelas ações e sinais de *merchandising* no interior da narrativa.



Figura 16 – Cartazes promocionais de *A deusa vencida* (Excelsior, 1965), *Em busca da felicidade* (Excelsior, 1965-66), *As minas de prata* (Excelsior, 1966-67).

FONTE: Xavier, 2007, p. 92-94.

Para termos uma ideia da proporção desta relação entre telenovelas e fábricas de sabão, das 24 novelas produzidas em 1969, 16 delas estavam sob o patrocínio dessas fábricas, segundo informações da revista *Veja*, de 7 de maio de 1969. Continuando a tradição da década anterior, essas empresas funcionavam como *verdadeiras unidades de produção*: as decisões sobre qual novela exibir, direção, produção e elenco eram todas decididas pelas agências – que possuíam uma divisão voltada exclusivamente para as telenovelas.

Como se tratavam de multinacionais, as fábricas de sabão e dentifrício formavam ainda redes latino-americanas³⁶ no interior das quais vários textos circulavam de um país para o outro (Venezuela para o Brasil; Brasil para a Argentina; etc.). Isso fez com que o melodrama tivesse presença intensa nessa década. Primeiramente, novelas importadas (cubanas, argentinas, mexicanas, venezuelanas), de autores como Alberto Migré, Abel Santa Cruz, Manuel Muñoz Ric, Felix Caignet. Segundamente, melodramas brasileiros, muito deles sucessos na fase áurea do rádio com as radionovelas: *Fatalidade* (TV Tupi, 1965), de Oduvaldo Viana, *Mãe* (TV Excelsior, 1964) de Ghiaroni. Enfim, uma pluralidade de temáticas que “[...] circulam pelo amor, o dever, a família, numa rede de

³⁶ No interior dessas redes, muitos escritores iniciaram-se no processo de autoria, selecionando textos, adaptando histórias (estrangeiras ou nacionais) e posteriormente escrevendo suas próprias histórias. Um exemplo é o escritor Benedito Ruy Barbosa, autor de novelas famosas como, *Somos Todos Irmãos* (TV Tupi, 1966), *Meu Pedacinho de Chão* (TV Globo, 1971-1972), *Pantanal* (TV Manchete, 1990-1991), *Renascença* (TV Globo, 1993), entre outras.



polarização entre o bem e o mal, ricos e pobres, justos e injustos, felicidade e tristeza” (RAMOS; BORELLI, 1989, p. 70).

A própria *TV Globo*, em seus primeiros anos (1965-1970), produziu várias telenovelas no estilo *folhetinesco capa e espada* – a maioria de autoria de Glória Magadan, uma das mais fortes escritoras da emissora carioca no período. Dentre alguns de seus títulos, destacamos: *Paixão de Outono* (1965), *Eu compro essa mulher* (1966) e a famosa *O Sheik de Agadir* (1966-1967).

Assim, de um modo geral, a telenovela brasileira, mesmo diária e dominando a programação das emissoras pelo fato de ser bem aceita pelo público, não havia se libertado das origens radiofônicas e do estilo herdado dos argentinos, mexicanos e cubanos. Como descreve Fernandes,

[...] [a] linguagem refletia exatamente o universo folhetinesco, em que o drama e as inverossimilhanças conduziam os conflitos dos personagens. É o momento máximo das *soap-operas* [...], com as telenovelas vendendo, através do patrocinador, uma infinidade de produtos ligados à higiene pessoal e do lar (FERNANDES, 1994, p. 66).

Nesse contexto, dramalhões como *O preço de uma vida* (TV Tupi, 1965-1966), *Sangue Rebelde* (TV Cultura, 1966), *Calúnia* (TV Tupi, 1966), *A rainha louca* (TV Globo, 1967), dentre outros, não se preocupavam com qualquer tipo de comprometimento com a realidade brasileira e com o jeito de falar de nosso povo. As histórias se passavam em lugares longínquos e distantes no tempo e no espaço e eram recheadas de condes, duques, ciganos, vilões sem qualquer lógica, mocinhas ingênuas e heróis totalmente comprometidos com a pureza dos sentimentos e que não falavam de forma coloquial e próxima ao telespectador. Um exemplo prático: a mocinha dessas histórias jamais diria “Te amo!” de maneira simplista como ouvimos no dia-a-dia; sua declaração, mais rebuscada, era mais ou menos assim: “Eu te amo do fundo da minha alma!” ou ainda “Eu o amo com todas as forças do meu coração!” (FERNANDES, 1994).

Apesar de o melodrama ser hegemônico, a década de 1960 não se caracterizou exclusivamente pela sua presença. Nesse sentido, existiram algumas tentativas de rompimento com as temáticas e com os referenciais de linguagem deste modelo folhetinesco. Tais experiências culminariam na reformulação e na transformação do gênero em algo mais próximo do brasileiro, abrindo espaço para que se discutissem questões sociais e políticas em seu interior, como começou a ser visto nos anos 1970.



A partir da segunda metade da década de 1960, a telenovela registrou algumas discretas tentativas nessa direção. A linha de novelas de Ivani Ribeiro, exibidas principalmente pela *TV Excelsior* no horário das 19h30, procurou fugir um pouco dos padrões estabelecidos, propondo enredos localizados em cidades conhecidas pelo público³⁷. Outros títulos como *Ninguém crê em mim* (TV Excelsior, 1966), de Lauro César Muniz, *Os rebeldes* (TV Tupi, 1967-1968), de Geraldo Vietri, e *Os tigres* (TV Excelsior, 1968), de Marcos Rey, propuseram algumas inovações, embora sem muita aceitação do público (o que levou a algumas delas terem seu fim adiantado pelas emissoras).

A primeira trouxe um estilo de linguagem mais coloquial e menos rebuscado que os famosos melodramas. A novela de Vietri, por seu turno, centrou seu enredo em uma sala de aula, permitindo que problemas morais, sociais e de conflitos de gerações fossem discutidos. Já *Os tigres* propunha uma experiência denominada na época de *cine-teipe*, trazendo inovações na própria estrutura narrativa; a ideia original do autor Marcos Rey era levar uma história diferente ao mês, uma vez que o enredo estava calcado sob as peripécias de três detetives amadores às voltas com raptos e conflitos policiais na grande cidade.

Mas foi *Beto Rockefeller* (TV Tupi, 1968-1969), de Braúlio Pedroso, que marcou esta reformulação sobre a qual estamos discorrendo e que pode ser tido como o marco para a consolidação da telenovela brasileira como a conhecemos hoje. A novela rompeu com os diálogos formais, propondo uma narrativa de cunho coloquial, repleta de gírias e de expressões populares. Procurou, ao longo dos capítulos, retratar fatos e “fofocas” retiradas de notícias de revistas e jornais, reproduzindo o ritmo dos acontecimentos da época no interior da própria narrativa, de forma a trazer o cotidiano vivido para o vídeo em uma proposta realista.

Beto Rockefeller teve como figura principal o *anti-herói*: um jovem pobre, mas esperto, que tinha por objetivo subir na vida sem muito esforço; sem dinheiro, ele possuía, no entanto, talento para enganar as pessoas. Assim, o maniqueísmo vigente passou a ser

³⁷ Alguns escritores brasileiros, como Ivani Ribeiro e Raimundo Lopes, procuraram realizar uma *aclimação do melodrama no Brasil*. Embora as tramas fossem basicamente as mesmas (triângulos amorosos, mistérios, vilão *versus* mocinho, etc.), as histórias estavam ambientadas em cidades brasileiras, conhecidas pelo público de algum modo. Em outras palavras, “[s]eus personagens se movimentam em espaços familiares ao espectador, numa tentativa de se aproximar, pelo menos a nível de cenário, da realidade nacional” (RAMOS; BORELLI, 1989, p. 74). A já citada *Redenção* (considerada a maior telenovela brasileira), de Raimundo Lopes, é um exemplo, já que toda ação é desenvolvida no cotidiano de uma cidade do interior paulista.



integrante do próprio protagonista. “A sua concepção procurava se aproximar das pessoas comuns; isto é, ter as atitudes boas e más conforme se apresenta a vida” (FERNANDES, 1994, p. 116). Era a primeira vez, então, que em uma novela aparecia um herói que não era impoluto, corajoso, maravilhoso; ao contrário, Beto era mentiroso, arrivista, carreirista. Desse modo, a novela de Braúlio Pedroso constitui-se um marco no gênero por se distanciar do melodrama nos moldes como ele era seguido até então, inaugurando o modelo brasileiro do gênero telenovela sobre o qual discorreremos no capítulo 3.

A partir de *Beto Rockefeller* os dramas começaram a ser substituídos pela realidade e pelo cotidiano. O modelo foi seguido por outras emissoras, que também começaram a realizar em uma teledramaturgia com enredos modernos, ambientados em cidades brasileiras – sobretudo Rio de Janeiro e São Paulo –, contendo diálogos coloquiais e tramas paralelas. Superava-se, assim, o romantismo dramático, que foi substituído pela “crônica do cotidiano”.

Convém ressaltarmos que a temática folhetinesca inicial não foi completamente abandonada ou que essa mudança tenha ocorrido subitamente e de forma homogênea em todo o país (o sistema de rede de televisão ainda estava em seu começo). Na verdade, o que observamos é que houve uma releitura da tradição folhetinesca – na qual os elementos tradicionais passaram a vestir uma nova roupagem, combinando o “antigo” com o “novo” – inicialmente em São Paulo (pela *TV Tupi*) e, um pouco depois, no Rio de Janeiro (pela *TV Globo*). Como apontam Ribeiro e Sacramento:

[...] [a] incorporação desses elementos não só imprimia verossimilhança à narrativa, mas renovava a telenovela como um produto ficcional: dava a aparência de novidade a um gênero já bastante conhecido. Eram oferecidas formas novas de se contar antigos melodramas [...] (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 125).

No caso da *TV/Rede Globo*, o marco desse processo foi a exibição de *Véu de Noiva* (out/1969-jun/1970), de Janete Clair. A novela foi anunciada pela emissora e pela imprensa como a “novela verdade”³⁸, conforme podemos visualizar na imagem a seguir, que foi publicada no jornal *O Globo* em 13 de outubro de 1969.

³⁸ Segundo o *Dicionário da TV Globo* (2003), a chamada da primeira novela realista da emissora foi: “Em *Véu de noiva* tudo acontece como na vida real”.

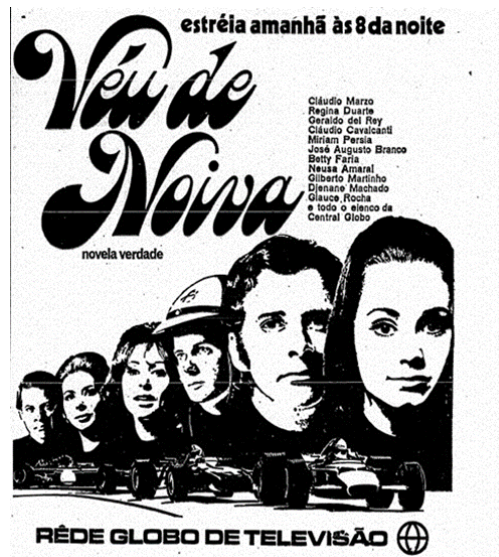


Figura 17 – Cartaz promocional de *Véu de noiva*.

Fonte: Xavier, 2007, p. 48.

É interessante observar que a estreia desta novela de Janete Clair (14 de outubro de 1969) ocorreu em meio ao processo de transformação da emissora em uma Rede Nacional de Televisão, processo iniciado, conforme nossos apontamentos no capítulo 1, em 1º de outubro de 1969, com a implantação do *Jornal Nacional*. Uma de suas principais consequências foi a hegemonia da *Rede Globo* na fase populista da história da televisão brasileira (1970-1989), o que a tornou uma “emissora padrão”, como diziam os jornais da época.

Aos poucos, essa tendência foi seguida pelas novelas dos demais horários da emissora, ou seja, 19, 20 e 22 horas. O horário das 18h só foi consolidado em 1975, como veremos mais adiante. Assim, no lugar da Veneza do século XV de *A ponte dos suspiros* (22h, 1969), foi colocada no ar a Bahia do século XX com suas festas de rua, rodas de capoeira e o candomblé de *Verão Vermelho* (1969-1970), primeira novela em que Dias Gomes, o autor, assina com o seu próprio nome.

A reorientação temática e estética da telenovela a partir dos fins dos anos 1960 não se fez em desconexão com mudanças socioculturais que ocorreram no Brasil e também na indústria televisiva da época. Devemos lembrar que, a partir dos anos 1970, a televisão brasileira, sob a égide da *Rede Globo*, vivia um momento de modernização televisiva. Tanto a produção quanto a programação passaram por mudanças na tentativa de “elevar o nível” dos produtos televisivos, de forma a responder às pressões feitas pelo governo, pela imprensa e pelos setores conservadores da sociedade.



Dentre estas pressões, não podemos nos esquecer da proposta de “desenvolvimento de uma cultura brasileira e de uma identidade nacional”³⁹, declarada desde o governo Castelo Branco (1964-1967), que culminou na assinatura da *Política Nacional de Cultura* (PNC) em 1975; na assinatura do *Protocolo de Autocensura*, entre a *TV Globo* e a *TV Tupi*, em 1971; e também na decretação do *Ato Institucional Nº 5* (AI-5) em 1969, que estabeleceu, na prática, a censura aos meios de comunicação.

Estes elementos impuseram diretrizes aos veículos de comunicação – vistos como ameaças à integridade ideológica do país – para o desenvolvimento de uma cultura fundada na crença da nacionalidade, ao mesmo tempo em que operou uma profilaxia cultural ao intervir sobre programas televisivos e produtos artísticos que chocavam a ideologia do regime. O governo militar preocupou-se em construir uma política cultural “proativa”, usando instrumentos repressivos, isto é, tentou combinar repressão seletiva com regulamentação da vida cultural em vários campos artísticos: teatro, música, cinema e também televisão (NAPOLITANO, 2014, p. 195).

Nesse contexto, a *Rede Globo* sedimentou seu aparato de produção e apoiou esta forma de governo. Torna-se seu “porta-voz”. No âmbito das telenovelas, a *Rede Globo* tornou-se a líder na produção do gênero, invertendo o quadro das décadas anteriores. Se nos anos 1950 e 1960, a *Tupi* e a *Excelsior* apareceram como as grandes produtoras do gênero, nas décadas de 1970 e 1980, a *Globo* encabeçou o quadro, produzindo um total de 122 novelas, contra 52 da *Tupi* (extinta em 1980), 1 da *Excelsior* (extinta em 1971)⁴⁰.

A estratégia da rede de televisão dirigida por Roberto Marinho diante das demandas governamentais e da modernização da sociedade foi a introdução, em outros horários (18h e 22h), de telenovelas tais como as solicitadas pela esfera estatal, ou seja, com enfoque nacionalista.

A primeira experiência nesse sentido foi *Meu pedacinho de chão* (1971-1972)⁴¹, de Benedito Ruy Barbosa. A novela era um drama rural que transmitia informações sobre

³⁹ O louvor à pátria e à identidade nacional, como é sabido, é uma decorrência de toda forma de governo ditatorial.

⁴⁰ Até meados da década de 1970 houve uma luta entre a *TV Tupi* e a *TV Globo* pela ocupação dos horários noturnos para a exibição de telenovelas. A *Globo* sempre mostrava maior planejamento e organização empresarial e comercial; enquanto a *Tupi* mostrava irregularidades, mexendo constantemente nos horários de exibição de novelas. “Somente em 1970 e 1975 ela consegue apresentar quatro novelas diárias; na segunda metade da década a produção da *Tupi* declina, oscilando entre 2 a 3 telenovelas simultâneas, não conseguindo, porém, assegurar uma regularidade anual” (RAMOS; BORELI, 1989, p. 90). Com o fim da *Tupi* na década de 1980, a *Globo* tornou-se hegemônica, liderando a produção do gênero até início dos anos 1990, quando a emissora entrou em concorrência com a *TV Manchete*.

⁴¹ Outras novelas nessa linha foram produzidas pela *Globo* e por outras emissoras entre 1971 e 1976, tais como: *Pingo de gente* (TV Record, 19h, 1971), *Bicho do Mato*, (TV Globo, 18h, 1972), *Jerônimo, o herói*



vacinação, doenças, desidratação infantil, higiene e técnicas agrícolas, sem, entretanto, questionar a miséria e os problemas da condição do homem do campo. Além do mais, *Meu Pedacinho de Chão* procurava incentivar a alfabetização de jovens e adultos em consonância com o *Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral)*, criado em 1967 e mantido pelo governo militar⁴².

Contudo, após a publicação da PNC/75, o horário das 18h foi redimensionado para *adaptações literárias* de autores brasileiros de forma a atender à política de nacionalidade da cultura. Com isso, romances, contos e peças de nossa literatura e dramaturgia, como *Helena*, de Machado de Assis, *Senhora*, de José de Alencar, *O Noviço*, de Martins Penna, *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, tiveram suas versões como novelas a partir de 1975 na *Rede Globo de Televisão*. Essa tendência foi observada até o início da década de 1980, momento no qual as novelas do horário se igualaram, em termos de número de capítulos, às dos demais horários (19h e 20h), abarcando enredos mais cotidianos, mas com um tom melodramático e romântico.

Já o horário das 22h se especializou em novelas mais experimentais, abordando, assim como as das 20h, grandes temas ligados a preocupações nacionais, mas tentando não atacar a política dos generais⁴³. Sobressaíram-se, nesse horário, as produções de Dias Gomes⁴⁴.

Devido à sua origem teatral e à sua filiação à extrema esquerda – Dias Gomes era do *Partido Comunista Brasileiro (PCB)* –, suas narrativas na televisão utilizaram predominantemente a ironia e a paródia. Seus personagens, como o prefeito Odorico Paraguaçu de *O Bem-Amado* (1973), a viúva Porcina de *Roque Santeiro* (1985-1986), seriam caricaturas de personagens não atacáveis no Brasil. Para tanto, Dias Gomes envolveu sua ironia-paródia no absurdo e muitas vezes no absurdo fantástico. Assim, era possível enganar a censura do governo militar. Por meio de uma “retórica do riso”, o autor contestava valores e práticas sociais da época.

Em *O bem-amado* (1973), por exemplo, o autor utilizou-se da cidade fictícia de Sucupira – situada no litoral baiano – para fazer uma crítica aos coronéis: políticos e

do sertão (TV Tupi, 18h, 1973), *A patota* (TV Globo, 18h, 1973), *O velho, o menino, o burro* (TV Tupi, 18h, 1975-1976).

⁴² Com vistas a proporcionar alfabetização e letramento a pessoas acima da idade escolar convencional.

⁴³ A única exceção está no uso paródico e irônico do autor Dias Gomes. Depois de *Verão Vermelho* (1969-1970), ele escreveu mais seis novelas para o horário das 22h: *Assim na terra como no céu* (1970-1971), *Bandeira 2* (1972-1973), *O Bem-Amado* (1973), *O espigão* (1974), *Saramandaia* (1976) e *Sinal de alerta* (1978-1979).

⁴⁴ Das 14 novelas exibidas no horário das 22h entre 1969 e 1979, 7 delas eram de autoria de Dias Gomes.



fazendeiros que a todo custo perpetuavam-se no poder; em *Saramandaia* (1976), outro exemplo, o autor valeu-se do realismo fantástico para fazer críticas ao regime: ao fim da novela, o personagem João Gibão (interpretado por Juca de Oliveira) – que esconde um par de asas sob uma aparente corcunda – sai voando; uma metáfora utilizada pelo autor para falar de liberdade em meio à repressão da ditadura militar brasileira. A figura 18 a seguir traz uma transcrição visual desta cena.



Figura 18 – João Gibão abre suas asas em busca de sua liberdade em *Saramandaia* (1976)⁴⁵.

O horário das 22h teve sua última produção em 1979, com *Sinal de Alerta*, de Dias Gomes, sendo extinto após o término desta novela; no entanto, desde 2011 a emissora vem realizando novas experiências em uma tentativa de fixar o gênero telenovela novamente neste horário.

Outro marco importante da primeira metade da década de 1970 sinaliza a consagração da autora Janete Clair no horário das 20h – horário que, desde a saída de Glória Magadan da emissora, em 1969, estava voltado para a exibição de dramas rurais e urbanos, com histórias que discutiam os acontecimentos do dia a dia. Em uma proposta mais realista, Clair escreveu enredos caracterizados pelo *realismo romântico*: “uma produção estética melodramática profundamente sintonizada com as modas, os

⁴⁵ Transcrição realizada a partir de vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UP05PTtigHg>
Acesso: 10 ago. 2015.



comportamentos e os temas contemporâneos” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 126).

Dentre seus inúmeros sucessos, *Irmãos Coragem* (1970-71) destacou-se pelo fato de ter sido uma das produções da *Rede Globo* de grande repercussão nacional. A novela seria a primeira a ser transmitida simultaneamente por meio do sistema de rede nacional que estava sendo implantado pela emissora, o que exigiu mudanças na estrutura produtiva do gênero: construção de cidade cenográfica⁴⁶ e uma grande quantidade de gravações externas. Sua produção consumiu mais de cinco milhões de cruzeiros, e a novela foi considerada pela imprensa da época um fenômeno de comunicação. Conforme dados da *Revista Amiga* (edição nº 52 de 31 de maio de 1971), a novela atingiu uma média de 70% de índice de audiência em todo o país, algo até então nunca visto em uma telenovela da emissora.

Além de ser um fenômeno de audiência, *Irmãos Coragem* seduziu o público masculino de forma estratégica, já que a *TV Globo* desejava ampliar o público do gênero, abarcando uma nova fatia do mercado. Com efeito, a solução da autora e da direção (Daniel Filho) foi criar uma história que misturasse o faroeste com o futebol, elementos considerados, no Brasil, como pertencentes ao universo masculino. Assim, “[a] referência ao esporte nacional funcionava como um ‘gancho’ que conectava a narrativa do folhetim eletrônico com um assunto de conjuntura que despertava amplo interesse nacional” (HAMBURGER, 2005, p. 88).

Se houve essa tendência de chamar para si o público masculino, isso mostrava que a telenovela, devido a suas raízes radiofônicas, era um produto destinado só ao público feminino. *Irmãos Coragem*, com elementos narrativos centrados em “gostos masculinos”, pode ser considerada uma espécie de “divisor de águas” no que tange ao sujeito destinatário do gênero.

⁴⁶ Até o início dos anos 1970 quase nenhuma produção de telenovela tinha uma cidade cenográfica para localizar a narrativa. As produções eram mais internas, ou seja, feitas em estúdio. *Redenção* (1966-1968) foi a primeira a ter uma cidade cenográfica, segundo os apontamentos de Alencar (2004) e Xavier (2007). No caso de *Irmãos Coragem* (1970-1971), uma área de cinco mil metros quadrados, onde hoje funciona o *Barra Shopping*, na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, foi utilizada para construir Coroadó, cidade fictícia localizada no interior do estado de Goiás.



Figura 19 – Cartazes de divulgação de *Irmãos Coragem* (1970-1971).

Fonte: Xavier, 2007, p. 116.

Mesmo atendendo às demandas ditatoriais e estando ideologicamente posicionada a favor do regime, as tensões e os conflitos entre a “Vênus Platinada”, a *Globo*, e o regime militar, em muitos momentos, se manifestaram, fazendo com que a face repressiva da censura colidisse com a proposta mercadológica desta emissora TV.

Um exemplo interessante desse choque de “forças” foi a censura à primeira versão de *Roque Santeiro*, de Dias Gomes, em 1975. Com o título curioso, *A fabulosa história de Roque Santeiro e sua fogosa viúva, a que era sem nunca ter sido*⁴⁷, a novela foi censurada no dia de sua estreia. Com trinta e seis capítulos já gravados, a versão de 1975 não pôde ir ao ar e foi substituída, às pressas, por uma reprise compacta de *Selva de Pedra* (1972-1973)⁴⁸, de Janete Clair, ao mesmo tempo que uma nova novela, *Pecado Capital* (1975-1976) – também de Janete Clair –, começou a ser preparada. Segundo informações do *Dicionário da TV Globo* (2003), durante a exibição do *Jornal Nacional* daquela noite, o apresentador Cid Moreira leu um editorial, assinado pelo jornalista Roberto Marinho, presidente da emissora, anunciando o veto.

⁴⁷ Segundo o próprio Dias Gomes (1998), o título longo era uma tentativa de burlar a censura que havia proibido, em 1965, a encenação da peça *O Berço do herói*, cuja adaptação para a TV resultara na novela em questão.

⁴⁸ A *Rede Globo* reprisou a telenovela *Selva de Pedra* (1972) em forma compacta. Os 243 capítulos originais foram reduzidos para 76 capítulos, exibidos entre agosto e novembro de 1975, enquanto *Pecado Capital* (1975-1976) ia sendo produzida às pressas, aproveitando-se o máximo da produção de *Roque Santeiro*. Segundo informações levantadas por Xavier (2007, p. 162), a *Rede Tupi*, na luta pela concorrência, aproveitou-se do fato e lançou *A Viagem* (1975-1976), utilizando o slogan publicitário: “Assista a uma novela inédita com capítulos inéditos”, com forte referência à reprise de *Selva de Pedra*.



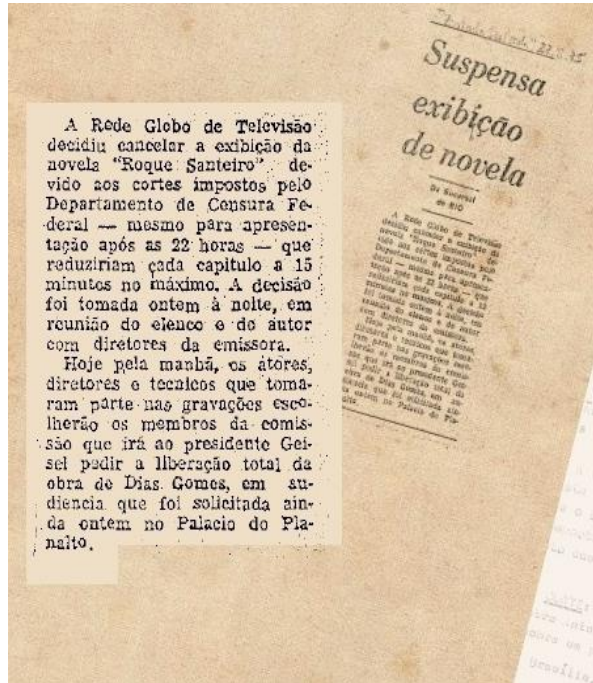
Figura 20 – Vinheta de abertura de *Roque Santeiro* (1975) vetada pela censura⁴⁹.

O editorial afirma que o diretor de Censura de Diversões Públicas, Sr. Rogério Nunes, por meio de um ofício enviado à emissora no dia 4 de julho de 1975, havia aprovado os vinte primeiros capítulos para o horário das 20h, condicionados, porém, à verificação das gravações para obtenção do certificado liberatório. Neste ofício ficava claro também que alguns cortes deviam ser feitos e que os próximos capítulos deveriam manter o mesmo nível dos já avaliados. Todavia, depois de examinar os capítulos gravados, o *Departamento de Censura* decidiu: a novela estava liberada, mas só para o horário das 22h, assim mesmo com um conjunto de cortes que a desfigurariam completamente. Segundo a Censura, muitas cenas da novela de Dias Gomes atentavam contra a moral e os bons costumes, a ordem e o poder público e achincalhavam a Igreja. Diante deste quadro, a emissora decidiu, no fim da tarde do dia 27 de agosto de 1975, data da estreia da novela, em não exibi-la⁵⁰.

Enfim, a censura da novela gerou revolta nos profissionais (artistas e técnicos) contratados para sua produção, bem como foi alvo de matérias em vários âmbitos da imprensa nacional, conforme podemos visualizar nas imagens a seguir.

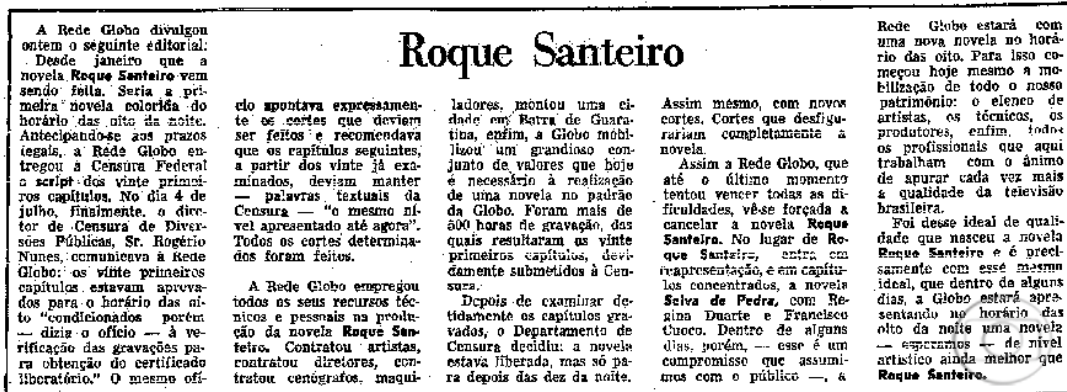
⁴⁹ Transcrição realizada a partir do vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kbQnKODIqPU>. Acesso: 10 ago. 2015.

⁵⁰ Anos mais tarde veio a se descobrir o motivo real que levou à censura da primeira versão da telenovela *Roque Santeiro* do dramaturgo Dias Gomes. No prefácio da peça, o autor relata que: “[s]ó muito recentemente, quando um jornalista teve acesso ao arquivo de telefonemas gravados pelo SNI [Serviço Nacional de Informação], veio a público o que de fato ocorrera. O SNI grampeara o telefone do historiador Nelson Werneck Sodré e gravara um telefonema meu para ele. Nesse telefonema eu lhe confidenciava inadvertidamente que a novela *Roque Santeiro* era uma adaptação disfarçada de *O berço do herói*. A gravação não omitia nem mesmo as gargalhadas que eu e Nelson dávamos em seguida...” (D. GOMES, 1998, p. 6).



i

ii



iii

Figura 21 – Matérias jornalísticas a respeito da censura da primeira versão da telenovela *Roque Santeiro*: i) *Melodias*, edição nº 122, agosto de 1975; ii) *O Estado de S. Paulo*, 28 de agosto de 1975; iii) *O Globo*, 28 de agosto de 1975.

Foi somente quando o país vivia o processo de redemocratização em meados da década de 1980 que o texto teve condições de ser apresentado na TV. Assim, dez anos mais tarde, em junho de 1985, depois da Campanha das Diretas, da eleição de Tancredo Neves pelo Congresso e da posse de José Sarney (1985-1990), é que foi ao ar, pela *Rede Globo de Televisão*, *Roque Santeiro* (1985-1986), de autoria de Dias Gomes, escrita por Dias Gomes e Aguinaldo Silva, com colaboração de Marcílio Moraes⁵¹.

⁵¹ Cumpre-nos ressaltar que apesar de a responsabilidade autoral de *Roque Santeiro* ser atribuída a Dias Gomes, já que a novela era uma adaptação de sua peça, a novela foi criada por Dias Gomes e por Aguinaldo Silva, tendo traços do estilo de ambos ao longo da narrativa. Em uma entrevista aos jornalistas André

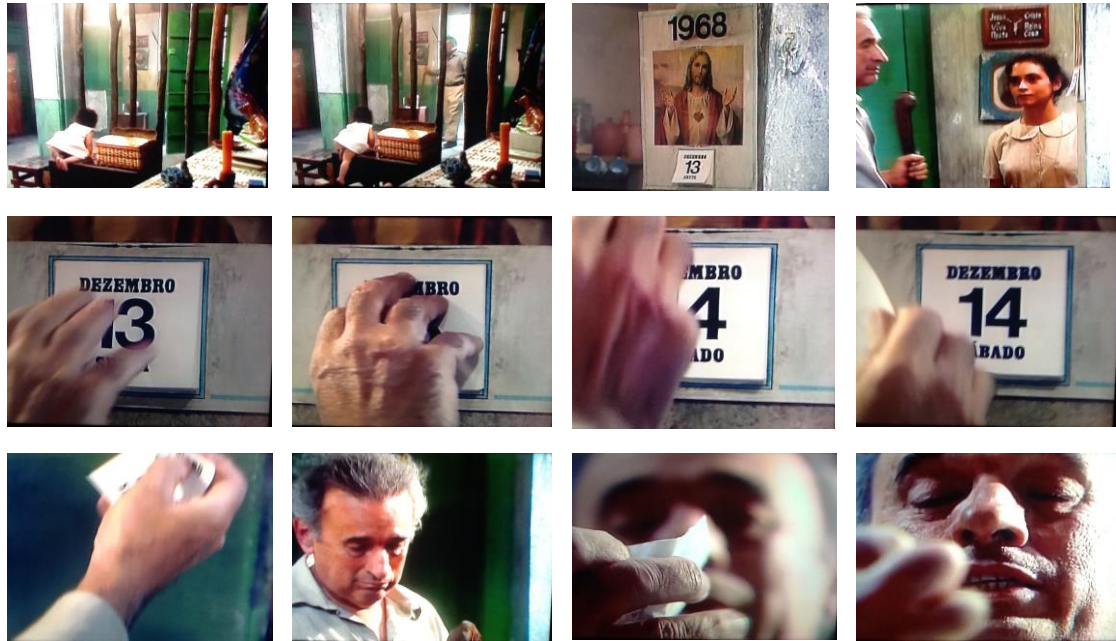


Na história apresentada pela telenovela em 1985, uma alusão aos anos de repressão foi sintomaticamente sugerida: o herói da narrativa, o fazedor de santos de barro chamado Roque, fora morto há dezessete anos; exatamente em 1968, ano de explosão de movimentos sociais no mundo, do movimento estudantil no Brasil, mas sobretudo, da decretação do AI-5, documento que tornou oficial a censura. Na sequência inicial da telenovela, em que observamos o diálogo entre um grupo de personagens a respeito da aparência da estátua que estava sendo colocada na praça da cidade como uma homenagem ao seu mártir, Roque Santeiro, o tempo transcorrido entre sua morte e o momento atual é frisado em meio a uma das falas do personagem Pombinha (Eloísa Mafalda): “E depois faz tanto tempo que ele morreu – dezessete anos – ninguém se lembra de nada”.

Porém, somente a promulgação da *Constituição de 1988* garantiu liberdade de expressão a qualquer atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença. Isso permitiu uma maior liberdade aos autores de novelas para discutir temas vistos até então como tabus (alcoolismo, homossexualidade, política, etc.), abrindo o escopo do gênero.

Há uma cena em *Tieta* (1989-1990) em que é feita uma alusão à liberdade de expressão que os autores passaram a desfrutar a partir daquele momento: quando Tieta-jovem (Claudia Ohana) é expulsa de Santana do Agreste, o pai, José Esteves (Sebastião Vasconcelos) volta para casa, acompanhado de sua esposa Tonha (Ingra Liberato) e de sua filha mais velha, Perpétua (Adriana Canabrava). Nesse momento, a câmera mostra em *close-up* um calendário fixado na parede em que se exhibe o ano e a data em que Tieta é expulsa da cidade: *1968, sexta-feira, 13 de dezembro*. O pai caminha até o calendário e retira a folha do dia com as mãos, amassando-a e dizendo a si mesmo: “Faz de conta que esse dia nunca existiu para mim”. A data que o personagem José Esteves quer fazer de conta que nunca existiu é a mesma em que o AI-5 foi promulgado.

Bernardo e Cinthia Lopes, Aguinaldo Silva confessa sua participação. Segundo o autor: “Dias simplesmente não se interessou pela novela. Tanto que ele me entregou os primeiros capítulos e, depois, viajou para a Europa. No fundo, acho que o Dias não acreditava muito nela. Quando ele voltou da Europa, uns três meses depois, *Roque Santeiro* já era um estouro, um escândalo de sucesso” (SILVA, 2009, p. 36) Ele ainda diz que: “Depois de *Roque Santeiro* fiz *Tieta*, *Pedra sobre pedra*, *Fera ferida* e *A indomada*. Fiz essas quatro novelas no mesmo tom só para mostrar para as pessoas que quem escreveu *Roque Santeiro* fui eu...*(risos)*” (SILVA, 2009, p. 20).



Exemplo 2 – Referência à data da promulgação do AI-5 em *Tieta*.
(TT – DVD 1 – 00:43:20 a 00:43:41).

Durante a fase de redemocratização, muitas novelas, como *Roque Santeiro* (1985-1986), *Vale Tudo* (1988-1989), *O Salvador da Pátria* (1989), tornaram-se um espaço para a discussão da nação, aprofundando a tendência das novelas-sátiras da realidade política da década de 1970. Nesse sentido, houve naquelas novelas uma aproximação com a realidade política do país. Foram inseridas nas narrativas tramas e personagens que, de algum modo, dialogavam ou representavam o momento vivido. A telenovela *Roque Santeiro*, por exemplo, fez uma sátira à exploração política e comercial da fé através do mito do personagem que deu nome à novela: uma alusão aos políticos poderosos do Brasil.

A partir dos anos 1970, o gênero ganhou um contorno mais padronizado em termos de *números de capítulo*, de *duração diária* e de *extensão ideal da novela* em função da lógica comercial que passou a vigorar. Nesse sentido, a *Rede Globo* mostrou uma maior operacionalidade comercial, ao racionalizar a relação entre duração ideal e custos de produção, permitindo determinar com precisão o número de capítulos que uma história deveria ter para ser rentável à emissora e aos anunciantes.

As telenovelas da emissora passaram, então, a ter entre 150 e 180 capítulos (salvo exceções), estendendo-se em torno de 6 meses; cada capítulo passou de 30 para 40/45 minutos em meados da década de 1970 e, posteriormente, para 50/60 minutos na década de 1980. Inicialmente, esta “formatação” foi operada com as novelas de horários já habituais: 19h, 20h e 22h. Para as novelas das 18h, as produções começaram com novelas



de 20 capítulos, exibidas durante um mês, caminhando para 3 a 4 meses (em torno de 100 capítulos) em meados da década 1970 e chegando, nos anos 1980, à mesma duração dos outros horários (6 meses, 150 a 180 capítulos).

A partir dos anos 1980, o gênero telenovela domina, portanto, a programação nacional televisiva, tornando-se um artefato cultural.

A telenovela brasileira é hoje um dos mais importantes produtos culturais do país, sendo exportada para diferentes culturas ao redor do mundo. Neste capítulo procuramos realizar um breve panorama do desenvolvimento do gênero em nossa sociedade.

No próximo capítulo continuaremos a discussão sobre os principais aspectos deste produto televisivo.





Respondemos à questão que intitula o presente capítulo: trata-se de um gênero com fortes traços de natureza social e crítica, com enredos centrados não só em conflitos íntimos, pessoais e sentimentais, mas também sociais. Há inúmeros exemplos desse modelo em nossa teledramaturgia e todas as novelas de nosso *corpus* são exemplares dele.

É preciso esclarecer o ponto de vista que adotamos ao responder à questão proposta no início deste capítulo. Por um lado, encaramos a telenovela brasileira como um *gênero discursivo*, ou seja, como um *tipo relativamente estável de enunciado*, tal como propõe Bakhtin (2010), ou ainda, um *tipo de texto*⁵², como postula Charaudeau (1997). Nesse último caso, Charaudeau (1997, p. 85) explica que o gênero é “[...] o lugar de encontro das propriedades gerais do ato de linguagem e de uma situação de comunicação contratual, sendo as características gerais adequadamente selecionadas para responder aos dados da situação (tradução nossa⁵³).

Por outro lado, a telenovela é vista como um *artefato cultural*, uma parte dos modos de representação do raciocínio e dos propósitos de uma cultura (MILLER, 1984; 1994), características da sociedade brasileira; o que não exclui o ponto de vista precedente (na verdade o complementa), já que, sendo a cultura um “modo particular de vida, em certo tempo e lugar, experienciado em toda sua complexidade por um grupo que compreende a si mesmo como um grupo identificável” (MILLER, 1994, p. 67), o gênero corresponderia a um desses modos de interação deste grupo, ou, nas palavras de Miller, às “ações retóricas tipificadas, fundidas em situações recorrentes” (MILLER, 1984, p. 159, tradução nossa⁵⁴).

Voltemos à pergunta proposta. Em termos de gênero discursivo, pode-se dizer, segundo S. Costa (2008, p. 171) e Rabaça e Barbosa (1995, p. 562), que a *telenovela* se configura como uma *novela escrita diretamente ou adaptada de outro gênero* (obra

⁵² Para Charaudeau (1992, 1997), o texto é o *resultado de um ato de linguagem produzido por um sujeito em uma situação de troca social contratual*. Assim, seguindo o pensamento do analista do discurso francês, é preciso compreender que o gênero não é um *tipo textual*, sintagma bastante utilizado por algumas correntes de estudo de gêneros. O termo *tipo*, no pensamento de Charaudeau (1997), deve ser compreendido no sentido de “classe”. De modo similar, o termo *texto* não deve ser compreendido no sentido dado pelas correntes da Linguística Textual, mas como a materialização do discurso, isto é, o resultado material de um ato de linguagem. Logo, o *gênero* enquanto *tipo de texto* para Charaudeau (1997) corresponde a ideia de *gênero situacional* – desenvolvida pelo pesquisador em trabalhos posteriores – uma vez que, ao ser resultado do ato de linguagem, o texto é caracterizado pelas propriedades gerais de todo fato linguageiro, bem como sua significação depende de todos as variáveis que caracterizam a situação de comunicação, ou seja, do seu contrato comunicacional.

⁵³ No original: “[...] est le lieu de rencontre des propriétés générales de l’act de langage et de celle d’une situation de communication contractuelle, les caractéristiques générales étant adéquatement sélectionnées pour répondre aux données de la situation”.

⁵⁴ No original: “typified rhetorical actions based in recurrent situations”.



literária, peça teatral, etc.) *para a televisão*. Suas origens e funções remontam às *canções de gesta*, de temática aventuresca e de comportamentos heróicos, contadas por trovadores na Idade Média, com o intuito de entreter as pessoas (PALLOTTINI, 1998; S. COSTA, 2008).

Hoje o termo “novela” é usado para designar essa *narrativa sentimental, melodramática e seriada*, produzida, sobretudo na América, em suas versões literárias (*novela literária*), radiofônica (*radionovela*), de imprensa (*fotonovela*) e televisiva (*telenovela*).

Para nós, a telenovela corresponde, então, a um *subgênero* do contrato novelístico. Em outras palavras, o *discurso telenovelístico* – assim como o discursivo *radionovelístico, fotonovelístico, etc.* – está vinculado ao *discurso novelístico*. No entanto, aquele assume traços de outros discursos, como o *discurso midiático* e o *discurso televisivo*, já que seu dispositivo físico de comunicação, a televisão, faz com que se estabeleça este espaço de interdiscursividade. Representamos esta interdiscursividade por meio do esquema a seguir (figura 22):

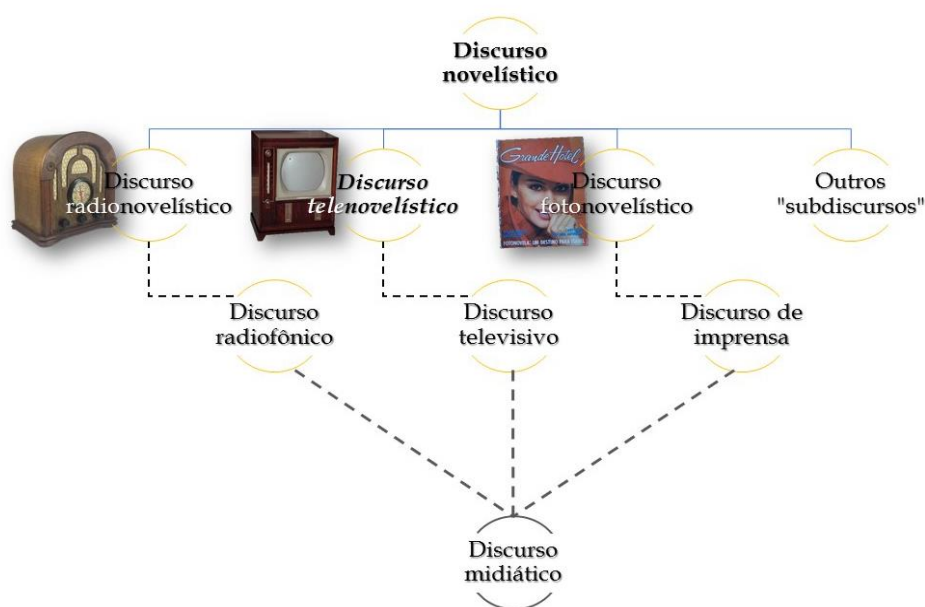


Figura 22 – Espaço de interdiscursividade da telenovela.

Pelo esquema, observamos que o discurso novelístico, um *macrocontrato* comunicacional, desdobra-se em outros discursos que correspondem a subcontratos deste macrogênero. Como os atos de comunicação que se realizam em uma sociedade não correspondem a um único tipo de contrato, pois, com frequência se inter cruzam, se



superpõem e/ou se encaixam (CHARAUDEAU, 2001, p. 12), os subcontratos novelísticos, como a *telenovela*, a *radionovela*, a *fotonovela*, assumem traços dos contratos que configuram o dispositivo comunicativo que os carregam (televisão, rádio, imprensa), assim como da comunicação midiática em geral.

Além do mais, como sugere Calza (1996, p. 7), a telenovela não pode ser confundida com outras formas narrativas de representação, como o romance, as peças teatrais, as poesias, pois, devido a este espaço de interdiscursividade, a telenovela possui um lugar específico: a *televisão*. Assim, a telenovela é uma história ficcional, que não é literatura, não é teatro, não é cinema, porém “[...] pode surgir da adaptação de um livro ou mesmo ser inspirada em poema, mas nunca se confundirá com eles” (CALZA, 1996, p. 7). É o caso, por exemplo, da telenovela *Tieta*, que faz parte de nosso *corpus*.

Por ser veiculado pela televisão, este discurso assume características de seu dispositivo físico, ou suporte, em sua organização, diferenciando-se de seus congêneres. Desse modo, a imagem tem importância na significação da história, porém não do mesmo modo que nos filmes narrativos, embora a telenovela tenha incorporado a *gramática audiovisual hollywoodiana clássica* (ritmo veloz das cenas, exploração dos movimentos de câmera, cenários amplos e externos, iluminação sofisticada, incorporação de linguagem musical mediante trilhas sonoras), na qual prevalece o texto imagético, disfarçando os recursos narrativos. Contudo, entre estes dois gêneros há uma diferença, por exemplo, na utilização dos planos (predominantemente mais abertos nos filmes narrativos de ficção e mais fechados nas telenovelas), bem como na constituição dos personagens⁵⁵.

Ademais, na telenovela os diálogos costumam desenvolver as ações narrativas de um modo diferente do realizado pela imagem, ao mesmo tempo que eles discorrem sobre ações de forma a deixar a narrativa mais veloz e abarcar o todo da história. Em *Dancin’Days*, por exemplo, quando a protagonista Júlia Matos viaja para a Europa, acompanhada de sua amiga Solange, as ações de Júlia realizadas no “velho mundo” chegam ao telespectador não por meio de imagens (não há cenas que mostrem as duas em Paris ou em Londres), mas por meio de diálogos entre os demais personagens. Exemplos similares também podem ser observados em *Irmãos Coragem*, quando o personagem Duda Coragem se apresenta com uma grande barba, ficamos sabendo do motivo desta

⁵⁵ No filme narrativo de ficção, cujo modelo mais conhecido para os brasileiros é o produzido por Hollywood, há uma interioridade marcante, enquanto que nas telenovelas os personagens são trabalhados mais por sua exterioridade – conduta, figurino, hábitos de linguagem, trejeitos, etc.



pelo diálogo que ele estabelece com o seu irmão Jerônimo: fora uma promessa feita a São João de Deus, por não ter perdido a perna com o erro médico de seu sogro.

Ao tratar da mídia televisiva, Charaudeau (2006a) afirma que a televisão é imagem e fala, fala e imagem, não existindo, para a significação televisiva, imagem em estado puro, como poderia ser o caso das criações na fotografia ou nas artes plásticas, como a pintura e a escultura. “Não somente imagem, como se diz algumas vezes quando se trata de denunciar seus efeitos manipuladores, mas imagem e fala numa solidariedade tal, que não se saberia dizer de qual das duas depende mais a estruturação do sentido” (CHARAUDEAU, 2006a, p. 109, grifos nossos)⁵⁶.

A telenovela brasileira é, de certo modo, uma tentativa de *representação da vida cotidiana com seus problemas, conflitos, resoluções e comportamentos*, estando mais próxima da *crônica do cotidiano* que do romance, como propõe Calza (1996) – embora a telenovela não seja nenhum dos dois. O “mundo lá fora” é sempre uma referência para a construção do enredo de uma telenovela; “[a] audiência tem que estar apta a acreditar que os personagens construídos no texto são pessoas reais, agradáveis ou não, com quem possuam afinidades ou não [...]” (ANDRADE, 2003, p. 58), o que faz com que a realidade apresentada coincida (mais ou menos) com a realidade social das pessoas comuns

Com efeito, na enunciação telenovelística, há a *simulação de uma situação possível* de ordem psicossocial e espacial – definição de *ficção* proposta por Mendes (2004) –, fazendo com que o contrato comunicacional deste gênero discursivo estabeleça um *estatuto ficcional*. Nesse sentido, a telenovela é um gênero em que há o predomínio da *simulação de situações possíveis*. Assim, as relações do discurso telenovelístico com a realidade são as mais instigantes possíveis; a telenovela pode “[...] nos dar sinalizações muito contundentes sobre o que se passa no imaginário de nosso povo” (BALOGH, 2002, p. 197). Dessa maneira, ela mimetiza (*simula*)⁵⁷ e constantemente renova as imagens do cotidiano, definindo, por um lado, uma certa *pauta* que regula as interações entre a vida

⁵⁶ Devido à importância dos diálogos, alguns estudiosos definem o gênero como sendo uma história contada, por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação (PALLOTTINI, 1998, p. 35), ou mesmo uma história que se desenrola através de diálogos ou de conversação (PIGNATARI, 1984, p. 75). Calza (1996) explica que isso é o resultado de uma mistura de tradição do rádio (que influenciou a produção televisiva e telenovelística conforme mencionamos nos capítulos 1 e 2), da literatura e dos clichês cinematográficos, “[...] submetida a um conjunto primeiro de regras esquemáticas impostas menos por opções estéticas e mais por pressões econômicas, ou seja, pelas necessidades da TV comercial” (CALZA, 1996, p. 8).

⁵⁷ Genette (2007, p. 299) afirma que a melhor tradução para o termo grego *mimese* (proposto por Aristóteles em sua *Arte Poética*) está no termo *simulação*, pois, na narrativa ficcional, o ato narrativo instaura (inventa) de uma só vez, a *história* (o conteúdo narrativo) e a própria *narrativa* (o enunciado), e os dois são perfeitamente indissociáveis.



pública e a vida privada, e transmitindo, por outro lado, uma certa noção do que é *ser contemporâneo* (HAMBURGUER, 1998, p. 443-467).

Logo, as novelas fornecem um repertório comum para as pessoas de diferentes classes sociais, gêneros, gerações e regiões, estabelecendo certos *padrões* com os quais os telespectadores não necessariamente concordam, mas que servem como referência para que eles se posicionem e interpretem o mundo ao seu redor. Esta opinião é partilhada por diversos autores como Andrade (2003), Almeida (2002), Hamburguer (1998, 2005), Lopes, Borelli e Resende (2002) e Machado-Borges (2003) e a ela nós também nos filiamos. Sobre este aspecto, Hamburguer afirma que:

Elas [as novelas] são capazes de “sintonizar” telespectadores com a interpretação e a reinterpretação da política, assim como de tipos ideais de homem, mulher, marido, esposa e família. A novela se tornou um dos veículos que capta e expressa padrões legítimos e ilegítimos de comportamento (HAMBURGUER, 1998, p. 468, grifos nossos).

Esse repertório comum fornecido pelas telenovelas funciona como um referencial para os atores sociais, revelando o potencial deste gênero, enquanto *narrativa social*, em construir identidades, às quais as diversas narrativas individuais podem se referir. Elas, portanto, desempenham um papel importante na construção de certa identidade coletiva da sociedade brasileira.

Desse modo, as telenovelas enquanto artefato cultural não podem ser vistas como textos inocentes, já que elas transmitem uma mensagem sobre o social, não oferecendo somente entretenimento⁵⁸. As mensagens que elas veiculam possuem mecanismos significativos que propagam certos sentidos, obscurecendo outros, revelando e escondendo as tendências reais pelas quais se organizam as relações sociais no Brasil, mostrando e idealizando a realidade. Assim, tal como Andrade (2003) e Machado-Borges (2003), acreditamos que, se há um diálogo entre a telenovela e a realidade, é porque preexistem na sociedade os conteúdos veiculados. “Se a televisão veicula valores que são dominantes, o faz pelo simples fato de que eles são dominantes na sociedade na qual ela faz parte” (ANDRADE, 2003, p. 32).

Além do mais, ela abre espaço para a discussão de valores morais, políticos, religiosos, e de certas questões “tabus” como a homossexualidade, as drogas, a virgindade, tornando-se “[r]etrato do momento político, referência para a moda, fonte de

⁵⁸ Apesar de seu contrato pressupor uma forte visada emocional, um fazer-agradar, como veremos mais adiante.



comportamento, objeto de análise social: a telenovela brasileira é hoje um dos mais importantes produtos culturais do País [...]” (ALENCAR, 2004, p. 2).

Sobre este ponto, Costa complementa que:

[o] estilo melodramático, as peripécias das personagens e a intervenção do público, exigindo uma versão cor-de-rosa da vida, levam-nos a pensar a telenovela, muitas vezes, como um produto alienante e alienado, de nosso imaginário. Mas, quando estudada de maneira mais profunda, a construção dos personagens e o desfecho de seus conflitos, vê-se que ela prima por um desconcertante realismo (COSTA, 2000, p. 157, grifos nossos).

O fato de ter seus enredos calcados na realidade faz com que as telenovelas engendrem em sua discursivização uma certa noção de *contemporaneidade* e de ser *contemporâneo*. Nesse sentido, elas difundem com frequência o que seu locutor imagina como sendo o *universo glamoroso das classes médias urbanas* – centradas, sobretudo, no eixo Rio de Janeiro/São Paulo – com suas inquietações, sua ânsia de modernização, sua identidade construída em torno da atualidade sempre renovada e exibida por bens de consumo.

Mesmo no caso de telenovelas com um enredo localizado em espaços mais rurais, como *Irmãos Coragem*, *Roque Santeiro* e *Tieta*, há sempre alguma referência à contemporaneidade. Os personagens Sinhozinho Malta e viúva Porcina (*Roque Santeiro*), por exemplo, ostentam uma série de artefatos que os colocam como vinculados a esse universo: aviões, carros de luxo... Em *Tieta* também temos uma situação similar: embora o enredo se localize em Santana do Agreste (cidade localizada no agreste baiano), a personagem Tieta, ao regressar à cidade, evidencia toda a lógica da capital paulistana por meio de seu comportamento, linguagem, vestuário e pertences. Inclusive, a casa que ela constrói na cidade difere-se das dos demais habitantes.



i



ii



iii



iv



v



vi



vii



viii



ix



x



xi



xii

Exemplo 3 – Referência à contemporaneidade em *Roque Santeiro* (Sinhozinho Malta, i, ii, iii, iv; Porcina, v, vi, vii, viii) e em *Tieta* (Tieta, ix, x, xi, xii).

Tal conjuntura aparece indexada no *merchandising* incorporado pelas telenovelas – com a exposição de produtos por personagens no desenvolvimento das tramas – ferramenta poderosa, com influência direta no consumo de bens de consumo (PRADO; BRAGA, 2011, p. 418); na moda lançada pelos figurinistas⁵⁹, nas trilhas sonoras lançadas em discos, nos livros (no caso da telenovela ser uma adaptação); na representação das formas de comunicação sucessivamente atualizadas: por exemplo, o telegrama que anuncia a chegada do campeão de futebol Duda Coragem à sua cidade natal (*Irmãos Coragem*) representa um fator moderno naquela cidade perdida do Brasil.



Exemplo 4 – Chegada do telegrama de Duda à família em *Irmãos Coragem*. (IC - DVD 1 - 00:04:30).

Dessa maneira, as telenovelas brasileiras, por meio de seu *flow* (MACHADO-BORGES, 2003) – que não se restringe ao momento mesmo de sua enunciação, mas que abarca uma série de outros elementos como os comentários da mídia (programas de televisão, anúncios publicitários, artigos de jornais) e os produtos resultantes que interveem nas tramas, personagens e atores – *interpelam* os telespectadores de diversas maneiras, podendo tais sujeitos, ao se reconhecerem como sujeitos a quem a interpelação

⁵⁹ “As telenovelas abriram um fluxo de influências na moda nacional, que teve como mais emblemática a *Dancin'Days* (de Gilberto Braga), de 1978, com figurino de Marília Carneiro, que ‘envolveu tanto um caso de sucesso de merchandising explícito de uma marca quanto da difusão de uma nova moda’. Da noite para o dia uma marca de jeans, a *Staroup*, aparecendo em *neon* ao fundo da pista de dança na inauguração da boate na novela, com Júlia Matos (Sônia Braga, com calça de cetim vermelha da Fiorucci) dançando com o Dzi Croquette Paulette, se tornou a ‘coqueluche’ nacional, sem falar das meias coloridas de Lurex usadas com sandálias, emblemáticas da era disco” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 418).



se dirige, apropriarem-se dos discursos da telenovela e, através destes, engendram suas práticas sociais e discursivas⁶⁰.

Embora as telenovelas estejam conectadas com a contemporaneidade, isso não pressupõe que seus enredos sejam inseparáveis das temáticas do romance, da família, do amor, do casamento, da separação. Há sempre algo de melodrama nos enredos e nas temáticas das telenovelas.

Assim, se em termos de gênero e contrato, a *finalidade*, por selecionar uma ou mais *visadas*, determina a orientação discursiva da comunicação, tal como propõe Charaudeau (2004), podemos afirmar que a telenovela objetiva *contar uma história para os telespectadores, com vistas a entretê-los*. Ela é, antes de mais nada, *entretenimento*, cujo *mainstream* (“a linha mestra”, em inglês literal) é o de *narrar a crônica do cotidiano*. Mesmo que seu enredo dialogue com a realidade, engendrando outras visadas como a visada informativa (fazer-saber) e a visada de incitação (fazer-fazer), a telenovela é uma *história de ficção visando agradar ao telespectador*, assim como as histórias que Sheherazade contava ao seu sultão em *As mil e uma noites*.

Ela deve propor-lhe uma *satisfação hedônica*, um *fazer-agradar* (visada emocional), pois as novelas “[...] são concebidas para fazer rir e chorar, amar e odiar e, portanto, fazem, na maior parte das vezes, exatamente isso” (ANDRADE, 2003, p. 55). O contrato comunicacional estabelecido entre os interlocutores propõe, então, um convite implícito à especulação sobre julgamentos morais e/ou dilemas emocionais vividos pelos personagens, “[...] convite que é aceito pela audiência e materializado nas fofocas, conversas e comentários que a trama destila” (ANDRADE, 2003, p. 52) e nas respostas às interpelações da telenovela *flow* (MACHADO-BORGES, 2003, p. 80).

Com isso, a telenovela aparece como um jogo que brinca com o destino dos personagens ao longo dos capítulos. Nesse sentido, assistir novela é, para alguns telespectadores, muito mais que ver um programa de TV; é estar envolvido em sua trama, é se deixar levar pelo suspense, é compartilhar emoções com os personagens, é discutir as motivações de suas condutas. É, por fim, decidir o que é certo ou errado (ANDRADE, 2003, p. 52).

Dessa maneira, a telenovela, como todo ato de linguagem, é uma aposta, ou, nas palavras de Charaudeau (1983), uma *expedição* e uma *aventura*. Uma *expedição* porque ela é organizada dentro das possibilidades situacionais por um sujeito (na verdade, como

⁶⁰ É o que propõe Machado-Borges (2003), aliás.



veremos mais adiante, por vários sujeitos que constituem uma instância) dotado de uma intencionalidade, que se dirige a outros sujeitos, seus destinatários, a fim de influenciá-los de algum modo; uma *aventura* porque não se sabe se os efeitos visados por este sujeito intencional serão efetivamente produzidos no destinatário (MACHADO, 1995, p. 47).

Podemos afirmar, com Costa (2000, p. 163), que a telenovela é similar a um encontro de pessoas “conhecidas”, em que um (o telespectador) espia a vida do outro (os personagens criados pelo enunciador telenovélico) – encontro este no qual existe uma fidelidade com a *interação comunicativa*, ou seja, com o próprio ritual de contar/assistir. Apesar de o autor, o próprio escritor do roteiro, ser tido como o grande responsável pela enunciação telenovélica, visto que é a sua assinatura que consta como responsabilidade autoral (conforme evidenciamos nas imagens a seguir), a produção televisiva se comporta de maneira antropofágica em relação ao texto telenovélico, deglutindo-o segundo as necessidades produtivas (mercadológicas, sobretudo) e vontades do público.

Assim, a telenovela estabelece um *compromisso com seu público*, ou seja, o compromisso de manter o contato com ele e de agradá-lo com histórias sobre o drama da vida. O público espera que o autor e a produção tenham como objetivo maior o seu prazer e gozo e também a manutenção perpétua de sua atenção. Ao mesmo tempo, ela se mantém fiel aos patrocinadores, devido ao seu viés econômico.



Exemplo 5 – Responsabilidade autoral nas vinhetas de abertura das telenovelas de nosso corpus: *Irmãos Coragem* (i), *Dancin'Days* (ii a iv), *Roque Santeiro* (v e vi) e *Tieta* (vii e viii).

Desse modo, na telenovela brasileira há sempre uma possibilidade de mudança nos rumos da história em função do público: este pode não se sentir satisfeito com os rumos que a novela toma, reclamando de alguma forma, o que leva a uma mudança no enredo. Assim, podemos considerá-la como uma “*obra aberta*” – um traço de um dos seus antecedentes, o *romance-folhetim* europeu, que se caracterizava por estar *atento à*



resposta do público e por meio dela conhecer o jogo para agradá-lo segundo Porto e Silva (2005, p. 50).

Está claro que o sentido geral da trama é previsto inicialmente pelo autor e colaboradores⁶¹ por meio de uma *Sinopse* – conjunto de elementos (*story-line*, argumento, etc.) que compõe a versão sintética da história que se pretende vender à emissora. Todavia, o desenrolar da trama pode tomar outros rumos, devido à influência dos fatores acima.

Para termos uma ideia da dinâmica a respeito da questão da *telenovela enquanto “obra aberta”*, apresentamos, a seguir, um esquema elaborado por Alencar (2004) para explicar o processo de escritura de uma telenovela, ao qual aderimos para considerar a interação entre autor e colaboradores.

Como se escreve uma novela em grupo

Sinopse

É comum o autor principal criar sozinho uma história. Mas há roteiristas que admitem a participação de colaboradores já nessa fase de produção.

Escaleta

É o planejamento da ação dramática ao longo de vários capítulos. Em reuniões periódicas, o autor titular define com seus colaboradores o que vai acontecer nos capítulos seguintes. Depois, detalha cada seqüência a ser escrita e delega tarefas.

Exemplos do trabalho de criação em grupo em novelas:

Porto dos Milagres (Rede Globo)

Novela de Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares, escrita com a colaboração de Filipe Miguez, Maria Elisa Berredo, Nelson Nadotti e Glória Barreto.

Estrela-Guia (Rede Globo)

Novela de Ana Maria Moretzsohn, escrita com: Daisy Chaves, Izabel de Oliveira, Fernando Rebello e Patrícia Moretzsohn.

Por Capítulo

Por esse método, os colaboradores recebem do autor principal a tarefa de escrever capítulos inteiros da história. Os co-autores têm oportunidade de mostrar, por exemplo, se sabem dar ênfase ao momento da cena que antecede os comerciais.

Por Núcleo ou Gênero

Nesse caso, o autor entrega todo o desenvolvimento de um núcleo de personagens para um co-autor. O colaborador não participa da criação do restante da história. O mesmo pode ocorrer com gêneros (como as cenas mais bem-humoradas).

Por Cena ou Diálogo

Definido o que vai acontecer em cada capítulo, o autor pode julgar melhor delegar aos colaboradores apenas a marcação de cenas ou a descrição de diálogos.

Figura 23 – Processo de escritura de um roteiro de telenovela.

FONTE: Alencar, 2004, p. 72.

Nesta ânsia de agradar seu público, a telenovela é uma espécie de *ritual*, uma vez que ela é oferecida sempre *no mesmo horário e nos mesmos dias da semana para o telespectador* – uma consequência da *programação vertical e horizontal* que permitiu desenvolver o potencial comercial da televisão e também deste gênero, conforme apontamos nos capítulos 1 e 2. Com isso, ela se insere nas rotinas diárias da audiência,

⁶¹ “Como é que a gente funciona com um colaborador? Colaborador é aquele que poderia ‘tocar’ a novela sozinho, a partir do capítulo 30 ou 40, mas fica atrelado a um nome, a um estigma de ser chamado colaborador. Isso desafogou muito o autor, sobrou muito tempo para o autor pensar no conteúdo, no processo de criação, na invenção da história” (NEGRÃO, 2004, p. 208-209).



em meio a afazeres de diversas ordens, e acaba por tornar-se para alguns uma verdadeira *prática sociodiscursiva*.

Portanto, de um modo geral, a telenovela é uma narrativa ficcional escrita para a televisão ou adaptada de outro gênero (romance, peça teatral, poesia, etc.), apresentada em capítulos diários, com duração de 40 a 55 minutos. A telenovela, mesmo sendo entretenimento, pode lidar com temáticas sociais e discutir questões de interesse social, tais como a pedofilia, a prostituição, o desaparecimento de crianças, ou o uso de drogas, entre outros.

3.1. O gancho telenovelístico: uma estratégia para captar o telespectador

A ritualização da telenovela, como já discutido, tem como consequência a própria *serialidade e interrupção* da narrativa, configurando, com isso, seu próprio formato: capítulos diários, sequenciados, com duração média de 40 minutos⁶², exibidos em média durante seis ou sete meses (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 123-124). O encontro previamente marcado naqueles dias e horários faz com que a história seja oferecida em “doses homeopáticas”: cada capítulo apresenta um fragmento da história e deixa no ar uma série de perguntas que serão respondidas no capítulo seguinte (ou nos subsequentes). A narrativa é sempre interrompida num momento de tensão e expectativa, conclamando a adesão do telespectador à continuidade da história.

Desse modo, o *gancho* é um recurso extremamente importante na telenovela: ele encerra os capítulos, estabelece o início do próximo, ritualiza a interação comunicativa e chama a atenção para as questões em suspense, costurando as descontinuidades presentes no interior da narrativa.

Ao propor um jogo de *pergunta-resposta*, a telenovela com seus *ganchos* e cortes reforça a expectativa do público em relação ao desfecho da história e cria uma relação narrador-narratário que obriga o primeiro a reiniciar sua fala a partir do ponto de interrupção promovido pelo próprio *gancho*.

⁶² Sobre a questão da *duração dos capítulos*, vejamos os apontamentos de Geraldo Casé, ex-diretor artístico da área internacional da *Rede Globo*. Segundo ele, “[t]emos um processo de exibição diferenciado, isto é, nossa grade de programação está sujeita a se adaptar a todo e qualquer problema. Os programas eleitorais, o futebol, um evento especial, a unificação de tempo, tudo interfere na programação. Então, as novelas têm o tempo de seus capítulos diferenciados, ou seja, ela pode ter quarenta, sessenta, setenta minutos, de acordo com a programação” (CASÉ, 2004, p. 322, grifos nossos).



Como propõe Costa (2000, p. 175), existem na telenovela pelo menos três tipos de gancho, e não somente aquele que encerra o capítulo, levantando questões variadas que o autor deseja sugerir a seu público. O primeiro tem a ver com a própria edição e produção da telenovela, sendo mais lento e sutil. Muitas vezes, ele resulta do trabalho do diretor no comando das câmeras que gravam a cena, ou do editor que cria as sequências. O segundo, o *gancho entre blocos*, exige um pouco mais de suspense e tensão que o primeiro, visto que é ele o que separa a ficção da publicidade (intervalos comerciais), havendo necessidade de criar maior impacto e maior envolvimento no público para que este continue a acompanhar o desenrolar da trama após as interrupções para a exibição dos comerciais. O terceiro, o *gancho do fim do capítulo*, é o *gancho* clássico, aquele que interrompe a ação, sugere perguntas, tensiona o público e cria projeções para o dia seguinte. Ele sintetiza o capítulo, “[...] dando sentido a muitas cenas sem grande significado e que assim permaneceriam não fosse a cena final que as amarra” (COSTA, 2000, p. 176).

Além deste ritmo constante de tensão-distensão que o gancho imprime no interior de cada capítulo, ele também cria uma modulação temporal semanal. Com isso, os *ganchos* dos primeiros dias da semana são mais fracos, isto é, as ações interrompidas são menos impactantes, ou as perguntas que eles colocam são mais fáceis de serem resolvidas. Já os *ganchos* do final de semana – no Brasil, não há exibição de telenovela aos domingos – tendem a ser mais intensos e mobilizam questões importantes, possíveis peripécias da história.

A título de ilustração, mostramos a seguir um esquema dessas modulações (figura 24):



Modulação Geral da Telenovela

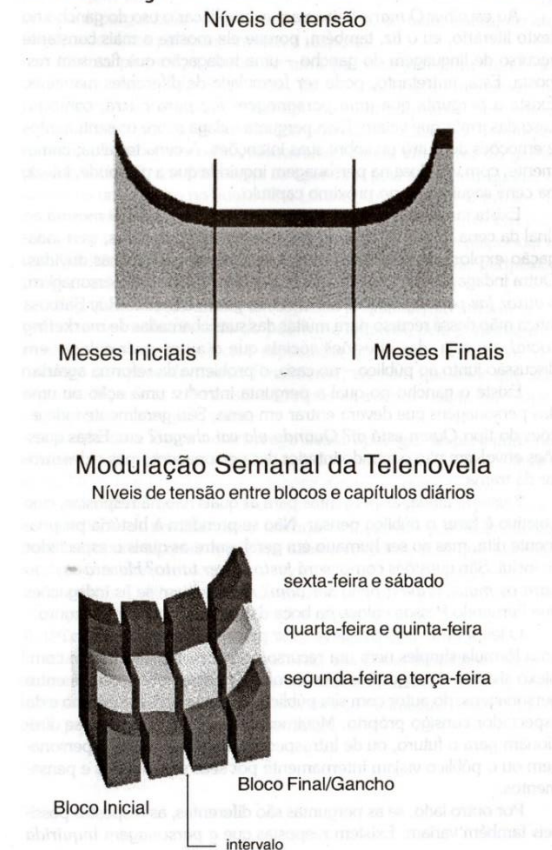


Figura 24 – Modulação geral da telenovela.

FONTE: Costa, 2000, p. 177.

Portanto, a telenovela constitui-se em um texto essencialmente entrecortado, na medida em que o dispositivo televisivo impõe um ritmo cada vez mais acelerado à narrativa. Em razão desta fragmentação, o gancho adquire especial importância, sendo o elemento que integra trechos, pedaços e cortes, mobilizando recursos genéricos variados, como também influenciando no ritmo da própria narrativa.

3.2. A estrutura trágica do sofrimento e o *happy-end*: elementos melodramáticos e folhetinescos

A telenovela, nos moldes aqui apresentados, é o resultado da evolução de uma série de gêneros que, em momentos específicos de sua história, se inter cruzaram para constituir um gênero *sui generis*, um gênero híbrido, como foi proposto no capítulo 2. Digamos que a telenovela faz parte de uma cultura bem popular e, por isso, é aceita em um país como o Brasil, onde outros tipos de manifestações culturais consideradas mais “elevadas” são mostradas somente nas TVs “a cabo”.



Dessa maneira, é possível falar em uma *estrutura trágica do sofrimento*, como nos propõe Andrade (2003). Ela está alicerçada em “altos e baixos”, em momentos de felicidade seguidos de momentos de infelicidade, o que revela uma estrutura trágica; “[t]rágica, porque a ideia de felicidade jamais pode durar, pelo contrário, ela é precária” (ANDRADE, 2003, p. 64). O Bem e o Mal são personificados, têm nomes e são facilmente identificados na diegese: o *Bem* (personagens como: João Coragem, Júlia Mattos, Roque, Tieta), o *Mal* (personagens como: Pedro Barros, Yollanda Pratini, Sinhozinho Malta, Perpétua).

Esta estrutura é que move a trama, ao tomar como base, geralmente, intrigas e armadilhas tecidas pelos antagonistas. Daí, sob a ótica da narratividade, a telenovela se organiza em função de personagens contrários, conforme discutiremos melhor no próximo capítulo. É preciso, pois, que os personagens se contraponham em algum nível para que uma trama, que será apresentada ao longo de 160 capítulos, possa se manter no ar. Se a telenovela não tivesse esta estrutura, acreditamos que dificilmente ela teria a projeção social de que dispõe.

Quanto às temáticas, a telenovela, o romance-folhetim e o melodrama compartilham, de acordo com Porto e Silva, dois principais núcleos: a *reparação da justiça* e a *busca da realização amorosa*. Esta última parece ser mais forte no interior da novela, uma vez que “[...] o povo, esse co-autor, anseia pelo desfecho feliz de vários casais em cena, cujas histórias de amor e vida acompanhou por meses” (PORTO e SILVA, 2005, p. 51).

Assim, no final (geralmente no último capítulo), os personagens que lutaram e sofreram tanto para ter ao lado seu/sua amado(a) conquistam seu objeto de desejo (estão em relação de conjunção com ele), repetindo a fórmula do “e foram felizes para sempre” dos contos de fada.

Entretanto, nas telenovelas, de modo geral, não basta que as injustiças sejam reconhecidas: os culpados devem ser castigados (ANDRADE, 2003, p. 66). Há, dessa forma, algum castigo que os antagonistas sofrem: eles podem enlouquecer, como Pedro Barros (*Irmãos Coragem*) e Perpétua (*Tieta*); serem assassinados ou presos; perderem seu *status social* e serem obrigados a viver de outro modo, como Yollanda Pratini (*Dancin’ Days*); podem ser vítima da própria ganância (Zé das Medalhas em *Roque Santeiro*). Embora existam muitas possibilidades de reparação, todas elas possuem um traço em comum: revelar o caráter moralizante da telenovela. Assim, sob a tessitura discursiva



deste gênero palpita uma moral oculta, que visa colocar o telespectador no domínio das *verdades morais e éticas*.

3.3. O significado econômico da telenovela brasileira: breves considerações

Para complementar nossos apontamentos sobre a telenovela brasileira, achamos interessante, neste momento de nosso trabalho, tecer algumas breves considerações sobre o seu significado econômico e comercial.

Disse certa vez o ator brasileiro Paulo Autran que “o teatro é do ator; o cinema é do diretor; e a televisão é do patrocinador”. Apesar de não colocarmos os termos desta forma tão enfática, já que compartilhamos a tese de que, como produto cultural, *a telenovela contém também, de certo modo, um espaço de criação e de inventividade*, carregando sempre uma certa dose de *ambiguidade* entre ser criação original e produto de um mercado, acreditamos que não deixa de ser verdade o fato de que ela só sobrevive por causa dos patrocinadores.

De modo mais amplo, seu veículo difusor, a televisão, como mídia e como suporte organizacional, funciona segundo a dinâmica de uma dupla lógica: uma *lógica econômica e comercial*, que a faz agir como uma empresa, tendo por finalidade fabricar um produto que se define pelo seu lugar no mercado de troca de bens de consumo; e uma *lógica simbólica*, que a faz participar da construção da opinião pública (CHARAUDEAU, 2006a, p. 21). Assim, a *lógica de mercado* impera em várias televisões de diferentes países do mundo. O Brasil está bem posicionado nesta escala da “indústria cultural”. Sob esta ótica, os produtos televisivos são fabricados e colocados “à venda” através da tela de televisão. Entretanto, o telespectador assiste “gratuitamente” aos programas, já que, como aponta Pallottini (1998, p. 125), “[p]ara assistir à televisão não se paga a entrada, como no cinema e teatro”. No entanto, o processo não é bem assim, e esta “gratuidade” é aparente, pois quem compra esses produtos é o mercado publicitário que, identificando um público-alvo, patrocina os programas. E destes patrocínios advém uma boa parte do faturamento de uma telenovela.

Dados das décadas de 1970 e 1980 levantados por Ortiz e Ramos (1989) estimam que o custo de um comercial de 30 segundos no intervalo da telenovela das 20h chegava a cerca de 19 mil dólares⁶³.

⁶³ Hoje, segundo a revista Exame, a estimativa é a de que um comercial de 30 segundos, durante a novela das 21h da Rede Globo (antiga 20h), custe cerca de 500 mil reais. Como as telenovelas deste horário



A telenovela é, pois, bem concebida em termos de rentabilidade. A diluição em capítulos garante o barateamento dos custos, na medida em que se aproveitam cenários, figurinos, atores e pessoal técnico na gravação de várias cenas. Por serem produções caras, elas exigem elevados dispêndios financeiros das emissoras, tornando indispensável prolongá-las enquanto durar o interesse do público, “[...] otimizando assim os recursos mobilizados na infra-estrutura” (J. MELO, 1998, p. 26)⁶⁴.

Assim, no âmbito de sua produção, a telenovela se revela cada vez mais conveniente para as exigências da publicidade, já que, devido ao seu alto poder de penetração e seus índices de audiência, atrai os melhores patrocinadores. Enfim, é “[...] um produto lucrativo, de alto retorno financeiro, que se firmou no mercado brasileiro como um dos maiores fenômenos da indústria cultural de nosso tempo” (CALZA, 1996, p. 9).

Outra entrada no faturamento de uma telenovela advém do *merchandising* – que, a grosso modo, podemos definir como correspondendo à “[...] prática de se expor produtos comerciais no vídeo ou mesmo de promover seu uso pelos personagens, em troca de remuneração” (J. MELO, 1988, p. 36). O *merchandising* pode ser algo que envolve o ator mais diretamente (*ação de merchandising*) ou pode ser apenas o aparecimento do produto na tela (*sinal de merchandising*).

Em *Irmãos Coragem* e em *Dancin’ Days*, por exemplo, encontramos vários sinais de *merchandising*. No primeiro caso vemos na cena da fuga do personagem Ernesto Bianquini, que quer vender um diamante, o *sinal* do posto *Shell*, onde Ernesto abastece o seu carro.



Exemplo 6 – Sinal de merchandising em *Irmãos Coragem*.
(IC - DVD 6 - 02:26:02).

possuem mais de 18 minutos de intervalos comerciais, pode-se imaginar a arrecadação média por capítulo (cerca de 18 milhões de reais) e pela telenovela inteira (3,4 bilhões de reais por uma novela de 180 capítulos).

⁶⁴ Nesse sentido, o custo da produção de um capítulo da telenovela das 21h fica em torno de 450 mil reais, o que nos leva a concluir que um intervalo comercial de apenas 30 segundos pelo qual a emissora receberá cerca de 500 mil reais paga todo o capítulo. A produção de *Roque Santeiro*, por exemplo, obteve um custo por capítulo na faixa de 10 a 15 mil dólares, segundo dados de Ortiz e Ramos (1989, p. 114), e um único comercial de 30 segundos (que custava cerca de 18 mil dólares) pagou este custo.



Já em *Dancin' Days*, na cena em que o personagem Júlia Matos faz uma exibição de dança na recém-inaugurada discoteca homônima ao título da novela, vemos ao fundo da pista várias placas em *neon* com os nomes de patrocinadores, tais como *Caloi*, *Smirnoff*, *Gradiente*, *Olympikus*, *Jeans Staroup*, *Quadra*, entre outros *sinais de merchandising* nesta novela.



Exemplo 7 – Sinal de merchandising em *Dancin' Days*.
(DD - DVD 6 - 01:16:53).

No caso da *ação de merchandising*, estas correspondem às ações ocorridas no interior da história com um determinado produto anunciado. Para tal, são designados profissionais para auxiliar os autores, sugerindo a estes últimos como o anunciante quer ver descrita a ação no interior da história. Desse modo, tais profissionais estão constantemente em contato com os autores, esclarecendo situações do tipo: *como e quantas vezes* o produto deve aparecer; *quais as datas certas* para que isto aconteça; *qual personagem* deve conduzir ação, entre outras. Na telenovela *Tieta*, por exemplo, encontramos algumas ações de *merchandising* como aquela em que há a inauguração de uma agência do banco *Itaú* na cidade de Santana do Agreste.

Portanto, podemos delinear, em termos comerciais, um breve perfil da telenovela brasileira dentro dos padrões da *Rede Globo*, como o faz J. Melo (1988): a) ela visa incentivar os telespectadores a um consumo indiscriminado; b) ela vive da aceitação do mercado: há pesquisas envolvendo telespectadores e que levam em conta sua opinião; c) seu mercado se manifesta ao longo dos capítulos, precisando ser permanentemente consultado e/ou remanejado; d) sua produção obedece a um ritmo veloz (ritmo industrial, com intensa divisão de trabalho) de modo a não comprometer o fluxo dos demais programas; e) as proposições culturais enquadram-se no repertório do público; e f) a telenovela não é uma obra de um criador isolado, sendo esta a sua maior contradição: “ao mesmo tempo em que é obra de autor, o é também de uma equipe” (J. MELO, 1988, p. 32).



3.4. Telenovela: delineando o seu contrato comunicacional

Nesta parte de nosso trabalho, achamos adequado apresentar ao nosso leitor uma breve descrição do gênero telenovela para complementar as considerações feitas anteriormente. Para tal, resgatamos alguns apontamentos realizados por nós mesmos em outros trabalhos (CORRÊA-ROSADO, 2013; CORRÊA-ROSADO, MELO, 2015) e inserimo-los em um quadro, conforme podemos visualizar a seguir (quadro 6).

Contudo, não podemos perder de vista que, ao propor esta descrição do gênero *telenovela*, estamos calcados na proposta de Charaudeau (1997, 2004). Para este pesquisador, os gêneros do discurso são necessários para a inteligibilidade dos objetos do mundo, servindo de modelo ou contra-modelo de produção-leitura do discurso. “Assim, os gêneros se inscrevem em uma relação social na medida em que eles testemunham uma codificação que pode variar no espaço (diferenças culturais) e no tempo (mudanças históricas)” (CHARAUDEAU, 1997, p. 82, tradução nossa⁶⁵).

Dessa maneira, partindo do postulado bakhtiniano de que é preciso certas referências para comunicar, ou seja, de que aprendemos a moldar nossos enunciados em formas de gênero (BAKHTIN, 2010, p. 282-283), Charaudeau (2004) entende que os gêneros estão ancorados na dimensão social da linguagem, sem se esquecer de suas outras dimensões, discursiva e formal. Com isso, ele os denomina *gêneros situacionais*, na medida em que as características do discurso dependem essencialmente de suas condições de produção em determinadas situações, isto é, dos dados do contrato comunicacional que modela a situação de troca verbal (CHARAUDEAU, 2006c, p. 251).

Nesse sentido, ele parte da ideia de que falar em gêneros é falar em restrições e propõe, com isso, uma articulação entre as restrições das três dimensões do fato linguageiro: a) as *restrições situacionais*, b) as *restrições discursivas* e c) as *restrições formais*. Entretanto, é importante esclarecer que tal articulação deve ser entendida como uma correlação e não como uma implicação sucessiva entre os diversos níveis, pois todos eles possuem categorias que permitem apreender um determinado gênero (CORRÊA-ROSADO, 2013, p. 92).

Assim, as *restrições situacionais* são delimitadas pelos componentes do contrato comunicacional (*finalidade, identidade, propósito e circunstâncias materiais*); já as

⁶⁵ No original: “Dès lors, les genres s’inscrivent dans une relation sociale en tant qu’ils témoignent d’une codification qui peut varier dans l’espace (différences culturelles) et dans les temps (changements historiques)”.



restrições discursivas dizem respeito aos componentes ligados ao “como dizer” em função dos dados situacionais (*modos enunciativos, modos enoncivos, modos de tematização, modos de semiologização*); por fim, as *restrições formais* que correspondem às recorrências formais que testemunham as regularidades e até mesmo as rotinizações e a configuração textual do gênero (CHARAUDEAU, 2004, p. 38), como a *composição textual, a mise en scène textual interna, os recursos de fraseologia e a construção gramatical*.

Segue-se, então, o quadro que resume as configurações do gênero *telenovela*, segundo a perspectiva adotada.

Gênero: TELENOVELA					
Restrições Situacionais	Domínio Midiático	Finalidade	Identidade	Propósito	Circunstâncias Materiais
		Visada	Identidade		
Restrições Discursivas	Modos enoncivos (modos de organização do discurso)		Modos enunciativos	Modos de tematização	Modos de semiologização
	Composição textual		Mise en scène textual interna	Fraseologia	Construção gramatical
Restrições Formais	Divisão em capítulos (a telenovela está dividida em capítulos) Divisão em blocos (cada capítulo está dividido em blocos)		<ul style="list-style-type: none"> • Vinhetas de abertura e fechamento • Passagens de <i>break</i> • Elementos reiterativos (Resumo do capítulo anterior) • Elementos prolépticos (Resumo do capítulo seguinte) • Intervalos comerciais • Créditos comerciais • Classificação indicativa 	Jargões que caem no gosto popular como: “ <i>Tô certo, ou tô errado?!</i> ” de <i>Sinhozinho Malta (Roque Santeiro)</i> ; “ <i>Mistério!</i> ” de <i>Dona Milú (Tieta)</i> .	Diálogos Linguagem coloquial (aproximação com o telespectador)

Quadro 6 – Descrição do gênero telenovela: quadro constituído a partir dos apontamentos de Corrêa-Rosado e Melo (2015).

Muitos dos elementos evidenciados no quadro serão discutidos no próximo capítulo, relativo à narrativa telenovélica. Todavia, antes de finalizarmos esta parte, achamos interessante apresentar algumas considerações a respeito da *argumentatividade* deste contrato comunicacional – que tem a ver com o “poder de influência” do gênero – e de dois aspectos ligados à *mise en scène textual interna*: o *resumo do capítulo anterior* e o *resumo do capítulo seguinte*.



Quando pensamos em *argumentatividade* e *argumentação*, nossa primeira referência tende para os discursos logicamente organizados, que mostram uma proposição a respeito do mundo, que é, por seu turno, defendida com o uso de argumentos variados. São incluídos, neste caso, discursos diversos como aqueles dos trabalhos científicos em geral (metadiscursivamente falando, esta tese de doutorado é um exemplo), as argumentações jurídicas, os debates eleitorais, etc., enfim, discursos que possuem uma visada de *persuasão* (levar o interlocutor, o TU, a compartilhar as mesmas representações propostas pelo locutor, o EU). Dificilmente incluiríamos neste rol discursos narrativos, como os contos, os romances, as narrativas de vida e as telenovelas. A visão comumente compartilhada de narrativa é de que ela simplesmente conta “histórias”, sem argumentar e sem o desejo de influenciar o seu público.

Todavia, como sugere Amossy (2006, p. 24, tradução nossa⁶⁶), a argumentação no discurso “[...] se liga tanto aos discursos que visam explicitamente a agir sobre o público, quanto àqueles que exercem uma influência sem se dar, para tanto, um empreendimento de persuasão”. Em outras palavras, há uma forma de argumentação que se aplica somente a certos tipos de discursos (a argumentação lógica) e uma outra, mais ampla, que aparece no interior do discurso narrativizado (MACHADO, 2012, p. 201).

Amossy (2006) difere, então, a *visada argumentativa* da *dimensão argumentativa*. A simples transmissão de um ponto de vista sobre alguma coisa, que não objetiva modificar expressamente as representações do interlocutor, não pode se confundir com o empreendimento de persuasão sustentado por uma intenção consciente e por estratégias programadas para engendrar este efeito (AMOSSY, 2006, p. 25). Logo, a *visada argumentativa* engloba os enunciados que visam intencionalmente a persuadir o outro, a fazê-lo compartilhar as mesmas representações; já a *dimensão argumentativa*, mais ampla, *não deseja provar ou mesmo defender algo*. Contudo, ela não pode deixar de orientar o olhar e de conferir à paisagem ou ao personagem que ela toma como tema uma coloração e um sentido particular (AMOSSY, 2006, p. 26), que sensibilizarão o leitor, o ouvinte ou o telespectador.

Incluimos, neste último caso, os gêneros predominantemente narrativos/descritivos, ficcionais ou não, como as notícias jornalísticas, os artigos de jornal, os romances, as narrativas de vida e as telenovelas.

Complementa Machado que

⁶⁶ No original: “[...] s’attache aux discours qui visent explicitement à agir sub le public, qu’à ceux qui exercent une influence sans se donner pour autant come une enterprise de persuasion”.



[n]o âmbito dessa opção argumentativa, vê-se que o que é buscado, em um discurso ficcional ou semificcional, como o das biografias e outros gêneros que incluem narrativas de vida, é dar ênfase à vida de um ser real, fazendo com que o leitor participe dos temas de reflexão propostos pelo narrador sobre este sujeito (MACHADO, 2012, p. 202).

Portanto, devido à sua *dimensão argumentativa*, a telenovela, mesmo que não seja produzida com uma *visada de persuasão* – excetuando-se os casos das sequências de *merchandising* que são construídas com esta intenção – pode influenciar o telespectador de modo a intervir em sua percepção e até em seus comportamentos, fazendo-o partilhar de um conjunto de representações variadas – representações sobre o corpo, a feminilidade, o erotismo, a beleza e a moda. É possível observar a alusão a esta *dimensão argumentativa* na telenovela nas seguintes palavras de Porto e Silva:

[...] a telenovela [...] possibilita ao espectador participar de uma experiência ficcional, através da qual, projetando-se na tela, esquecido das limitações da vida cotidiana, vive uma miríade de aventuras, às quais, possivelmente, não poderia experimentar na realidade. Nesse jogo ilusório a identificação com as personagens e a história permite-lhe ser vários e viver experiências diversas, podendo impunemente ceder a seus impulsos reprimidos, a seu desejo de sentir-se livre em aspectos religiosos, políticos, sociais e sexuais. Cessada a representação, desligado o aparelho televisor, a catarse feita, ele retorna sua vida diária. A ilusão ficou no palco ou apagou-se na tela do televisor desligado (PORTO E SILVA, 2005, p. 53-54).

Muitos sociólogos e antropólogos da comunicação, como Almeida (2002), Andrade (2003), Lopes, Borelli e Resende (2002) e Machado-Borges (2003), mencionam, em seus trabalhos, o poder de influência que a telenovela tem sobre os seus interlocutores. Machado-Borges (2003) cita o exemplo de uma de suas informantes que, ao se preparar para a festa de casamento de sua irmã, exclama: “Hoje, eu estou vestida como Maria do Bairro [personagem de uma novela mexicana exibida pelo SBT]: da cabeça aos pés. Eu sou Maria do Bairro”, evidenciando a maneira como a telenovela influencia, de modos variados (e até mais que um discurso argumentativo propriamente dito) os seus interlocutores.

Quanto aos elementos da *mise en scène textual* da telenovela, o *resumo do capítulo anterior* e o *resumo do capítulo seguinte*, estes parecem funcionar como tipos de anacronias, pelo fato de ou retornarem eventos já apresentados ou anteciparem elementos a ocorrer na diegese. De acordo com Genette (1972), a *anacronia* refere-se a todo tipo de



alteração na ordem dos eventos da história, quando da sua representação pelo discurso, podendo ir, ao passado como ao futuro, mais ou menos longe do momento “presente”. Quando se tem uma antecipação do futuro, ou seja, uma manobra narrativa consistindo em evocar de antemão um acontecimento ulterior (GENETTE, 1972, p. 38), fala-se em *prolepse*; quando há um retrocesso ao passado, no plano da narrativa, fala-se em *analepse*. Assim, a anacronia corresponde a um recurso narrativo, com o qual “brinca” o narrador em meio a ordem dos acontecimentos da história.

À primeira vista, o *resumo do capítulo seguinte* poderia funcionar como uma *prolepse* de eventos da história que serão contatos ulteriormente, isto é, no próximo capítulo a ser exibido, e o *resumo do capítulo anterior* como uma *analepse*. De fato, vemos, nestes casos, eventos que já foram contados ou que serão contados na diegese.

Entretanto, para nós, estes recursos não caracterizam a narrativa telenovélica em si, mas integram as restrições formais de seu gênero. Nossa hipótese é a de que estes elementos trabalham em prol da *genericidade* e não da *narratividade*, como poderíamos pensar a princípio. Mas por quê? Porque a *analepse* e a *prolepse* se estabelecem na relação entre *narrativa* e *história*, estando sob o controle do sujeito narrante: antecipa-se ou retorna-se a algo para dar prosseguimento a narrativa e fazê-la caminhar.

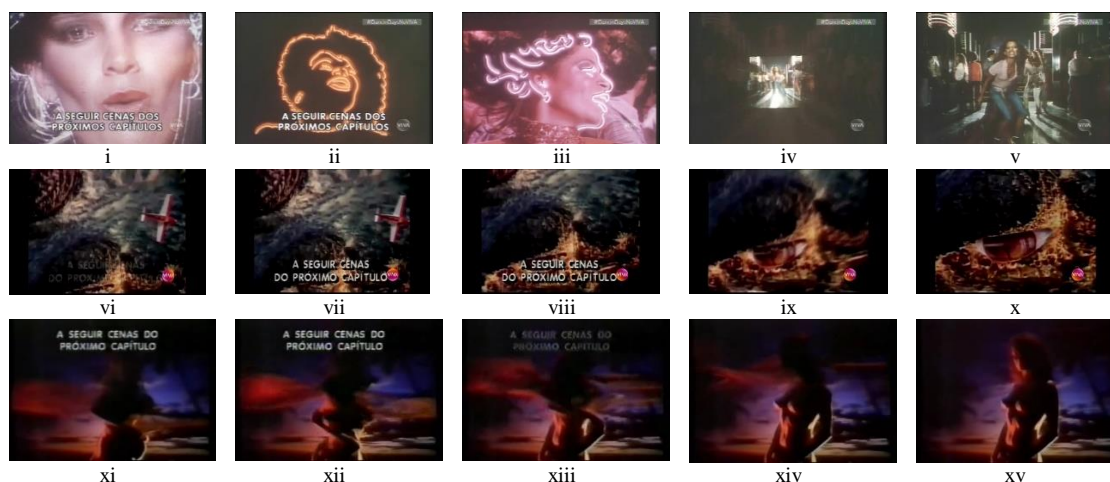
No caso dos resumos, a relação é de outra ordem (do gênero com o texto) e sua função não é fazer caminhar a narrativa, mas captar o telespectador para que ele assista o capítulo seguinte, ou muni-lo com informações que, porventura, ele possa ter esquecido – evidentemente, o resumo do capítulo anterior depende do gancho ocorrido no final do capítulo para que ele possa ser compreendido pelo telespectador, como já discutimos anteriormente.

O resumo do capítulo seguinte vem separado por uma vinheta de poucos segundos (entre 5 a 15), que retoma parte da vinheta de abertura e utiliza a menção escrita “A seguir, cenas do(s) próximo(s) capítulo(s)”. Esta vinheta era muito comum nas novelas dos anos 1970, 1980 e 1990. Na atualidade, ela está em desuso e este papel de antecipação/captação foi direcionado para as chamadas inseridas nos intervalos comerciais dos diversos programas da emissora. Já o resumo do capítulo anterior vem antes da vinheta de abertura que, dentre as suas várias funções, delimita o *antes* e o *agora*, ou seja, os eventos já contados e os eventos a contar.

A seguir, apresentamos um exemplo com videogramas relativos às vinhetas que introduzem o resumo do capítulo seguinte nas telenovelas de nosso *corpus*. Porém, ressaltamos que extraímos estas imagens de vídeos publicados no site *youtube*, já que os



boxes de nossas novelas, por apresentá-las de maneira sequencial (como uma espécie de “livro” audiovisual), não contemplam tais vinhetas.



Exemplo 8 – Vinhetas “A seguir, cenas do próximo capítulo” de *Dancin'Days* (i a v), *Roque Santeiro* (vi a x), *Tieta* (xi a xv).

Embora estes elementos integrem as restrições formais do gênero, acreditamos, no entanto, que existem tanto uma espécie de *dimensão proléptica* no resumo do capítulo seguinte, quanto uma espécie de *dimensão reiterativa* (e não analéptica, pelo fato de não retornar um evento passado, mas de repeti-lo) no resumo do capítulo anterior. Isso nos permitirá, então, denominá-los de elementos de *prolepse genérica* e de elementos de *reiteração genérica*, tal como propomos no quadro apresentado anteriormente.

3.5. O mundo telenovelistico: entre a ficção e realidade

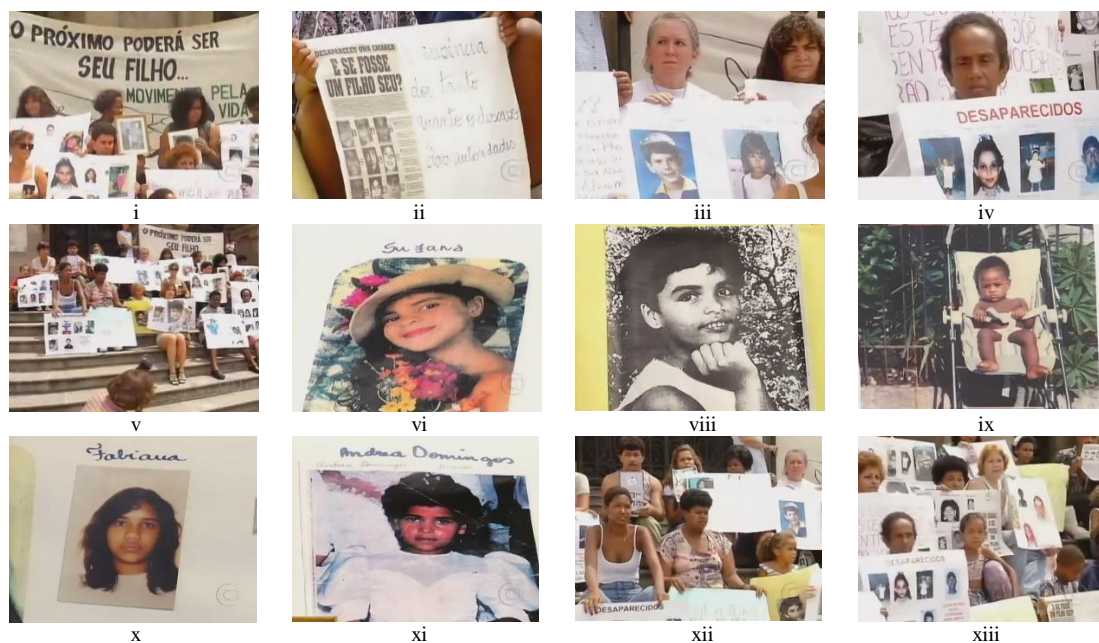
Um dos traços mais marcantes de qualquer telenovela é o de propor um mundo que possui sua própria coerência, sua “realidade”, entremeada de ficção. Na telenovela, o mundo real é matriz para a construção do mundo ficcional; porém a ficção telenovelistica não se refere de modo imediato ao mundo real. Como ela é uma simulação de uma situação possível, o mundo ficcional é, então, dotado de uma realidade própria, ligada à verossimilhança, mas sem o compromisso necessário com a verdade. Trata-se, então, do *verossímil*, e não do verdadeiro ou falso. “Ainda que o fazer ficcional possa ser considerado mimético do real, ou até inspirar-se por vezes diretamente em fatos reais, trata-se de uma arte com leis de elaboração próprias que estabelecem divisas com a realidade” (BALOGH, 2002, p. 32, grifos nossos).



Com efeito, há na telenovela brasileira um esboroamento das fronteiras entre o que é real e o que é ficcional, entre o que é ficcional e informativo. “[A telenovela] se reveste de elementos extraídos do noticiário televisivo, repete em seus cenários o ambiente do espectador e utiliza recursos de câmera nos quais a personagem fala diretamente com o público e até penetrar nas residências” (COSTA, 2000, p. 165).

Ela coloca em evidência uma curiosa mistura de efeitos: “[...] efeitos que levam ao factual, efeitos que levam ao mundo criado pela imaginação” (MACHADO, 2015, p. 102). Portanto, como qualquer ato de linguagem, a telenovela mistura *efeitos de real e efeitos de ficção* (CHARAUDEAU, 1983; 1992), numa simbiose interessante e específica.

Aliada à sua dimensão argumentativa, a fluidez entre o real e o ficcional revela um poder de comunicação e uma eficácia de mobilização pública, às vezes, muito maior que os meios tradicionais de informação. Dessa forma, muitas novelas foram responsáveis por verdadeiras campanhas de conscientização na sociedade através do *merchandising ideológico* de suas tramas. *Explode Coração* (Rede Globo, 1995-1996), por exemplo, trouxe à baila a questão das crianças desaparecidas e ajudou a localizar 26 crianças das 70 que foram mostradas na diegese, segundo o jornal *Folha de S. Paulo* de 26 de maio de 1996⁶⁷. Consideremos o exemplo a seguir:



Exemplo 9 – Campanha sobre crianças desaparecidas inserida na diegese de *Explode Coração* (Rede Globo, 1995-1996)⁶⁸.

⁶⁷ Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/5/26/tv_folha/6.html. Acesso: 03 mai. 2016.

⁶⁸ Transcrição realizada a partir de vídeo disponível no site *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T3Yzr91xQns>. Acesso: 03 mai. 2016.



Não somente na discussão e conscientização de problemas sociais que a fluidez entre o real e o ficcional pode ser evidenciada nas telenovelas brasileiras. Há muitas situações em que os efeitos de real e de ficção podem ser observados e as possibilidades são variadas. Em *Tieta*, por exemplo, o personagem Elisa é completamente alucinada pelo universo das celebridades e artistas de cinema, rádio e televisão. Em uma cena, ela tem um sonho, com alguns leves toques eróticos, com o ator Tarcísio Meira. O ator em questão aparece na cena, inicialmente abrindo a porta do quarto do personagem, depois servindo-lhe champanhe em uma taça, e, por fim, beijando-a longamente.

Portanto, ficção e realidade se misturam nas telenovelas e fazem com que o mundo ficcional se assemelhe ao mundo real, porém com algumas “licenças” que somente a ficção pode permitir. Enfim, a novela busca representar a realidade, as emoções, as angústias, as aflições de seus espectadores. Valendo-se de seres ficcionais, ela os coloca diante de si mesmos, do outro e do mundo. É, pois, um artefato extremamente vinculado aos parâmetros culturais da sociedade. No próximo capítulo, iremos continuar a observar um pouco mais de perto este objeto, estudando alguns elementos que contam para a produção da novela sobretudo a narrativa.





Tietê

dancin' days

CAPÍTULO 4

Os elementos que entram na construção da narrativa telenovelística

“Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura [...], no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta [...].”

Roland Barthes (*Análise estrutural da narrativa*)

ROQUE
SANTEIRO



Neste capítulo focalizaremos alguns elementos que ajudam a construir uma telenovela.

Começaremos pela narrativa. Machado (2011, 2013a, 2013b, 2015) observa que a “história discursiva”⁶⁹ contada pela narrativa depende das *escolhas* operadas pelo sujeito-escritor-narrador, já que, para ela, as narrativas são atos de linguagem construídos por certos narradores.

Como a telenovela é um macroato de linguagem construído a partir de escolhas, tentaremos explicar o que entendemos por narrativa telenovelistica. Para tal, nos apoiaremos nas proposições de Charaudeau (1983, 1992, 2008) sobre a *narrativa* e a *narratividade*, mais precisamente sobre o *modo de organização do discurso narrativo*, bem como nas de Genette (1972, 1983), Gaudreault e Jost (2009), Gardies (1993) sobre a *narratividade* e a *narrativa fílmica*. Para complementar tais considerações, nos pautaremos em trabalhos sobre o *discurso ficcional televisivo* (Balogh, 2002) e sobre *televisão e telenovela*, como os de Calza (1996), Campedelli (1988), Costa (2000), Jost (2007), Pallottini (1998), Porto e Silva (2005), entre outros.

Queremos crer que não há problemas em conjugar essas perspectivas, já que a Análise do Discurso Semiolinguística, segundo Machado (2010, 2014, 2016a, 2016b), é *interdisciplinar*, agregando conceitos e perspectivas de áreas afins, como a Sociologia, a Psicologia Social, a Antropologia, a Comunicação, entre outras. Além do mais, o próprio Patrick Charaudeau, em algumas conferências realizadas em eventos no Brasil (*I Colóquio em homenagem a Jean Peytard* [março/2012]; *V Encontro Mineiro dos Analistas do Discurso* [maio/2014]), admitiu a influência de Genette (e também de outros teóricos e linguistas) em seus trabalhos. Segundo o autor:

[n]o que me diz respeito, inspirei-me em T. Todorov, G. Genette e R. Barthes. [...]. G. Genette, com sua oposição “extradiégética”/ “intradiegética”, distingue “leitor virtual” (intra-) e “leitor real” (extra-), e do mesmo modo “autor” e “narrador”. R. Barthes, por sua vez, nomeia “seres de fala” todos os sujeitos que aparecem em uma narrativa (CHARAUDEAU, 2012, p. 48, tradução nossa⁷⁰).

⁶⁹ Machado (2011, p. 61) define *história discursiva* como sendo um relato que incorpora dados reais e fictícios em uma narrativa cuja finalidade é a de contar a vida pessoal de alguém.

⁷⁰ No original: “Pour ce qui me concerne, je m’étais inspiré de T. Todorov, de G. Genette et R. Barthes. [...]. G. Genette, avec son opposition ‘extradiégétique’/ ‘intradiegétique’, distingue ‘lecteur virtuel’ (intra-) et ‘lecteur réel’ (extra-), et du même coup ‘auteur’ et ‘narrateur’. R. Barthes, pour sa part, nomme ‘êtres de parole’ tous les sujets qui apparaissent dans un récit”.



Um primeiro apontamento que fazemos é que as telenovelas contam histórias. Independentemente de seu formato *não-diário* ou *diário*, sempre as contaram e de formas variadas. Alguns exemplos: a jovem modelo que sofre um acidente e passa a viver sobre uma cadeira de rodas (*Viver a Vida*, Rede Globo, 2008-2009); a vendedora de ferro-velho e sucatas que se enriquece, torna-se uma grande empresária e desperta a ira em pessoas falidas (*Rainha da Sucata*, Rede Globo, 1990); ou ainda o jovem interiorano tocador de bumbo que se muda para a “Selva de Pedra” para conseguir melhores oportunidades (*Selva de Pedra*, Rede Globo, 1972-1973) – eis algumas histórias contadas por telenovelas brasileiras.

Mas o que seria uma *história*? A *Narratologia* – disciplina autônoma que se desenvolveu nos anos 1960 e 1970 com os trabalhos de Gérard Genette sobre a narrativa literária, e cujo objetivo seria o de analisar a narrativa como modo de “representação” de histórias – oferece-nos algumas respostas. Vejamos.

Para Genette (1972, 1983), a *história* designa o conjunto dos eventos contados pelo enunciado narrativo, correspondendo à *sucessão de eventos, reais ou fictícios, que são o objeto deste enunciado* e também às *relações (de encadeamento, oposição, repetição) estabelecidas entre estes eventos* no interior mesmo deste enunciado. Por sua vez, a *narrativa* diz respeito ao discurso, oral ou escrito, que conta/narra os eventos de uma história. Logo, uma narrativa é um *macroenunciado que conta uma história*, satisfazendo, com isso, a finalidade de *contar*.

Narrativa e história são produzidas por um *ato narrativo produtor*, situado no interior de uma situação de comunicação, a que Genette (1972, 1983) denomina *narração*. Neste sentido, a *narração* corresponde à *enunciação*, fenômeno discursivo que, *grosso modo*, diz respeito aos meios utilizados para se dizer algo, enquanto a *narrativa* diz respeito às formas do enunciado (isto é, aquilo que se diz e como é dito). Há relações entre a narrativa, os acontecimentos que ela conta (a história) e o ato de narração que a produz, fazendo com que esta tríade abarque “[...] por completo o conjunto do fato narrativo”⁷¹, tal como postula Genette (2007, p. 297).

De um ponto de vista social e também fenomenológico, as narrativas são meios de realizar e de expressar a temporalidade em que vive o ser humano (COSTA, 2000, p.

⁷¹ Nossa tradução de: “[...] au complet ce qui rend mieux compte de l'ensemble du fait narratif”.



41). Neste contexto, a ordenação temporal⁷² é uma construção abstrata que se apoia na realidade, propondo uma organização dos fatos em um *antes* (armazenado na memória), em um *presente* (nossa contingência), em um *depois* (projeção de expectativas), estando tais fatos relacionados uns com os outros de forma necessária por meio de laços causais (*causalidade*).

Desse modo, as narrativas são elementos socioculturais, parte integrante da cultura – esta formada por um conjunto de narrativas compartilhadas pelo grupo. São essenciais para a construção de identidades, uma vez que, ao serem compartilhadas, instauram uma identidade coletiva, que vem legitimar a identidade individual.

Essa perspectiva é também compartilhada por Charaudeau (1992, 2008). O autor afirma que contar representa uma *busca constante e infinita* por respostas às perguntas fundamentais que o ser humano faz: “*quem somos?*”, “*qual a nossa origem?*”, “*qual o nosso destino?*”, enfim *qual é a verdade de nosso ser e de nossa existência*. E complementa que: “[c]omo esta [a verdade] não se deixa descobrir, o homem, através de seu imaginário, produz *narrativas* que, falando de fatos e gestos dos seres humanos, liberam parcelas desta verdade” (CHARAUDEAU, 2008, p. 154).

Assim, a sociedade organiza muito de seus saberes (de crença e de conhecimento) em narrativas. E elas são inúmeras, manifestando-se em substâncias semiológicas diversas: a linguagem verbal, oral e escrita, a imagem, fixa ou móvel, o gesto, ou mesmo uma mistura ordenada desse todo. As narrativas estão presentes em todos os tempos, em todos os lugares e em todas as sociedades, existindo em uma variedade de gêneros discursivos, tal como propõe Barthes (1966) na epígrafe que abre este capítulo.

A *telenovela* é, pois, uma *narrativa*. Uma totalidade em que se encadeia um conjunto de acontecimentos/eventos, remetendo a um sujeito de enunciação que, dotado de uma intencionalidade, se dirige a um outro sujeito. Ela também faz parte da dinâmica sociocultural, expressando a temporalidade do grupo social, ao mesmo tempo que constitui as identidades (individuais e coletivas) dos sujeitos, organizando a vida temporal da coletividade e instituindo uma relação de força entre sujeitos.

Feitas essas considerações, passemos a olhar mais de perto a narrativa telenovelistica.

⁷² Sob o ponto de vista fenomenológico, o *tempo* corresponde a um fluxo descontrolado e ilógico de acontecimentos fortuitos que o homem não conhece. Sendo construções, as narrativas são meios de imobilizar o tempo em uma lógica, necessária e coletiva (COSTA, 2000, p. 44).



4.1. A narrativa telenovelistica: o eterno novo que se desenrola...

Um emaranhado de fios enrolados. Eis a imagem que podemos visualizar de um *novelo* (tais como esses de lã ou de linha). A metáfora, proposta por Campedelli (1995), pode ser apropriada para tratar a narrativa telenovelistica. De fato, neste tipo de narrativa, a história se desenrola segundo vários trançamentos, apresentados aos poucos, de modo parcelado. As linhas do *novelo narrativo* da telenovela se cruzam, se trançam e constituem um todo que é a própria telenovela.

Etimologicamente, o próprio vocábulo parece ir ao encontro desta afirmação. O termo *novela* remonta ao latim *novellus, novella, novellum*, adjetivo diminutivo originário de *novus*, ou seja, “novo”. Deste último sentido, a palavra derivou para o de “enredado”. Durante a Idade Média, substantivou-se e adquiriu uma denotação especial, designando “enredo”, “entrecho”, vindo daí *narrativa enovelada, trançada*. E nestas narrativas que confundiam o fantástico com o verídico (como as *canções de gesta*, as narrativas árabes-folhetinescas de *As mil e uma noites*), era suposto que trouxessem para o leitor ou para o ouvinte *novidades* no seu entrecho (*peripécias*, no sentido aristotélico). Logo, o *novo* tinha um papel fundamental neste tipo de narrativa e as histórias poderiam ir se enredando, se entrecruzando, tais como os fios de um *novelo*. No caso das *canções de gesta medievais*, por exemplo, a narrativa crescia cada vez que o mesmo trovador ou um outro a assumia.

Portanto, a metáfora em questão descreve, em parte, esta narrativa *sui-generis*, já que a telenovela tem como dever primordial introduzir *novidades* em cada capítulo (ou até mesmo, em cada bloco), sem se preocupar com a extensão, podendo, ainda, neste ínterim, enveredar pelo fantástico, fabuloso (como o fez o autor Dias Gomes). Ela é, sem dúvida, enovelada, entrecruzando tramas diversas, histórias e linhas de ação.

Assim, podemos dizer que, na narrativa telenovelistica,

[...] o distender da história é uma alternativa à disposição do autor, permitindo-lhe o sobreviver de novos episódios e peripécias, provando no telespectador a suspeita de que falta muito ainda para acontecer, inquietação irritante para não dizer desesperadora, mas que instiga o seu interesse e o mantém preso diante do televisor [...] (PORTO E SILVA, 2005, p. 51, grifos nossos).

Ora, é nessa inquietação, nesse engendramento de novos fatos narrativos a cada capítulo, nesta proposição de “perguntas” ao telespectador (o que será que vai acontecer



ao personagem?), que a telenovela se organiza, e o seu conteúdo narrativo, sua história, se desenrola.

Propomos, na esteira de Todorov (1980), que a telenovela, enquanto gênero discursivo, é o resultado de um processo de *evolução de gêneros*, pois é fruto de um conjunto de antecedentes, como o *melodrama teatral*, o *romance europeu do século XIX*, o *romance-folhetim do século XIX*, a *soap-opera estadunidense*, a *radionovela latino-americana*, as *histórias em quadrinhos* e também a *fotonovela*. Acreditamos assim que sua narrativa seja o resultado de um vasto caudal de formas prévias, tais como a *narrativa oral*, a *narrativa literária*, a *radiofônica*, a *teatral*, a *pictórica*, a *filmica/cinematográfica*, a *árabe-folhetinesca*, entre outras.

Assim, a narrativa telenovelistica abriga estruturas antigas já consagradas em outros gêneros, que, de certa maneira, convivem com formas novas, sendo revitalizadas por novos modos de recepção e veiculação. Ela é veiculada de modo *descontínuo*, interrompida por *intervalos comerciais*. Nesse sentido, concordamos com Lochard e Soulages (1998) para quem a ficção televisiva estabelece um *novo regime ficcional*: embora as narrativas ficcionais televisivas (incluindo a telenovela) respeitem os princípios constitutivos das narrativas tradicionais, elas o fazem de forma diferente, já que sua inserção no fluxo temporal da programação influencia a sua organização narrativa.

4.2. A *mise en scène* telenovelistica: apontamentos sobre enunciação e narração

Quando pensamos em narrativas, nossa primeira referência, geralmente, é a da narrativa escritural, presente em gêneros diversos, como o *romance literário*, a *crônica social*, o *conto de fadas* e mesmo a *notícia jornalística*. Tal narrativa referencia – com maior ou menor dificuldade – a um narrador, entidade que nos fornece informações, em uma determinada ordem, sobre os personagens, as ações por eles realizadas, fazendo passar seu ponto de vista da melhor forma que lhe for possível.

O narrador conduz os fatos da história e os narra por meio de substituições sucessivas, já que o significante escritural se baseia em uma *linearidade*, diferindo-se do significante fílmico que se baseia em uma *simultaneidade*, tal como propõem Gardies (1993, p. 17) e Gaudreault e Jost (2009, p. 105).

Todavia, quando pensamos nas narrativas dos *filmes cinematográficos* e também na das *telenovelas*, percebemos que nelas é privilegiada a reunião, numa mesma “arena”,



de um conjunto de personagens que fazem apelo a atores que revivem *aqui e agora*, na tela de cinema ou de TV, as mais diversas peripécias. Dessa maneira, a narrativa telenovelistica *mostra* personagens em ação que protagonizam seres humanos reais em suas atividades cotidianas, fazendo com que os acontecimentos pareçam existir por si próprios; não há, na telenovela, uma voz que narre os acontecimentos em *off*.

Contudo, trata-se de uma impressão enganosa, pois, como qualquer outra narrativa, a *narrativa telenovelistica é um discurso*. Isto implica em pelo menos duas coisas: em primeiro lugar, a narrativa pressupõe um processo de enunciação (ou *narração*, nas palavras de Genette); em segundo lugar, há alguém “por detrás” dessa “naturalidade” dos fatos e diálogos narrativos da telenovela, responsável por mostrá-los ao telespectador, uma vez que se *há alguma coisa mostrada/falada, há alguém que mostra/fala*. Como afirma Gardies, “[...] a enunciação é constitutiva da narrativa, não somente porque ela é aquilo que permite sua vinda, mas também porque ela faz parte da narrativa, ao mesmo tempo que os eventos que ela relata” (GARDIES, 1993, p. 126, tradução nossa⁷³).

Podemos representar a enunciação telenovelistica a partir de um *quadro enunciativo* em que se inter-relacionam três espaços, que especificamos a seguir:

- a) O *social*, que corresponde à dimensão situacional do ato de linguagem telenovelistico sendo, portanto, o *espaço do fazer social*.
- b) O *discursivo*, que diz respeito à dimensão discursiva do ato de linguagem, sendo, portanto, o *espaço do dizer*.
- c) O *textual*, que corresponde ao resultado material do ato de linguagem, o texto, sendo, deste modo, o *espaço do dito*.

Diante destes espaços, propomos o seguinte quadro apresentado pela figura 25, a seguir:

⁷³ No original: “Or, l’*énonciation* est constitutive du récit, non seulement parce qu’elle est ce qui en permet la venue, mais parce qu’elle fait partie du récit en même temps que les événements qu’elle rapporte”.

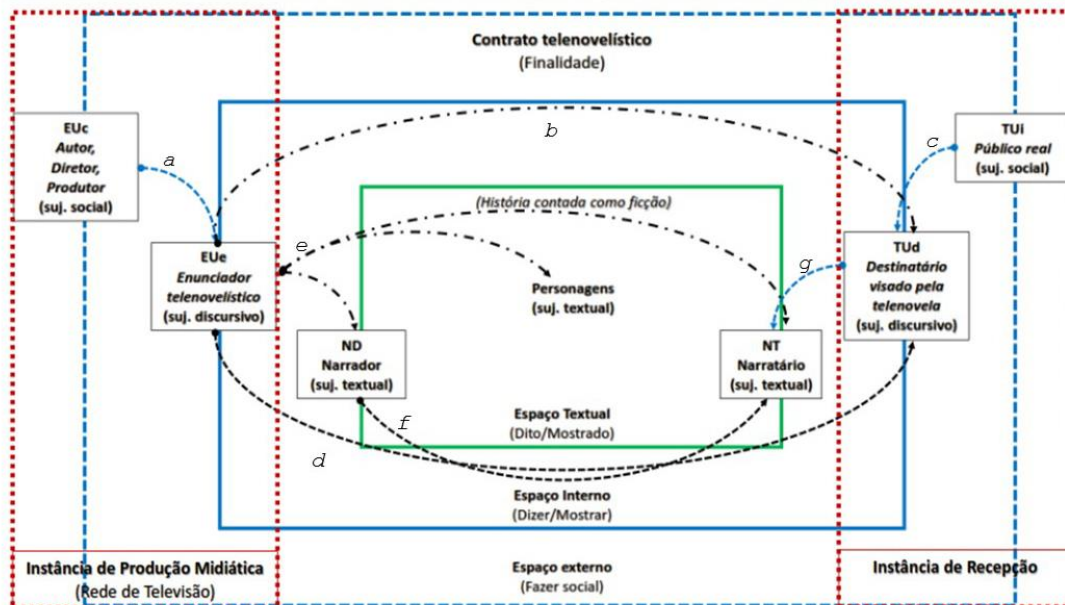


Figura 25 – Representação do ato de linguagem telenovelistico.

Este nosso quadro baseia-se no *quadro enunciativo* (ou *quadro dos sujeitos da linguagem*) proposto por Charaudeau (2008)⁷⁴ e também na *topografia das instâncias do campo literário* de Peytard (1983). O primeiro, a partir da perspectiva da Análise do Discurso, propõe um quadro em que se correlacionam dois circuitos: a) o *externo*, ligado à dimensão situacional da linguagem, o *fazer social*, onde se encontram os sujeitos sociais (*sujeito comunicante* e *sujeito interpretante*), e b) o *interno*, relacionado à dimensão discursiva, o *dizer discursivo*, lugar onde encontramos os sujeitos discursivos (*sujeito enunciador* e *sujeito destinatário*).

Já Peytard (1983), em seu artigo intitulado *La place e le statut du “lecteur” dans l’ensemble “public”*, propõe um quadro para compreender o processo de leitura de textos literários, em uma perspectiva de Linguística Textual. Sua topografia contempla três grupos de instâncias⁷⁵ que ocupam lugares sociais, discursivos ou textuais específicos: a)

⁷⁴ O quadro enunciativo de Charaudeau (1983) sofreu, ao longo dos anos, inúmeras adaptações e revisões por parte dos pesquisadores do *Centre de Analyse du Discours* (CAD) de Paris XIII e do *Núcleo de Análise do Discurso* (NAD) da FALE/UFMG. A versão que tomamos por base para representar o ato de linguagem telenovelistico é aquela apresentada no livro *Linguagem e Discurso – Modos de organização* (tradução em português para pesquisadores brasileiros de parte do *Langage et Discours* e da *Grammaire du sens et de l’expression* de Patrick Charaudeau), sendo, desse modo, a versão mais atual do quadro apresentado em 1983. Entretanto, nossa convivência e nosso contato com pesquisadores e trabalhos realizados no âmbito de núcleos de estudos influenciaram-nos na confecção do quadro que apresentamos neste trabalho. Desse modo, além do quadro base de 2008/1983, também dialogamos com os quadros de Machado, Mendes e Medina (2012), Machado e Mendes (2013) e de Lochar e Soulages (1998).

⁷⁵ O termo *instância*, de acordo com Peytard (2007), é usado por dois motivos: em primeiro lugar, para evitar todo efeito de “personalização” das instâncias; em segundo lugar, para indicar um lugar do texto ou fora do texto (sociocultural) e um dinâmica, ou seja, um entrecruzamento de ações e reações que trabalham neste lugar.



instâncias situacionais, lugar do sociodiscursivo e interdiscursivo, onde se encontra o par autor/público; b) *instâncias ergo-textuais*, lugar da elaboração, do trabalho com a linguagem, onde encontramos o par *scripteur/lecteur*; e c) *instâncias textuais*, lugar textual onde se inscrevem os papéis de narrador, narratário e personagens, identificados no texto por traços tipográficos.

Assim, de Charaudeau (2008), mantivemos os espaços externo e interno com seus respectivos sujeitos (sujeitos comunicante, interpretante, enunciador e destinatário). De Peytard (1983), apropriamo-nos das instâncias textuais (narrador, narratário e personagens) e as inserimos no interior de nosso espaço textual. Esse intercruzamento de perspectivas justifica-se por duas razões. Em primeiro lugar, pela proximidade entre a Análise do Discurso e a Linguística Textual, áreas de estudos em que vários pontos se permeiam e se complementam; e em segundo lugar, ao destacar o texto do discurso, buscamos mostrar que é por meio do texto (ou da junção de textos) que se chega ao discurso (que, afinal de contas, é formado por vários atos de linguagem).

Especifiquemos, então, os espaços do ato de linguagem telenovelistico apresentados no quadro da figura 25. No *espaço do fazer social* (circuito externo) se encontram os parceiros da comunicação, os sujeitos sociais de “de carne e osso”: o *sujeito comunicante* (EUc), uma entidade compósita, formada por todos os atores midiáticos responsáveis pela produção da telenovela (autor, atores, diretor, etc.), e o *sujeito interpretante* (TUi), uma outra entidade compósita, constituída por todas as pessoas, de diferentes regiões geográficas, idade, gênero e classe social que assistem à telenovela, isto é, seu público real. Ambos têm papéis simétricos: o *comunicante*, o de produção da narrativa telenovelistica, o *interpretante*, o de recepção e interpretação dela. No entanto, há uma diferença entre eles: o *comunicante* compósito possui um certo *projeto de fala/escritura*; o *interpretante* é o telespectador, o qual o sujeito comunicante supõe que tenha uma certa *competência de “leitura”* que o dota com as faculdades cognitivas necessárias para compreender e interpretar o que foi dito/escutado/apresentado. Além do mais, tais sujeitos estão ligados pelo *contrato comunicacional telenovelistico* que, orientado pela *finalidade discursiva*, propõe um *fazer-agradar* e define a situação de comunicação (conforme afirmamos no capítulo 3).

No espaço do *dizer* (circuito interno), se acham inscritos os *seres do discurso*, os protagonistas da encenação languageira: o *sujeito enunciador* (EUe), responsável por mobilizar as diversas materialidades semiológicas para enunciar o projeto de



fala/escritura do sujeito comunicante, dizendo “Eu sou telenovela”⁷⁶, e o *sujeito destinatário* (TUd), o sujeito alvo imaginado pelo EU, como sendo o destinatário ideal.

Por estarem ligados à atividade do dizer, as identidades destes sujeitos se constroem discursivamente por meio de marcas correspondentes a índices que permitem reconstruí-las (CHARAUDEAU, 2012, p. 40). Isso implica em três considerações: em primeiro lugar, sob a ótica do comunicante, o *sujeito enunciador* corresponde ao seu projeto de fala, uma representação linguageira parcial dele, ou seja, seu desdobramento enunciativo (*linha a*), do mesmo modo que o TUd é um desdobramento enunciativo do TUi (*linha c*) criado pelo EUE (*linha b*); em segundo lugar, sob o olhar do sujeito interpretante, o *enunciador* é uma imagem construída por ele correspondendo a uma hipótese sobre a intencionalidade do EUC; em terceiro lugar, enquanto imagem criada, o *destinatário* está sob o domínio do EU, uma vez que este último o coloca em um lugar onde supõe que seu projeto de fala seja transparente (*linha b*).

Assim, esses sujeitos são construções discursivas, imagens construídas através de um *cruzamento de olhares*: “[...] olhar do outro sobre aquele que fala, olhar daquele que fala sobre a maneira como ele pensa que o outro o vê” (CHARAUDEAU, 2006b, p. 115). E neste jogo de olhares, o *sujeito enunciador* e o *sujeito destinatário* do ato de linguagem telenovelistico interagem um com o outro por meio do texto (*linha d*).

O *espaço textual* corresponde àquele onde o mundo ficcional (diegese) toma forma e se materializa em uma *história*, englobando, com isso, as *instâncias textuais*: os *personagens*, constituídos pelos perfis, ações e falas e também pelas relações entre estes elementos; o *narrador*, sujeito que conta a história; e o *narratário*, alocutário do narrador (*linha f*). Estes sujeitos são colocados no âmbito discursivo pelo *enunciador telenovelistico* (*linhas e*) de forma a mascarar seu papel e a fazer com que os personagens e o mundo diegético existam por si mesmos; contudo, as instâncias textuais são como *marionetes* controladas pelo enunciador telenovelistico.

Convém ressaltar que, como sustenta Souriau (1953, p. 7), a diegese é “tudo isso que pertence à ‘inteligibilidade’ [...] da *história* contada, ao mundo suposto ou proposto pela ficção do filme” (tradução nossa⁷⁷). Assim, é próprio da diegese tudo o que constitui em um *mundo diegético*, com suas próprias leis e população de objetos

⁷⁶ Parodiamos aqui a expressão de Laffay (1964) “*Eu sou cinema*” quando este resume a função do *grande imagista*, ou enunciatador cinematográfico, nos filmes narrativos de ficção.

⁷⁷ No original: “tout ce qui appartient ‘dans l’intelligibilité’ [...] à l’histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film”.



(humanos, animais, objetos propriamente ditos) (GARDIES, 1993, p. 43). Nesse sentido, a diegese não é a história, mas o universo de onde ela advém, como tão bem resumiu Genette (1983, p. 20).

A enunciação telenovelistica depende ainda de uma espécie de *dispositivo enunciativo de ficção* (LOCHARD; SOULAGES, 1998, p. 102)⁷⁸, uma mecânica discursiva que ativa o princípio de ficcionalidade propondo a simulação de uma situação possível. Nesse sentido, o dispositivo de ficção propõe uma clausura diegética, construindo uma realidade espaço-temporal independente que é reportada a um *Eu de origem fictícia* (o narrador). Ele também exige do sujeito interpretante um esforço cooperativo no sentido de acreditar (*regime de crença*) no que está sendo exibido na tela da TV.

Tal dispositivo está calcado sob um modo de direcionamento denominado de *operação de terceirização*, no qual o enunciador se “apaga” da encenação discursiva e instaura a figura de um narrador que conta a história. Além disso, há o “apagamento” do destinatário e a criação de personagens que, representados por atores midiáticos, passam a agir e a interagir no interior do mundo diegético criado pelo dispositivo de ficção e a representar o papel de “enunciadores” desse universo ficcional. Assim, a história parece existir por si mesma e o enunciador se endereça ao telespectador escondendo-se atrás do mundo por ele proposto. O telespectador ainda é colocado em uma posição de exterioridade em relação a esse mundo diegético, correspondendo a uma espécie de testemunha das ações que se desenrolam, sem ser interpelado diretamente.

4.2.1. A instância de produção e a instância de recepção

A enunciação telenovelistica, conforme o quadro que propomos anteriormente (figura 25), relaciona duas instâncias (que identificamos por meio das linhas tracejadas em vermelho): a *instância de produção midiática*, situada do lado do processo de produção do ato de linguagem telenovelistico, e a *instância de recepção midiática*, situada no lugar do processo de interpretação do ato. Tais instâncias são entidades

⁷⁸ De acordo com Lochard e Soulages (1998), o *dispositivo enunciativo de midiáticação* – o qual o *dispositivo enunciativo de ficção* é um dos seus tipos – corresponde a uma mecânica discursiva que sobredetermina os programas televisuais, mobilizando procedimentos linguageiros característicos e também revelando estratégias discursivas específicas. Assim, tal dispositivo rege o posicionamento do enunciador e do telespectador, já que ele corresponde, conforme Soulages (1999), ao suporte da discursivização (*mise en discours*).



compósitas, visto que são materialmente compostas de diferentes elementos, como as pessoas, os materiais e os sistemas de organização (CHARAUDEAU, 1994, p. 9); elas são definidas pelo papel que cada uma exerce nesse tipo de discurso.

A *instância midiática* é composta pelos profissionais da mídia (Rede de TV) que estão envolvidos no processo de produção de uma telenovela: autor, diretor, atores, *cameramen*, produtor, sonoplasta, figurinista, cenógrafo, etc. Todos estes sujeitos integram o *sujeito comunicante* (EUc) da enunciação telenovelistica, visto que são sujeitos empíricos, dotados de estatutos e papéis sociais⁷⁹ próprios, e que integram o quadro de pessoal da emissora. De modo geral, eles contribuem para fabricar uma enunciação aparentemente unitária e homogênea, “[...] cuja intencionalidade significativa corresponde a um projeto comum a esses atores e do qual se pode dizer que [...] representa a ideologia do organismo [...]” (CHARAUDEAU, 2006a, p. 73).

No interior desta instância, o *autor*, o *diretor geral* e os *atores* não são os únicos sujeitos midiáticos, embora constituam as figuras mais importantes deste contrato, simbolizando as demais, o que pode ser comprovado pela relevância que eles recebem nas *vinhetas de abertura* – relevância que tem a ver, evidentemente, com o *status* que esses sujeitos adquirem no âmbito do *star system*. Assim, como propõe Charaudeau (2006a, p. 73-74), reservamos o termo *instância midiática* à instância global de produção que integra os diferentes atores sociais que contribuem para determinar a instância de enunciação discursiva.

Enquanto um suporte organizacional, esta instância integra um conjunto de lógicas para produzir seus produtos. Charaudeau (2006a, p. 15) distingue pelo menos três: a) a *lógica econômica* (fazer viver uma empresa), b) a *lógica tecnológica* (estender a qualidade e a quantidade de sua difusão) e c) a *lógica simbólica* (servir à democracia cidadã).

Seu papel social engloba algumas visadas como: *informar e transmitir informações* (fazer saber), *explicar* (fazer compreender), *entreter* (fazer agradar), *educar* (fazer saber-fazer), *vender* (fazer fazer), etc. (CHARAUDEAU, 1991, 1994, 2001, 2006a; LOCHARD; SOULAGES, 1998). Nesse sentido, juntamente com Charaudeau (2001, p.

⁷⁹ Charaudeau (1991, p. 13) distingue o *estatuto social* do *papel social*. O primeiro representa uma posição em uma relação instituída. Já o segundo corresponde à função que exerce um indivíduo, tendo um certo estatuto, em relação à finalidade da ação que propõe a situação de comunicação: “Par exemple, um ‘professeur’ (statut) n’aura pas à exercer la même activité selon qu’il se trouve dans la situation ‘classe’ (rôle social d’*enseignement*), ‘conseil de classe’ (rôle social d’*évaluation* e de *décision*), ‘réunion de parente d’élève’ (rôle social d’*information* e de *conseil*)”.



10), podemos afirmar que a mídia é uma *instância de mediação social*, já que aquilo que ela constrói do espaço público permite aos grupos sociais se reconhecerem em uma identidade simbólica, constituindo o fundamento do ser e viver em sociedade.

Todavia, o que nos interessa aqui é o papel social de *entretener*, pois a telenovela é, como apontamos no capítulo 3, *entretenimento*. Diante deste papel social, a instância midiática projeta um *sujeito enunciador*, um sujeito discursivo que corresponde ao seu projeto de “fala”.

O organismo midiático se encontra em uma situação de concorrência econômica em face de outros organismos, o que o obriga a se demarcar dos outros. Assim, enquanto ligada a uma lógica econômica e mercadológica, a instância midiática se define por uma *visada de captação*. Para viver em uma economia de mercado, na qual existe um grande número de emissoras concorrentes dispostas a conseguir o maior número de patrocinadores, o organismo midiático deve se endereçar ao maior número possível de pessoas, despertando neles o interesse e cativando-os de alguma forma⁸⁰. Nesse sentido, a emissora de TV precisa criar uma *imagem de marca*, uma *identidade* que possa distingui-la das demais, engendrando assim uma certa credibilidade e legitimidade social e captando um público telespectador que será o mais amplo possível.

Nessa perspectiva, Jost (2007, p. 15-16) afirma que este processo de construção de identidade da emissora de TV resulta de uma operação de coerência em três níveis: a) a *programação* que diz respeito ao processo de elaborar programas e de atribuí-los ao um determinado perfil de telespectador; b) os *programas*, cujos gênero, tema e tom devem se articular ao conjunto da grade de programação, definindo o viés programativo da emissora; c) o *discurso sobre si mesma*, instituído pela identidade visual (o logotipo), pela publicidade que a emissora faz em outras mídias e pela autopromoção: as chamadas e as vinhetas de identificação, as alusões aos programas da própria emissora pelos apresentadores, âncoras de telejornais e também pelas próprias telenovelas.

Por sua vez, a *instância de recepção* é também uma entidade compósita, cuja figura maior poderia ser nomeada *telespectador*. Enquanto sujeito empírico, o telespectador é um ator que participa da vida pública da sociedade, definindo-se, de modo geral, pelo seu estatuto de *cidadão*. A instância de recepção tem o papel social de tomar

⁸⁰ Hodiernamente, a disputa entre a *Rede Globo* e *Rede Record* pelo público de telenovelas gera um conjunto de estratégias por parte de cada emissora para atrair a maior quantidade possível de telespectadores para os seus produtos (atualmente, a novela *Os dez mandamentos* da *Record* tirou uma grande quantidade de telespectadores da novela das 21h da *Rede Globo*, *A Regra do Jogo*). No passado, isto ocorreu entre a *TV Globo* e a *TV Tupi* (década de 1970) e entre a *TV Globo* e a *TV Manchete* (década de 1980-1990).



conhecimento das informações que lhe são apresentadas (no caso dela estar diante de um contrato de informação), ou de ser entretida pela instância midiática, interpretando aquilo que ela apreende da tela de TV “[...] conforme suas próprias necessidades de saber ou de ação” (CHARAUDEAU, 1994, p. 10, tradução nossa⁸¹).

Entretanto, a identidade social desta instância de recepção é uma incógnita para a instância de produção, uma vez que ela é bastante heterogênea e movente. Com efeito, do ponto de vista da instância midiática, não apenas estes receptores não estão presentes fisicamente durante a troca (um traço do componente interacional da comunicação midiática), como também “[...] eles são *a priori* indetermináveis, quanto ao seu estatuto e à sua identidade social e psicológica” (CHARAUDEAU, 1991, p. 17, tradução nossa⁸²). Com isso, a instância midiática é levada a construir postulações de “alvos” possíveis, um *sujeito destinatário* (TUD), por meio de um conjunto de elementos, como as pesquisas de ibope e os grupos de discussão. Estas pesquisas fornecem uma espécie de perfil sobre aquilo que interessa ao telespectador da telenovela, evidenciando os imaginários sociodiscursivos de que este telespectador é portador.

Para finalizar, cumpre ressaltar que o dispositivo televisivo faz com que telespectador se encontre em uma posição ambígua: ele é, ao mesmo tempo, *espectador do mundo* e *espectador de televisão* (CHARAUDEAU, 2001, p. 16). Enquanto *espectador do mundo*, ele assiste aos eventos do mundo através da tela, que se quer transparente, mas que na realidade impõe um certo olhar sobre o visível ambíguo. Já enquanto *espectador de TV*, ele é colocado diante de um aparelho, confortavelmente sentado e em meio às diversas ocupações do cotidiano, fora dos dramas do mundo. Nesse sentido, ele se acha à distância e pode nisso tirar seu prazer como *voyeur* ou se interrogar como um “moralista”. Charaudeau (2001, p. 16) complementa que a posição do telespectador é cheia de contradições: às vezes dentro dos dramas do mundo, às vezes fora dele; em um momento partilhando os sofrimentos ou as alegrias (mesmo que de modo ilusório), em outros momentos julgando estes sentimentos e sofrimentos.

⁸¹ No original: “[...] selon ses propres besoins de savoir ou d’action”.

⁸² No original: “[...] ils sont *a priori* indéterminables quant à leur statut, à leur identité sociale et psychologique”.

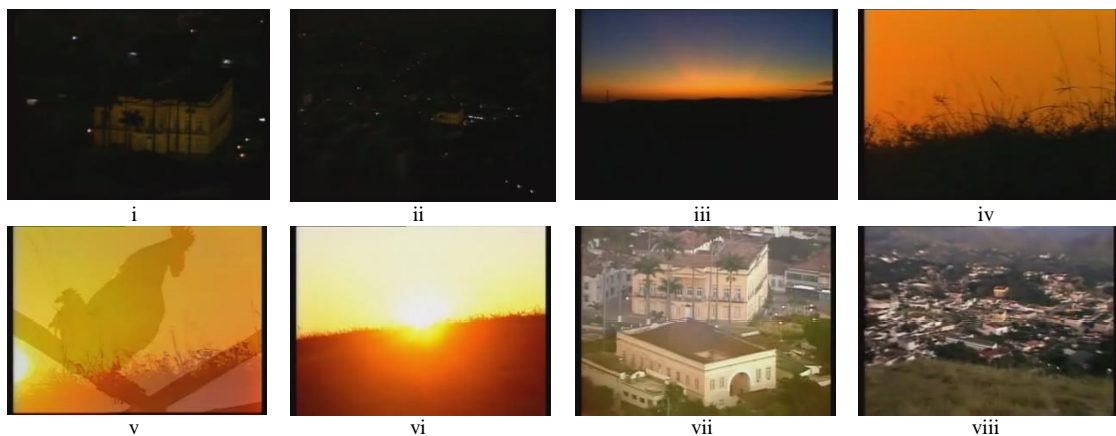


4.2.2. O enunciador telenovelistico

A enunciação, conforme postula Benveniste (1989), corresponde a um ato de apropriação da língua para convertê-la em discurso. Dessa maneira, o sujeito falante, ao apropriar-se da língua, assume um certo estatuto linguageiro e postula a presença de um outro, o alocutário, a quem o discurso se dirige, enunciando sua posição em relação a este outro, em relação ao seu próprio dizer e em relação ao mundo. Estas linhas descrevem brevemente este complexo fenômeno que é a enunciação e serve de ponto de partida para nossas considerações.

Falemos, então, deste sujeito que se apropria das “línguas” e se torna, no discurso, nosso sujeito enunciador. Como Gardies (1993, p.120), entendemos que o *enunciador telenovelistico* (EUE) não é uma pessoa, mas uma *instância*, ou seja, uma figura abstrata, desprovida de todo antropomorfismo, definida pelas operações que ela toma sob sua responsabilidade. Nesse sentido, ele não corresponde à existência empírica de um sujeito preciso (um sujeito de “carne e osso”, diríamos), mas a uma instância ligada à situação construída pelo discurso, sendo, ao mesmo tempo, condição e efeito da enunciação telenovelistica.

Nesta conjuntura, o enunciador é o responsável tanto pelo *cuidado em regular o saber do telespectador*, isto é, em mostrar ou dar a entender certas coisas, quanto pelo *agenciamento e articulação das diversas matérias de expressão*, a fim de enunciar sua posição de enunciador. Assim, esta instância é um simulacro que o discurso instaura. Ela constitui em um *sujeito do discurso*, realizado e instituído *no e pelo* discurso, responsável por certo efeito de sentido sobre o destinatário. A título de exemplo, consideremos a sequência inicial da telenovela *Roque Santeiro*:





Exemplo 10 – Operações do enunciador na sequência inicial de *Roque Santeiro*. (RS - DVD 1 - 00:00:01 a 00:02:30).

Esta sequência é constituída por um conjunto de tomadas que mostram o despertar de mais um dia em Asa Branca, cidade fictícia onde se localiza a história desta telenovela. As primeiras tomadas mostram a cidade ao fundo (videogramas i e ii), na escuridão da madrugada. Em seguida, vemos o alvorecer (videogramas iii, iv, v e vi), com o sol tocando vários pontos ao redor da cidade. Depois, novamente, a cidade é mostrada em plano conjunto (videograma vii) e, por meio de um *zoom-out*, em plano geral (videograma viii). As tomadas subsequentes (videogramas de ix a xxix) mostram vários locais da cidade, com foco na praça central, onde se encontram diversos elementos que representam



este universo (barracas, santos de madeira e de barro, terços, igreja, etc.). Além do mais, percebe-se também habitantes do local, como o cego Jeremias (videogramas xv e xvi), o guia turístico Jiló (videograma xxiii), o mendigo da praça (videograma xx), os donos de loja (videograma xxvi), entre outros. As tomadas finais mostram o sino da igreja matriz da cidade (videograma xxx e xxxi), seguidas de um plano conjunto de uma estátua carregada por um guincho que está sendo colocada na praça (videograma xxxii). A estátua em questão é a de Roque Santeiro, assassinado há 17 anos e considerado um mártir por defender a cidade de bandidos.

A articulação das tomadas no interior desta sequência é feita por meio de *fusões*, ou seja, pela dissolução da imagem: a imagem vai se extinguindo lentamente dando lugar a uma outra imagem que aparece já definida ou vai se definindo gradualmente (MELO, 2003, p. 54). E, é por meio dessas escolhas de tomadas, bem como de suas transições, que podemos perceber o papel do enunciador telenovelistico. Servindo-se de recursos da morfologia e sintaxe fílmicas, o enunciador dirige nossa atenção, apontando com um dedo discreto para aquilo que devemos ver, no caso todos os elementos que compõem este grande pano de fundo da narrativa de *Roque Santeiro*, que é a cidade de Asa Branca, devota ao seu mártir.

Como o enunciador lida com uma diversidade de matérias de expressão semiológicas, ele assume traços que dependem da matéria por ele manipulada. Assim, podemos falar de *enunciador visual/fílmico*, para o icônico/fílmico (signos icônicos), de *enunciador verbal*, para o verbal (signos linguísticos), e de *enunciador musical*, para o musical (signos musicais, como as músicas-temas de personagens e os efeitos sonoros⁸³ de caráter *extradieético*).

Entretanto, apesar de propormos esta subdivisão, não podemos deixar de mencionar que ela é interna à instância enunciativa. Neste sentido, o *enunciador telenovelistico* é um único sujeito discursivo (multifacetado, como propomos), pois, enquanto um simulacro instaurado pelo discurso, ele se constitui como um “[...] lugar da produção da significação languageira, para qual esta significação retorna, a fim de constituí-lo” (CHARAUDEAU, 1984, p. 43, tradução nossa⁸⁴).

⁸³ Nas telenovelas *Roque Santeiro* e *Tieta*, os efeitos sonoros possuem um papel importante, na medida em que permitem a ambiguidade de certos diálogos.

⁸⁴ No original: “[...] lieu de production de la signification langagière auquel revient cette signification pour le constituer”.



Ao manipular o icônico/fílmico, o enunciador constrói a imagem a partir de três elementos: um *mundo*, correspondente ao universo de filmagem (*espaço de filmagem*) apresentado diante da câmera, um *olhar*, que diz respeito ao ponto de vista que este sujeito adota para captar este mundo, e uma *aparelhagem*, a câmera de TV e os recursos de edição. Com a ajuda desta aparelhagem, ele capta o mundo apresentado diante da câmera e constrói um *mundo representado* que corresponde a um enquadramento, ocorrendo um *processo de semiotização* (um *mundo a significar* transforma-se em um *mundo significado*).

Este mundo representado é dado a ver em um *quadro* que testemunha esta operação de *recorte-substituição-mostração*, colocando sob os olhos do interlocutor o que está distanciado no espaço e no tempo, orientando seu olhar. Ele é ao mesmo tempo “[...] o critério que permite dizer que se tem acesso a um mundo representado e que há marcas de manipulação: eu não lhe mostro o que está fora do quadro” (CHARAUDEAU, 2013a, p. 386). Assim, toda “mostração” resulta de um olhar imposto sobre o mundo, remetendo à questão da seleção do que se decide mostrar e da maneira como se mostra.

No que diz respeito ao musical, o enunciador tece uma espécie de comentário, tendo o cuidado de endereçar diretamente ao destinatário por meio de um discurso musical que é colocado sobre a diegese (extradieético). Para tanto, ele opera com a sonoplastia inserindo um conjunto de músicas-temas que descrevem um determinado personagem ou mesmo uma determinada cena. Segundo Gardies: “[...] em se fazendo lírico, dramático, brincalhão, entusiástico, lânguido, irônico, etc., sopra-me (ou sussurra-me) ao ouvido, à maneira de um *bonimenteur*⁸⁵, seu comentário sobre a cena ou sobre o filme em curso” (GARDIES, 1993, p. 124, tradução nossa⁸⁶).

Podemos, por exemplo, observar o funcionamento do comentário musical produzido pelo sujeito enunciador em uma cena da telenovela *Tieta*, na qual a personagem Tonha – madrastra da protagonista que, durante o tempo de convívio com o marido, sofre todo tipo de humilhação e maltrato – retorna a Santana do Agreste, como uma nova mulher. A canção *Uma nova mulher*, interpretada pela cantora brasileira Simone, traduz bem o sentido da cena a seguir:

⁸⁵ Palavra francesa que designa o apresentador responsável por comentar os filmes na época do cinema mudo. Como não achamos vocábulo na língua portuguesa que desse conta deste significado, mantivemos a palavra original.

⁸⁶ No original: “[...] en se faisant lyrique, dramatique, enjoué, enthousiaste, langoureux, ironique, etc., me souffle (ou me crie) à l’oreille, à la façon d’un *bonimenteur*, son propre commentaire sur la scène ou le films en cours”.



i

ii



iii



iv



v



vi



vii



viii

Trilha de canção:

Uma nova mulher

Intérprete: Simone;

Compositores: Paulo Debétio e Paulinho Rezende

Que venha essa nova mulher de dentro de mim
Com olhos felinos, felizes e mãos de cetim
E venha sem medo das sombras
Que rondam o meu coração
E ponha nos sonhos dos homens
A sede voraz da paixão

Que venha de dentro de mim ou de onde vier
Com toda malícia e segredos que eu não souber
Que tenha o cio das corsas
E lute com todas as forças
Conquiste o direito de ser
Uma nova mulher

Que venha de dentro de mim ou de onde vier
Com toda malícia e segredos que eu não souber
Que tenha o cio das corsas
E lute com todas as forças
Conquiste o direito de ser
Uma nova mulher

Livre, livre, livre para o amor
Quero ser assim, quero ser assim
Senhora das minhas vontades e dona de mim
Livre, livre, livre para o amor
Quero ser assim, quero ser assim
Senhora das minhas vontades e dona de mim

Livre, livre, livre para o amor
Quero ser assim, quero ser assim
Senhora das minhas vontades e dona de mim
Livre, livre, livre para o amor
Quero ser assim, quero ser assim
Senhora das minhas vontades e dona de mim

Que venha essa nova mulher de dentro de mim
Que venha de dentro de mim ou de onde vier
Que venha essa nova mulher de dentro de mim

Exemplo 11 – Comentário musical em *Tieta*.
(TT - DVD 6 - 02:41:36 a 02:45:00).

Ao operar o verbal, o enunciador o faz de maneira indireta, visto que ele não enuncia sua posição por meio de suas próprias palavras, mas coloca terceiros (*operação de terceirização*), o *narrador*, o *narratário* e os *personagens*, para falar em seu nome. No entanto, a impressão que se tem é a de que estes sujeitos estão falando por si próprios, dialogando uns com ou outros e enunciando suas posições de “enunciadores”, sem a mediação do EUe. Ledo engano, os diálogos da telenovela funcionam na verdade por meio de uma *duplicidade* sobre a qual discorreremos considerando os apontamentos de Maingueneau (1996).

Os diálogos encenados participam, ao mesmo tempo, de duas situações enunciativas: a) a da *representação* e b) a da *situação representada*. Na primeira, o sujeito comunicante se dirige a um público através da representação da telenovela, colocando em cena o sujeito enunciador e o destinatário; é, portanto, esta representação que constitui o ato de enunciação. Na segunda, a *situação representada*, os personagens trocam frases num contexto enunciativo supostamente autônomo em relação à representação.



Assim, há uma diferença substancial entre estas duas situações enunciativas: na representação, a comunicação é do tipo *monological*, já que os parceiros não estão presentes fisicamente, o que não permite a troca de posições enunciativas e coloca o locutor em uma situação na qual ele não pode perceber imediatamente as reações do interlocutor (pode apenas imaginá-las); na situação representada, a comunicação é *dialogal* (os parceiros estão presentes fisicamente e a troca é permitida), os personagens se alternam nas posições de locutor e alocutário, promovendo a troca de turnos entre eles.

No entanto, por mais que o público seja invisível (ele só existe enquanto uma virtualidade, uma imagem de *destinatário ideal*, como já mencionamos), é em função dele que os diálogos em cena se organizam. Desse modo, a estrutura enunciativa de que se vale a telenovela faz com que as enunciações proferidas em cena se dirijam, então, a dois destinatários distintos: a) o *interlocutor em cena*; b) o *público real*. Maingueneau explica que “[o] mesmo discurso funciona simultaneamente em dois planos: deve agir sobre o interlocutor imediato e sobre o destinatário indireto (comovê-lo, fazê-lo rir... tudo o que se subsume sob a categoria ‘agradar ao público’)” (MAINGUENEAU, 1996, p. 164).

Na telenovela *Dancin’ Days*, por exemplo, quando a personagem Júlia Matos reencontra a filha Marisa pela primeira vez após onze anos na prisão (a jovem está fazendo um ensaio fotográfico para uma coluna social em um ponto isolado da praia de Copacabana), elas têm um pequeno diálogo, no qual a personagem Marisa agradece a Júlia por lhe trazer o par de sandálias deixadas em um canto da praia. Para Marisa (interlocutora direta de Júlia), Júlia é uma pessoa comum que está na praia por acaso e lhe faz uma gentileza: ela não sabe que é a mãe que está diante dos seus olhos e com quem conversa. Para Júlia, trata-se da filha, que foi criada pela irmã durante todo o tempo em que ela esteve na penitenciária, e o agradecimento gera nela uma satisfação. Para o telespectador, a perspectiva é a de Júlia, reforçada pelo co-texto narrativo: a resistência do personagem Yollanda, irmã de Júlia, em permitir a aproximação das duas; a condição de Júlia enquanto (ex-)presidiária; o fato de ter sido contado a Marisa – a pedido de Júlia quando foi presa – que a Mãe não mora no Brasil e que vive viajando.



Júlia: Ei:::!



Marisa: Obrigada!



Júlia: De nada!

Exemplo 12 – Duplicidade do diálogo telenovelistico em *Dancin' Days*.
(DD - DVD 1 - 01:09:45).

Essa comunicação indireta entre o enunciador e o destinatário só é possível porque os atores e seus personagens não são os verdadeiros fiadores de suas réplicas. Como afirma Maingueneau (1996), poderíamos dizer que são seus *sujeitos falantes*, mas não seus *locutores*, isto é, não são os responsáveis pela sua posição enunciativa. Neste sentido, convém esclarecer que o ponto de vista do *enunciador telenovelistico* é distinto do *sujeito comunicante*, visto que aquele se encarrega de uma *rede conflitual de posições enunciativas*, enquanto este pode ter predileção por algum personagem ou pelas ideias que ele representa. Em outros termos, o ponto de vista do enunciador não é nem o de Yollanda, nem o de Marisa, nem o Júlia, mas é o resultante de um *relacionamento entre eles*.

Assim, a *enunciação telenovelistica* não pode nem ignorar a presença do telespectador, nem abolir a distância que os separa. Para tanto, ela assume compromissos variados, sistematizando procedimentos como o *duplo sentido* (tão presente nas telenovelas *Roque Santeiro* e *Tieta*) e a *repetição*, que só adquirem certa amplitude devido à presença do público. Neste ponto, teóricos em teledramaturgia e estudiosos do discurso telenovelistico, como Pallottini (1998), Comparato (1995) e Balogh (2002), são taxativos em dizer que *redundar é um dever*, pois a telenovela, sendo muito complexa, longa e enredada, pede tempo para se fixar na imaginação do telespectador. Porém, esta repetição não pode ser pura e simples; é preciso *repetir de outro modo, repetir com outro personagem, repetir acrescentando informações*.

Comparados aos diálogos espontâneos das conversas cotidianas, os *telenovelisticos* são construídos para serem compreendidos sobretudo pelo telespectador, o que mostra que, em sua elaboração, o público é sempre considerado. Como afirmam Corrêa-Rosado e Ladeira (2012, p. 282), a textura dos diálogos telenovelisticos é diferente e muitas das características da fala-em-interação cotidiana (variação na extensão, tamanho, ordem e conteúdo dos turnos, sobreposições de falas, mecanismos de reparo, elipses, entre outros) são eliminadas para evitar incompreensões e ambiguidades (a não ser que esta seja intencional). Na verdade, o que todos envolvidos na preparação de uma



telenovela buscam é tornar o mais compreensível possível para o telespectador a ação dramática desenvolvida no interior da trama.

Voltemos ao nosso sujeito enunciador, que merece uma última consideração. Dentro de nosso trabalho, o *enunciador* do ato de linguagem telenovelistico tem uma relativa importância e destaque na medida em que ele é o responsável por engendrar, por meio da operação dos diversos estratos semiológicos que fazem parte deste ato, representações variadas a respeito de objetos do mundo (sociedade, política, etc.), sendo uma delas as representações do corpo feminino e da feminilidade nas telenovelas de nosso *corpus*. Por se tratar de uma construção e um efeito enunciativos, ele é a instância responsável por engendrar posicionamentos discursivos e interdiscursivos a respeito dos conteúdos que ele lida no interior da história.

4.2.3. Instâncias textuais ficcionais da telenovela: narrador, narratário e personagens

Entramos agora no terreno das *instâncias textuais ficcionais*. Como propõe Peytard (1983), tais instâncias estão inscritas e são observáveis somente no interior do texto, ao nível dos papéis que elas assumem neste espaço e na história contada. Não são seres sociais e nem seres de fala. São seres de “papel”, imagem, música, enfim *seres do texto*, que “vivem” nele; saídos do reino da ficção, só podem ser compreendidos no interior da realidade ficcional que o texto materializa, já que cada um assume um determinado papel nesta realidade.

4.2.3.1. Narrador e Narratário

O *narrador* é a instância que narra a história. No discurso telenovelistico, o narrador opera de um modo mais indireto, pois geralmente ele não é o detentor de uma voz narrativa (como aquela presente na narrativa escritural, por exemplo) Na telenovela, o narrador é quem apresenta os fatos da história ao telespectador, sem narrá-los por meio de uma voz, operando em um nível em que se inscreve seu próprio percurso de “leitura” da história, isto é, a escolha dos fatos a narrar, a ordenação e a duração deles.

Deste modo, o narrador telenovelistico se distingue do enunciador, assemelhando-se, com efeito, ao narrador fílmico/cinematográfico. Este, para Gaudreault e Jost (2009), é o responsável pela segunda camada da narratividade fílmica (a narração) que emana da



montagem: uma atividade de encadeamento entre planos (*articulação plano a plano*), à qual os cineastas se entregam para narrar suas histórias; ele pode ser definido como a *instância responsável pelas operações de agenciamento destinadas a produzir a narrativa*. Assim, enquanto o *enunciador* está ligado ao *modo* como a história é contada (qual enquadramento/plano utilizar para mostrar determinado fato; qual trilha sonora utilizar para comentar a cena; qual posição adotar por meio do diálogo), o *narrador* está ligado aos fatos em si, à história que é narrada, à *ordem* dos acontecimentos, à *duração* e *frequência* deles. Em suma: o *enunciador* está para o *como*, da mesma forma que o narrador está para o *quê*.

Já o narratário é o *alocutário* do narrador. Ele, tal como o narrador, é um dos elementos do texto. Trata-se, dessa forma, de uma entidade fictícia, um “ser de papel”, com existência puramente textual, que depende de um outro ser de papel, o narrador, que lhe dirige de forma tácita. O narratário, geralmente, pode ser confundido com o destinatário virtual – foi o que tentamos evidenciar por meio da linha g da figura 25 anteriormente apresentada –, porém, diferentemente deste, aquele vive no texto e se encontra no mesmo nível do narrador.

4.2.3.2. Personagens

Por fim, falaremos da última instância textual: o *personagem*. Devido à sua inscrição no mundo diegético, o personagem é um *ser de ficção*, humano ou antropomorfo (como o lobisomem da telenovela *Roque Santeiro*), criado pelo autor da telenovela, correspondendo à *imagem de um ser*. Nesse sentido, entre os objetos que povoam o mundo diegético, o personagem ocupa um lugar preponderante, pois, como explica Gardies, “[a]o redor dele e em relação a ele se organiza a narrativa, ao mesmo tempo que ele é geralmente fonte e suporte de uma intensa atividade de identificação” (GARDIES, 1993, p. 53, tradução nossa⁸⁷).

Logo, do ponto de vista de seu conteúdo, para que um determinado artefato cultural constitua uma narrativa, é necessário que, além dele ser um *discurso fechado* (com princípio, meio e fim) e de propor uma *temporalização* perceptível opondo um “antes” e um “depois”, ele tenha um *esquema mínimo de personagens* que, tendo algum

⁸⁷ No original: “[a]utour de lui e par rapport à lui s’organise le récit em même temps qu’il est généralment source et support d’une intense activité d’identification”.



tipo de *qualificação*, seja responsável por realizar as *ações*, que, por sua vez, dão andamento à história e que relacionam todos esses aspectos em um eixo acional.

Para existir no interior do texto telenovelistico, o personagem deve literalmente tomar um corpo, este do ator-intérprete, que acaba por se fundir ao mundo diegético e a se confundir com o personagem que ele interpreta. Contudo, este ator não está lá nem como pessoa, nem como artista, mas como *corpo* que suporta a existência do personagem no mundo diegético criado pela telenovela. Dessa forma, tal como propõe Gardies (1993, p. 53-54), podemos falar que os personagens da narrativa telenovelistica são figuras híbridas que possuem uma dupla polarização: por um lado, eles são *personagens*, pelo fato de se inscreverem na lógica da narrativa; por outro, eles são atores, pois pertencem ao mundo fílmico, onde se faz necessário a encarnação literal do personagem para que ele possa ter existência.

Na narrativa telenovelistica, todo personagem realiza uma ação ou está implicado em um certo processo narrativo. Como esta narrativa lança mão, de modo geral, de uma *estrutura trágica do sofrimento*, conforme discorremos no Capítulo 3, é necessário que os personagens mantenham alguma oposição. Em outros termos, no interior de cada trama da lógica narrativa, os personagens devem se opor em algum nível para, com isso, por em movimento o andamento da história e produzir parte do ritmo da narrativa. O esquema narrativo de Greimas (1966) é, nesse sentido, bastante esclarecedor para se compreender a lógica que configura esta narrativa, na medida em que, no interior dos diversos processos narrativos que constituem as tramas, há sempre um *actante-sujeito* que está em oposição a um *actante-paciente* ou destinatário.

Assim, em algumas telenovelas por demais maniqueístas, como *Irmãos Coragem*, por exemplo, tal oposição é bastante marcada: na trama que configura a saga do personagem João Coragem, os personagens o Coronel Pedro Barros e o Delegado Diogo Falcão estão sempre dificultando a vida do herói de alguma forma, colocando-o em conflitos dos mais variados. Isso faz com que a narrativa mantenha seu suspense e cativa o telespectador (um recurso folhetinesco). Por outro lado, há algumas telenovelas, como *Tieta*, em que o maniqueísmo não é muito marcado: os personagens têm um “lado bom” e um “lado mau”. Logo, a oposição vai depender do contexto em que a ação narrativa ocorre.



4.3. A lógica narrativa da telenovela

Toda narrativa comporta representações de ações e de acontecimentos (que constituem o que comumente se considera como *narração*), assim como representações de objetos e personagens (que constituem aquilo que se denomina *descrição*). Segundo Genette (1966, p. 156), tais representações estão intimamente misturadas e em proporções muito variáveis nos gêneros narrativos de modo geral. Desta maneira, em termos charaudeanos, a narrativa comporta, então, elementos do *modo de organização do discurso descritivo* e do *modo narrativo*, fazendo com que ela corresponda a uma *totalidade*.

Para Charaudeau (1992, p. 653-778), o *modo de organização narrativo*, enquanto uma mecânica discursiva constituída de componentes e procedimentos, organiza o mundo de maneira *sucessiva e contínua*, calcando-se em uma lógica marcada pelo seu próprio *fechamento* (princípio/meio/fim). Dessa maneira, o *narrativo* constrói um mundo que se descobre no desenrolar de uma *sucessão de ações* que se influenciam e se transformam em um *encadeamento sucessivo*. Já o *modo descritivo* faz existir os seres nomeando-os, localizando-os e qualificando-os de maneira singular, através de um olhar sobre o mundo. Ele organiza o mundo de maneira *taxionômica, descontínua e aberta*, fazendo-nos descobrir um mundo que se presume existir como um *estar-aí* que se apresenta como tal, de maneira imutável.

O modo narrativo caracteriza-se por uma dupla articulação entre dois níveis correspondentes. De acordo com Charaudeau (1992), o primeiro corresponde ao nível de uma estrutura lógica, espécie de espinha dorsal narrativa; o segundo diz respeito a uma superfície semantizada, baseada na estrutura lógica, mas que joga com ela a ponto de transformá-la. Desse modo, podemos dizer que o modo narrativo articula: a) uma *organização da lógica narrativa*, que constrói uma sucessão de ações segundo uma lógica, constituindo a trama da história; b) uma *organização da encenação narrativa*, que concerne à realização de uma representação narrativa, isto é, daquilo que faz com que a história, e sua organização acional, se torne um universo narrado. Em suma, a *organização da lógica narrativa* é uma espécie de “planta baixa” da história; já a *encenação narrativa* constrói o universo narrado propriamente dito, colocando-o sob a responsabilidade de um sujeito narrante.

A partir das considerações de Charaudeau (1992; 2008), representamos os componentes do modo narrativo por meio do esquema a seguir:



Figura 26 – Representação dos componentes do Modo de Organização Narrativo.

A *lógica narrativa* que nos interessa neste momento é apenas uma hipótese de construção do que constitui a trama (ou as tramas) de uma história que se supõe despojada de suas particularidades semânticas e que se julga existir fora (aquém) da configuração enunciativa.

No caso da telenovela, esta apresenta uma espécie de hierarquia entre as tramas (também chamada de *plot* em algumas teorias teledramatúrgicas) da história, na medida em que, como afirmam Comparato (1995) e Pallottini (1998), há uma *trama principal*, que constitui o tronco da história e que tem maior importância na telenovela (inclusive em termos quantitativos, já que os actantes envolvidos nesta trama aparecem mais que os demais), e um conjunto de *tramas secundárias*, que, ligadas de alguma forma à trama central, caminham para outras direções e impregnam a história com conotações variadas: cômicas, dramáticas, trágicas, etc. Assim, como propõe Pallottini (1998, p. 58), a telenovela pode ser vista como uma espécie de árvore, como a apresentada na figura a seguir:

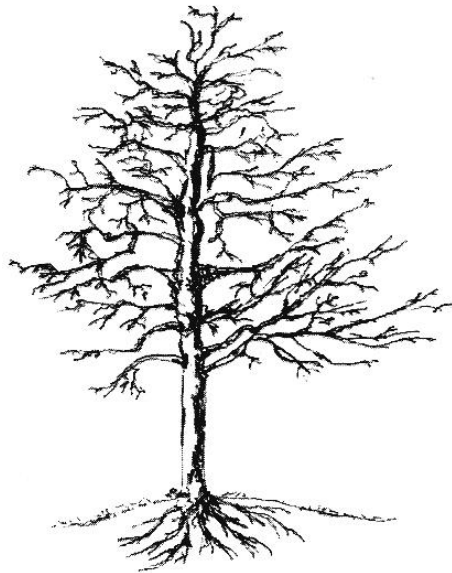


Figura 27 – Metáfora da árvore. Organização de tramas e subtramas da telenovela⁸⁸.
FONTE: Pallottini, 1998, p 58.

Dessa maneira, as tramas secundárias, ou *subtramas*, são histórias paralelas, de vários tipos e coloridos, que correm ao lado da trama principal, ligando-se a ela de algum modo. Na telenovela brasileira, é comum existir de dez a vinte subtramas, todas elas com ubiquações, núcleo de personagens, conflitos, evolução e resolução próprias. A apresentação de muitas tramas secundárias garante extensão e complicação da história, imprescindíveis para esse tipo de narrativa.

A subtrama costuma ter seu próprio cenário particular (*set*): casa, comércio, fazenda, dependências de uma casa. Na telenovela, o conjunto de personagens e histórias é utilizado concomitantemente, ou seja, as várias tramas são lançadas ao mesmo tempo ou quase ao mesmo tempo. Um capítulo contempla, mesmo que ligeiramente, pelo menos algumas dessas subtramas paralelamente à trama principal. O primeiro capítulo, nesse particular, é delicado, pois é comum que se apresentem quase todas as subtramas, embora algumas, na verdade, devam ser introduzidas mais tarde. Com isso, pode acontecer de

⁸⁸ Pallottini explica esta metáfora da seguinte forma: “[a]s raízes dão a base do trabalho do autor. É fundamental que o autor (ou autores) tenha uma visão de mundo, seja ela qual for, que transpareça na obra. O tronco é a garantia de uma unidade de ação, ainda que truncada, às vezes perdida no meio do caminho, para ser retomada depois. E os ramos são consequências da existência das raízes e do tronco. Esses ramos podem ser maiores ou menores; isso dependerá muito da escolha do assunto, dos personagens e até dos atores; a grandeza ou importância de cada um dos ramos pode, ainda, depender da resposta do público ou de circunstâncias totalmente alheias às intenções iniciais do autor, como doenças, incidentes, litígios, extraficção. [...] Ocorre às vezes que um ramo é simplesmente podado: não corresponde às expectativas, por razões de ordem interna ou externa. Em outras ocasiões, ramos pensados para serem secundários e frágeis engrossam e tomam força, quase suplantando o porte do próprio tronco” (PALLOTTINI, 1998, p. 59).



uma subtrama ser introduzida durante o desenrolar da telenovela, o que evidencia o caráter de *obra aberta* da telenovela brasileira que comentamos no capítulo 3.

Além do mais, é comum que se introduzam na história tramas paralelas de tons mais leves, feitas para amenizar o teor dramático de certos enredos. Essas tramas servem para que se crie cenas de alívio, cenas que forneçam ao espectador modos de fugir ao ambiente excessivamente pesado que, porventura, aconteça na trama principal. Por exemplo, a trama encabeçada pelo personagem *Alberico Santos* (Mário Lago) na telenovela *Dancin' Days* é um exemplo. Alberico é um senhor de classe média que tem os mais fantasiosos projetos para conseguir dinheiro e sustentar a família (que na verdade é sustentada pela filha Carminha), porém não consegue êxito em nenhum. Sua trama é cheia de cenas engraçadas, que dão um tom cômico à história e amenizam o teor dramático da trama principal (a disputa entre Júlia e Yollanda por Marisa).

Cada trama (trama central e subtramas) organiza-se em função de um conjunto de processos narrativos. Estes, segundo Charaudeau (2008, p. 163), são *unidades de ação* que unem os actantes entre si dando uma orientação acional à trama. A correlação de uma série de processos, constituindo as *sequências narrativas*, faz com que estes sejam motivados: há alguma intenção na realização da ação, seja esta intenção relativa ao próprio actante agente (agente *voluntário*), seja relativa a um outro elemento que manipula o agente (*manipulação*).

Assim, é possível distinguir, em função desta organização acional e intencional das tramas, tipos de *temas* que as configuram de maneira geral. O *tema*, segundo Balogh (2002, p. 80), fornece um conteúdo constante para a narrativa, explicando a realidade significativa que ela propõe. Trata-se de um investimento semântico de natureza conceitual que permite compreender as funções narrativas sob as quais se organiza a trama. Balogh (2002) arrola alguns temas recorrentes nas telenovelas brasileiras e que apresentamos a seguir por meio do quadro 7.



<i>A transfiguração de Cinderela</i>	Transformação de um personagem humilhado em personagem ilustre, segundo as condições sociais vigentes.	A trama da personagem Julia Matos em <i>Dancin' Days</i> constitui um exemplo. Julia começa como (ex-)presidiária, depois transforma-se em uma mulher de “fino trato”.
<i>A vingança dos humilhados e injustiçados</i>	O herói sofre uma injustiça e tenta fazer justiça com as próprias mãos, vingando-se dos que lhe humilharam.	É o caso de Antonieta Esteves Cantarelli (Tieta) em <i>Tieta</i> : humilhada e expulsa da cidade pela família, ela retorna vinte anos depois ditando as regras.
<i>A volta do filho pródigo</i>	Este tema parte da parábola bíblica do filho pródigo que retorna à casa dos pais após passar por uma série de dificuldades.	A trama do personagem Roque em <i>Roque Santeiro</i> é um exemplo, pois Roque retorna à sua cidade natal para acertar as contas com o seu passado.
<i>Romeu e Julieta: amores impossíveis (ou quase)</i>	Um casal tem sua união impossibilitada por uma série de questões: familiares (famílias inimigas), sociais (diferenças sociais), etc.	Os personagens Maria de Lara Barros e João Coragem de <i>Irmãos Coragem</i> vivem, inicialmente, um amor à <i>à Romeu e Julieta</i> : devido à condição social de João (pobre e garimpeiro), o pai de Lara, o Coronel Pedro Barros, tenta impedir de várias formas a união do casal.
<i>A bela e a fera</i>	Neste tipo de tema, há sempre uma mulher fisicamente muito bela e desejável que termina por gostar ou criar laços fortes com um homem fisicamente indesejável, mas de coração muito nobre que a ama e que a protege em silêncio.	Na telenovela <i>Roque Santeiro</i> , temos uma trama que representa este tema: a relação entre o professor Astromar, um homem soturno que tem fama de ser lobisomem, e Mocinha, uma donzela que outrora fora a noiva de Roque.
<i>O triângulo amoroso</i>	Um membro interfere na relação de um determinado casal, gerando os mais variados tipos de peripécias e reviravoltas.	A trama que lida com as relações entre os personagens Roque, Porcina e Sinhozinho Malta, em <i>Roque Santeiro</i> , é um exemplo, pois Porcina se envolve amorosamente com os dois e se vê numa situação conflituosa até se decidir por Sinhozinho Malta no último capítulo.

Quadro 7 – Temas recorrentes em telenovelas brasileiras. Quadro construído a partir dos apontamentos de Balogh (2002).

Como podemos perceber, estes temas representam um conjunto de *imaginários sociodiscursivos* que circulam em nossa sociedade e que permitem criar nossas identidades coletivas ao dar sentido a elementos do mundo referencial: relacionamentos, beleza, luxo, honra, fingimento, etc. Na telenovela, por ser uma narrativa trançada e enredada, estes temas evidentemente se inter cruzam em sua história. Assim, tal classificação funciona como uma espécie de estrutura lógica, sobre a qual se constrói as histórias, e que permite que elas sejam compreendidas pelos diversos consumidores de narrativa, inclusive os telespectadores de telenovela.

Considerando a metáfora da árvore que utilizamos para descrever e representar a lógica narrativa da telenovela, podemos afirmar que os *temas*, devido à sua qualidade de *imaginários sociodiscursivos*, correspondem à seiva que circula no interior da árvore narrativa. A seiva, como sabemos, dá vida à árvore e é responsável pela circulação de todos os nutrientes que irão desenvolver os galhos e as folhas. Os temas possuem, basicamente, a mesma função: são responsáveis por dar “vida” à árvore narrativa ao



fazerem circular os saberes de crença e de conhecimento necessários para desenvolver os “galhos” e “folhas” da estrutura lógico-narrativa do gênero telenovela.

4.4. Narratividade e telenovela: alguns aspectos narratológicos da encenação telenovelistica

O estudo da narratividade envolve diversos níveis, já que o fato narrativo, segundo Genette (1983), abarca três elementos: a *narração*, a *narrativa* e a *história*. Estes elementos se articulam de diversas maneiras, estabelecendo níveis de análise diversos.

Nos parágrafos anteriores, estudamos a comunicação da narrativa telenovelistica (os sujeitos envolvidos em sua enunciação) e realizamos algumas considerações a respeito das modalidades de representação desta narrativa (modo) e a respeito da relação entre a narrativa e seu sujeito de enunciação (voz). Enfim, tratamos das relações entre *narração* e *narrativa* e entre *narração* e *história*.

A partir de agora faremos algumas considerações mais voltadas para o discurso narrativo enquanto objeto. Logo, procuraremos observar a relação entre o conteúdo narrativo (a história) e a própria narrativa, em termos de *tempo* e *espaço*.

4.4.1. Relato de apresentação

Na qualidade de um objeto material, toda narrativa é um *discurso fechado*, isto é, ela tem um começo, meio e fim. Mesmo que a narrativa possa ter um final suspensivo ou cíclico – como o conto *A quinta história* de Clarice Lispector – isso não muda em nada a natureza da narrativa enquanto um objeto: todo livro tem uma última página, todo filme tem um último plano e, por sua vez, toda telenovela tem uma última cena. Há sempre um enunciado final que permite dizer que este objeto chegou ao seu fim. Na telenovela, este enunciado, geralmente, é a menção escrita da palavra “fim” na última tomada, embora possa haver casos, como o da telenovela *Dancin’ Days*, em que o fim é deixado em suspenso pelo *fade-out* (escurecimento) da cena. Consideremos o exemplo a seguir:



i



ii



iii



iv

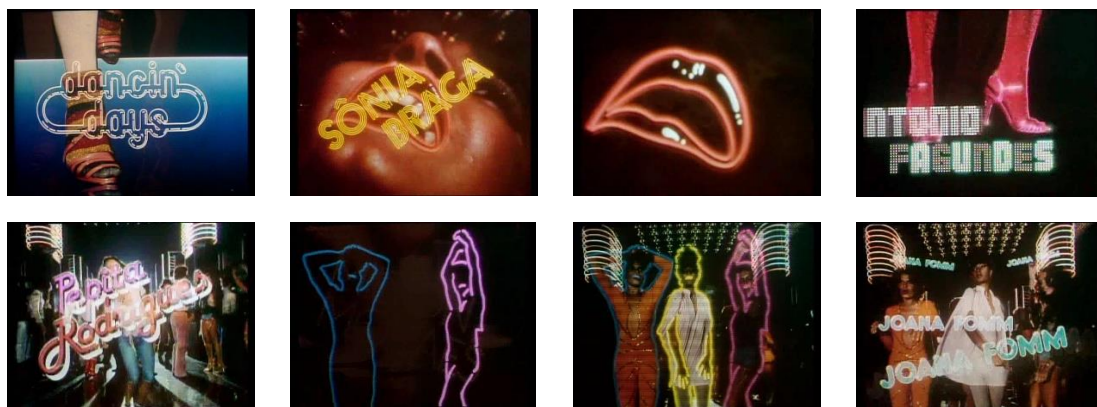
Exemplo 13 – Enunciados finais das narrativas telenovelisticas de: i) *Irmãos Coragem*, ii) *Dancin' Days*, iii) *Roque Santeiro* e iv) *Tieta*.

Conforme as proposições de Metz (1972, p. 30), o fechamento da narrativa fixa os limites entre ela e o resto do mundo, opondo-se o “narrado” ao “real”. Com efeito, há certos protocolos que permitem delimitar esta abertura e este fechamento das mais variadas narrativas. Cada gênero narrativo possui, então, em sua *mise en scène textual interna*, elementos que abrem e fecham o discurso: o “Era uma vez...” nos contos de fada, o *lide* da notícia jornalística, são exemplos de protocolos de abertura que permitem delimitar pelas primeiras palavras o gênero narrativo com o qual estamos lidando.

Greimas (1966) denomina estes protocolos de *relatos de apresentação*. Afirma o semioticista que cada discurso é dotado de um relato de apresentação, fundador da realidade que o discurso propõe. Ele pressupõe o título da narrativa, as frases iniciais da história, entre outras coisas. Na esteira de Greimas, Balogh (2002, p. 70-71) explica que nos produtos audiovisuais, como a telenovela, o discurso é construído pela articulação entre a representação imagética e sonora e pela denominação do produto. Assim, as *vinhetas de abertura e fechamento* são parte desta moldura contextualizadora da narrativa telenovelistica.

As vinhetas constituem elementos importantes dos relatos de apresentação, visto que separam a telenovela do seu precedente (no caso da novela das 20h/21h, do *Jornal Nacional*) e do subsequente na grade de programação da emissora, determinando o clima, a época, o estilo; elas também conduzem a leitura do telespectador por constituírem um horizonte de expectativa.

A título de exemplo, consideremos alguns videogramas da vinheta de abertura da telenovela *Dancin' Days* que permitem delimitar o clima, a época e o estilo desta telenovela.



Exemplo 14 – Fragmentos videogrâmicos da vinheta de abertura de *Dancin' Days*.

No exemplo, há vários elementos plásticos, como os tipos de fonte usados para descrever o nome dos atores, as cores, a iluminação, entre outros, que permitem delimitar o clima de discoteca que embala a história.

4.4.2. O espaço na narrativa telenovelistica

Já foi dito anteriormente que uma narrativa, independentemente de seu suporte (papel, livro, televisão, cinema, etc.), é um *conjunto organizado de eventos e ações realizados por personagens que tenham algum tipo de qualificação*⁸⁹. É bem verdade que a função acional define, em princípio, uma narrativa. Todavia, quando pensamos em narrativas audiovisuais (como a cinematográfica e a telenovelistica), o espaço ganha uma certa relevância, já que, como propõem Gardies (1993, p. 69) e Gaudreault e Jost (2009, p. 105), o significativo imagético/fílmico é de *natureza espacial*, mostrando, ao mesmo tempo, as *ações* que fazem a narrativa e o *contexto* de ocorrência delas.

Assim, a imagem cinética opera com a apresentação simultânea, *em sincronia*, de elementos informacionais. Um simples enunciado visual possui um conjunto de

⁸⁹ De um ponto de vista enunciativo e comunicacional, Charaudeau (1992; 2008) entende que para que uma sequência de acontecimentos contados se transforme em narrativa, é preciso inventar-lhe um contexto situacional, delimitado por um contrato comunicacional. Em outras palavras, para que haja uma narrativa, é necessário, segundo Charaudeau (2008, p. 153), “[...] um ‘contador’ [...], investido de uma intencionalidade, isto é, de querer transmitir alguma coisa (uma certa representação da experiência do mundo), a alguém, um ‘destinatário’ [...], e isso, de uma certa maneira, reunindo tudo isso que dará um sentido particular a sua narrativa”. Embora, a princípio, esta posição pareça contradizer a nossa, acreditamos que elas, na verdade, são complementares, já que o discurso reúne o enunciado e a enunciação. Assim, dizer que uma narrativa é “um conjunto organizado de eventos e ações realizado por personagens que tenham algum tipo de qualificação” diz respeito à narrativa do ponto de vista de seu conteúdo interno, seu enunciado, o que não exclui, para nós, o fato dela também necessitar de um contexto situacional para que este conjunto de eventos seja tido como uma narrativa (e não como uma argumentação).



informações de ordens diversas, como as acionais, as espaciais, as actoriais e as temporais (esta ocorre no desenrolar do filme). Segundo Gaudreault e Jost (2009, p. 145):

[t]al multiplicidade (assim como pensando somente na imagem, cores, gestos, expressões, vestimentas, objetos, etc, *ad infinitum*), que é além disso multiplicada pela pluralidade de materiais de expressão (além das imagens em movimento, as menções escritas, os barulhos, as falas e a música), põe o espectador na presença de uma quantidade importante de signos (e, portanto, de eventos) simultâneos de maneira que a simultaneidade de ações está intimamente ligada à sucessividade (GAUDREULT; JOST, 2008, p. 145).

Desse modo, se fôssemos transpor todas as informações de uma imagem fílmica para a linguagem verbal, teríamos que fazê-lo por meio de vários enunciados – pois a linguagem verbal opera por substituições sucessivas não sendo possível respeitar simultaneamente os parâmetros topográficos e cronométricos do evento.

Diante disso, na narrativa telenovelistica o espaço está, em quase todas vezes, *presente*. Ele é, quase sempre, *representado*. Nesse sentido, o enunciador não somente mostra onde a ação ocorre, como também informa sobre *o modo como se compõe o espaço onde ela ocorre*. Assim, desde quando a telenovela dá a ver o mundo diegético, pelo seu regime de mostração, ela não o pode fazer sem mostrar o espaço que constitui este mundo.

Todavia, assistir novela é se colocar em um ambiente íntimo ou da vida particular do telespectador, onde se encontra o aparelho televisor. Assim, quando este assiste aos primeiros segundos de um capítulo, ele se encontra em um espaço específico, distinto do espaço apresentado pela tela da TV e do qual o aparelho é o intermediário.

Dessa maneira, na esteira de Gardies (1993, p. 72), podemos falar em *níveis espaciais* no processo de produção e interpretação do ato de linguagem telenovelistico. Estes processos articulam pelo menos três espaços: a) um *espaço* digamos *televisivo*⁹⁰, onde se encontra o aparelho televisor⁹¹; b) um *espaço do próprio espectador (espaço espectadorial)*, espaço bastante singular e complexo onde se joga o investimento cognitivo e afetivo do telespectador na recepção-intepretação da novela; c) um *espaço*

⁹⁰ Em alusão ao *espaço cinematográfico* proposto por Gardies (1993).

⁹¹ Diferentemente do espaço cinematográfico, que é perfeitamente agenciado e estruturado para implicar o espectador no mundo diegético proposto pelo filme, o espaço televisivo é um espaço conturbado na medida em que, no geral, ele não foi construído para implicar o telespectador; este telespectador se encontra diante de uma série de elementos afílmicos que podem interferir em sua recepção (barulhos, conversas paralelas, iluminação, atividades variadas, etc.).



propriamente televisual, onde se encontra o *espaço diegético*, este espaço mostrado e representado pela tela como configurando parte da diegese da história

O espaço diegético, segundo Balogh (2002, p. 71-72), é uma representação linguageira de um espaço conforme a imagem que o enunciador faz dele. Adaptando essa ideia à pesquisa, podemos dizer que ele não é a coisa em si (mesmo quando este espaço é um espaço do mundo fenomênico como o bairro de Copacabana na telenovela *Dancin' Days*), mas um *percepto* desta, pois é percebido enquanto signo visual-fílmico, uma imagem, e, ao mesmo tempo, um *constructo*, já que resulta de uma série de seleções e escolhas realizadas pelo enunciador.

Como afirma Gardies, “[a] representação do espaço diegético não é, então, uma tarefa de ‘captação’ do espaço físico dela, mas uma tarefa de sentido: trata-se não de representar, mas de ‘significar’ o espaço de referência” (GARDIES, 1993, p. 73, tradução nossa⁹²).

Com isso, o *efeito de realidade*, em termos espaciais, não provém da adequação entre a imagem cinética e o espaço físico real, mas da adequação entre a figuração imagética/fílmica e a representação imaginária que o enunciador faz do espaço de referência. Por exemplo, uma narrativa como a da telenovela *Tieta*, que se passa em uma cidade do agreste baiano, adequa a representação imagética do espaço aos imaginários sociodiscursivos que representam este lugar: praias, dunas, coqueiros, cidade do interior no qual a praça é o principal elemento da cidade. Tudo isso nós encontramos na Santana do Agreste de *Tieta*, mas que pode não corresponder à Santana do Agreste real.

Enquanto *constructo*, o espaço diegético depende de cenários. Estes constroem o mundo diegético não somente do ponto de vista material, mas também do ponto de vista semântico e convencional (no universo profílmico, ele funciona como um signo, dando sentido à narrativa). De acordo com Cardoso (2008, p. 17), o cenário é um tipo específico de *representação plástica* que configura o espaço onde se move o ator. Ele é o responsável pela inserção dos personagens no espaço e tempo narrativos, ao mesmo tempo que comunica algo específico. Desse modo, o espaço diegético construído pelo cenário se relaciona de modo estreito com a trajetória e com o perfil dos personagens. Por exemplo, a casa de João, em *Irmãos Coragem*, vai ao encontro do seu perfil: João é um

⁹² Nossa tradução de: “La représentation de l’espace diégétique n’est donc pas une affaire de ‘captation’ de l’espace physique, mas une affaire de sens: il s’agit non de ‘représenter’, mas de ‘signifier’ l’espace de référence”.



homem do campo, um garimpeiro, e a casa de sua família reflete este universo, conforme podemos visualizar no exemplo a seguir:



Exemplo 15 – Espaço e perfil de personagens. Fragmentos da casa de João Coragem.

No entanto, este espaço diegético não se reduz somente à dimensão visual, pois o visível (e o audível) que o representa se articula necessariamente a um *não visível* para sua construção. Dessa forma, em nível *profílmico*, ele se apresenta em um *campo*, rejeitando simultaneamente um *fora do campo* (princípio básico do enquadramento). O *campo* é constituído por tudo aquilo que o olho percebe sobre a tela, sendo o espaço presente (*in praesentia*) e representado pela imagem. Charaudeau (2013a, p. 386) explica que o campo é o resultado de um efeito de focalização que permite acessar o mundo representado e evidenciar que houve alguma manipulação/construção deste mundo. Já o *fora do campo* é tudo aquilo que não é o campo e que está potencialmente situado em sua circunvizinhança, sendo um espaço ausente (*in absentia*) e não-mostrado. Segundo Charaudeau (2013a, p. 388), este *fora do campo* é o resultado de uma operação de truncamento do visível fazendo pensar que alguma coisa se encontra no prolongamento do visível não presente, cuja construção deveria ser possível.

Seguindo as proposições de Gardies (1993, p. 71), podemos dizer, então, que a articulação do campo e fora do campo estabelece pelo menos três posições espaciais: a) o “*aquí*”, representado pelo campo visível da imagem; b) o “*lá*”, representado pelo não visível contíguo ao campo e como seu prolongamento homogêneo; c) o “*alhures*”, o não visível e o não contíguo; é um outro espaço, podendo ser diegético ou não diegético (o espaço televisivo, por exemplo).

Esta ausência-presença obriga-nos a interrogar sobre o próprio modo como o enunciador telenovelistico constrói o espaço diegético, questionando-nos sobre o local de onde o mundo foi capturado e sobre o ponto de vista sob o qual ele foi construído. Assim, é possível, por meio desta relação, estabelecer sentidos variados no interior da diegese: pode-se esconder a identidade de um assassino; pode-se ocultar um determinado lugar e referir-se a ele somente por meio de diálogos (correspondendo, em alguns casos, a um “*alhures*” diegético, como no caso da *Maison* de Tietá em São Paulo, que só é citada pelos



personagens); pode-se apresentar parte de um espaço deixando subentendido uma série de questões que nele ocorrem. Sobre esta última possibilidade, consideremos uma cena da telenovela *Tieta*, na qual a protagonista perde a virgindade nas dunas de Mangue Seco.



Exemplo 16 – O campo e o fora do campo na narrativa telenovelistica. Cena da perda da virgindade de Tieta.

(TT - DVD 1 - 00:16:00 a 00:18:20).

A cena, que começa com um jogo de sedução entre os personagens e que leva o pescador a perseguir nossa protagonista, apresenta como o *aqui* o espaço representado de Mangue Seco. Este espaço é mostrado de várias formas: de cima para baixo (videograma iii), de baixo para cima (iv, v), em plano conjunto, em plano geral, em plano médio, etc. Porém, quando o ato sexual ocorre na cena (videogramas x a xiii), o enunciador faz um jogo entre o campo/fora do campo deixando subentendido o que de fato ocorre. No *aqui* da imagem, ele mostra as mãos do personagem Tieta envolvidas em um lenço vermelho (presente do pescador), agarrando-se às areias das dunas (videograma xii). No *lá*, fica subentendido o que ocorre no espaço e, pelo prolongamento do visível, o telespectador é convidado a imaginar o que os personagens fazem em seu interior. A cena em questão recebe conotações eróticas e constrói representações do corpo e do erotismo.



Sobre esta questão do espaço, cumpre-nos ainda ressaltar que as telenovelas fazem uso de um número reduzido de tomadas para dar conta do *set* de cada núcleo de personagens, reiterando-as em vários momentos. Por exemplo, para situar uma cena no interior da casa do personagem viúva Porcina de *Roque Santeiro*, uma tomada da fachada da casa pode ser, constantemente, reiterada, permitindo ao telespectador compreender que a ação narrativa se desenvolve neste *set*. Assim, esses tipos de tomadas, que podemos chamar de *locativas*, terminam por constituir o ritual de entrada na “vida” desses núcleos de personagens.

Outro ponto interessante é que, geralmente, a representação de uma cidade é construída por fragmentos de seus ícones mais conhecidos: o Pão-de-Açúcar, o calçadão de Ipanema, a Av. Atlântica, etc., significando o Rio de Janeiro (*Dancin' Days*); a Igreja central, a praça, significando Coroadó (*Irmãos Coragem*); a estátua de Roque Santeiro, as barracas de *souvenires*, a Igreja matriz, significando Asa Branca (*Roque Santeiro*). Enfim, o espaço representado na telenovela se resume a uma colagem de fragmentos.

4.4.3. A temporalidade na narrativa telenovelistica

Em termos fenomenológicos, o tempo é uma construção humana e as narrativas que produzimos enquanto sociedade são os principais objetos que constroem esta temporalidade. Neste contexto, as telenovelas participam desta dinâmica sociocultural e constroem a temporalidade de uma forma bastante singular, sobre a qual discorreremos a partir deste momento.

Antes de mais nada, partimos do pressuposto – apontado por vários estudiosos da narrativa como Genette (1972; 1983) e Metz (1972) – de que *todo discurso narrativo é uma sequência temporal* em que se articulam duas temporalidades:

- 1) a do *tempo do narrado* (tempo do significado, do conteúdo narrativo, do enunciado, da diegese);
- 2) a do *tempo da narrativa* (tempo do significante, do discurso narrativo).

O narrado é uma sequência mais ou menos cronológica de acontecimentos que se constitui em um *sistema de transformações temporais*; e a narrativa é o produto do revestimento que o narrador faz à forma de uma determinada sequência de significantes que o usuário leva um certo tempo para percorrer ou visualizar (METZ, 1972, p. 32).



Assim, é possível afirmar, como o faz Metz (1972, p. 32), que toda narrativa é uma *transposição de um tempo para outro tempo*: o da narrativa para o do narrado⁹³. Seguindo este postulado, podemos utilizar as proposições de Charaudeau (1992; 2008) para explicar que a narrativa é o resultado de uma atividade posterior a uma realidade que se apresenta necessariamente como passada (mesmo quando é pura invenção), e, ao mesmo tempo, faz existir um universo, o *universo contado*, que predomina sobre outra realidade, a qual passa a existir somente através desse universo. Este universo contado propõe a sua própria realidade espaço-temporal que é distinta da narrativa. Representamos estes postulados por meio do esquema a seguir (figura 28):

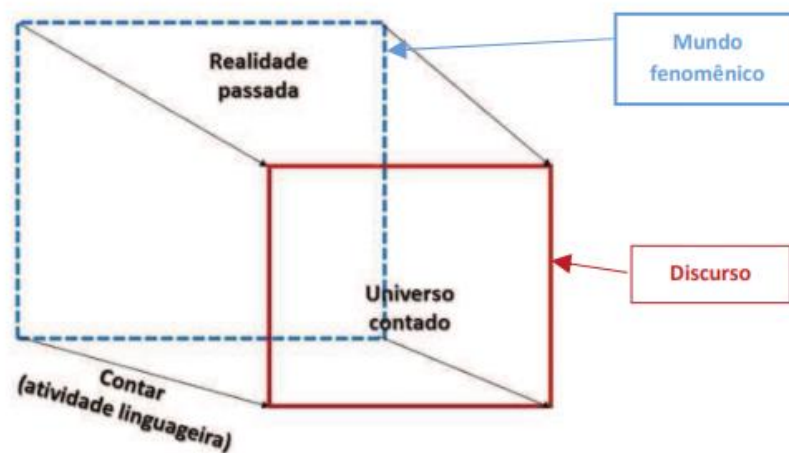


Figura 28 – Representação da narrativa enquanto resultado de uma atividade linguageira.

Na diegese, um acontecimento narrativo qualquer pode ser definido pelo *lugar* que ele ocupa na suposta cronologia da sequência temporal da história, pela *duração* que ele leva para ser contado e pelo *número de vezes* que ele intervém na história. Como o tempo da narrativa é distinto do tempo da história e está sob controle do *narrador*, este pode jogar com os supracitados aspectos temporais e propor regimes narrativos que os alterem. As possibilidades são inúmeras, tanto nas narrativas escritas, como nas narrativas audiovisuais.

Na narrativa telenovelistica, por sua vez, a ordem dos acontecimentos é, no geral, cronológica: os acontecimentos são apresentados de forma contínua, sucedendo-se de

⁹³ Considerando os três níveis do fato narrativo propostos por Genette (1972), *narração*, *narrativa* e *história*, o tempo é a categoria a partir da qual a Narratologia estuda a relação temporal entre *narrativa* e *história*, ou entre *narrativa* e *diegese*. Desta maneira, enquanto categoria, ele tem a ver com alteração na sequência do dito e não-dito realizada pelo narrador, em termos de *narrativa* (tempo da narrativa) e não da *diegese* (tempo da história).



maneira progressiva, em seu encadeamento de causa e consequência, podendo, em alguns momentos, recorrer a *analepses* (uso frequente do *flash-back*) para esclarecer algum fato anterior a diegese (a subnarrativa a respeito do passado do personagem Tieta é um exemplo) ou da própria diegese (a subnarrativa do personagem Cema, em *Irmãos Coragem*, ao contar o que ela presenciou quando do roubo do diamante de João).

A narrativa telenovelistica obedece ainda, segundo Balogh (2002, p. 73), a uma *cronologia mimética da temporalidade cotidiana do telespectador*, uma vez que simula, em seu universo diegético, as mesmas datas festivas, as mesmas comemorações (Natal, Ano Novo, Carnaval, etc.), que ocorrem no mundo fenomênico no qual vive o telespectador, engendrando, com efeito, um *imaginário de atualidade* na diegese. No caso agora examinado – o das telenovelas – vemos que este é um dos fatores que a faz com que esta participe tão ativamente da temporalidade social em que vive os brasileiros, constituindo-se como um *artefato cultural sui generis*.

Além do mais, a temporalidade da narrativa telenovelistica está intrinsecamente ligada à espacialidade. De acordo com Balogh (2002, p. 74), esta junção começa pelos aspectos mais evidentes que desvelam a mímese em relação ao real: a representação do dia, da noite, do crepúsculo, do alvorecer, das estações do ano, etc., que funcionam como *demarcadores temporais*. Geralmente, estes demarcadores temporais são, segundo a grande sintagmática de Metz (1972), *sintagmas descritivos*, já que correspondem a descrições fílmicas diversas inseridas no interior da diegese para situar e localizar os aspectos do tempo e do espaço. Eles não somente transmitem uma ideia de tempo e espaço, como também influem no ritmo narrativo: são pausas descritivas que suavizam o ritmo acelerado dos acontecimentos.



Exemplo 17 – Representação do alvorecer em Mangue Seco.
(TT - DVD 3 - 01:15:15).

A depender da narrativa, estes demarcadores possuem uma função proléptica, visto que anunciam que um determinado acontecimento narrativo já esperado ocorrerá. É o caso, por exemplo, da trama da *mulher de branco* em *Tieta* e da do *lobisomem* em *Roque*



Santeiro, nas quais a representação da lua cheia na diegese indica que estes personagens vão realizar alguma ação.

Devido à pluralidade das matérias de expressão, a narrativa telenovelistica produz várias camadas de significação em termos temporais, susceptíveis, cada uma, de responder a uma temporalidade própria. Gardies explica que “[o] verbal muito frequentemente (diálogos e comentários) remete a eventos ancorados em um tempo diferente a qual referencia a imagem em um mesmo momento” (GARDIES, 1993, p. 86, tradução nossa⁹⁴).

Neste caso, a história do personagem Roque Santeiro (*Roque Santeiro*) contada pelos habitantes de Asa Branca é um exemplo: os personagens contam em seus diálogos os feitos heróicos de Roque ocorridos há 17 anos, enquanto a imagem mostra-os conversando no tempo presente. Logo, a narrativa telenovelistica, tal como a narrativa cinematográfica, propõe uma *multitemporalidade* (GARDIES, 1993, p. 86) relativa às propostas de tempo que cada matéria de expressão pode engendrar.

4.4.3.1. Ritmo: alguns apontamentos

O ritmo de uma telenovela é precisamente um dos efeitos essenciais da duração, aspecto temporal que imprime velocidade à narrativa e que corresponde, *grosso modo*, a toda alteração no discurso da duração da história, que de certa forma concretiza o tempo da narrativa. Assim, a duração decorre de uma *atitude intrusiva do narrador*, que subverte o regime durativo da história, controlando, a seu “bel-prazer”, a duração dos acontecimentos da história.

A velocidade, nas palavras de Genette (1972), se define pela relação entre a duração da história, medida em segundos, horas, dias, meses e anos e a extensão da narrativa. Assim, ela é uma consequência da atitude mais ou menos seletiva adotada em relação ao alargamento temporal do conteúdo narrativo. Em outras palavras, o narrador pode respeitar o mais fielmente possível as dimensões temporais da história, ou, ao contrário, escolher os eventos a reter.

Na narrativa audiovisual, a velocidade é definida pela *quantidade de tempo* (tempo da exibição) *que um evento narrativo qualquer leva para ser mostrado*. Neste ponto, a telenovela pode “brincar” com o ritmo, fazendo com que um fato narrativo – que,

⁹⁴ No original: “Le verbal bien souvent (dialogues ou commentaires) rapporte des événements ancrés dans un temps différent de celui auquel renvoie l’image au même moment”.



num regime de isocronia, deveria tomar menos tempo – leve blocos e/ou capítulos para ser mostrado e resolvido, sendo *dilatado* até sua completa exaustão. Este tipo de estratégia gera efeitos de sentido (inclusive patêmicos) e pode, por um lado, ser um recurso para segurar a audiência, e, por outro lado, suscitar uma certa angústia no telespectador que não tem outra opção a não ser esperar.

Como afirma Balogh (2002, p. 75), a narrativa audiovisual se baseia no uso sistemático da elipse (saltos narrativos), fazendo com que o contexto assuma função de preencher e eliminar o sentido dos vazios ou dos acontecimentos não registrados. Todavia, a telenovela traz um enorme número de redundâncias relativas a acontecimentos já registrados: comentários, fofocas, recordações do personagem. Tais estratégias retardam o fluxo temporal da narrativa e visam a captar novos espectadores cativos para a novela.

A duração/velocidade pode funcionar em um nível micro (as *sequências narrativas* que constituem a história) ou num nível macro (a *telenovela* como um todo). Neste sentido, concordamos como Genette (2007, p. 83), quando afirma que: “uma narrativa pode passar sem anacronias, mas não pode proceder sem *anisocronias*, ou se preferir [...] sem efeitos de *ritmo*” (tradução nossa⁹⁵). Assim, a narrativa telenovelistica, em suas sequências, pode, por questões diversas (condução da história, necessidade de agradar ao público, etc.), condensar o ritmo de um acontecimento, tornando-o mais rápido (em termos genettianos, utilizar movimentos narrativos como o *sumário* ou a *elipse*), ou mesmo expandi-lo, tornando-o mais lento (valendo-se da *pausa descritiva* ou da *dilatação*).

Outro aspecto do ritmo está ligado ao uso dos diferentes tipos de *gancho* na narrativa telenovelistica. O *gancho*, como já apontamos no capítulo 3, é um recurso narrativo que entrecorta momentos de tensão e distensão, de suspense e de expectativa. Dessa maneira, ele cria uma modulação rítmica na telenovela que acaba por constituir a duração dos acontecimentos narrativos e também o tempo de “consumo” pelo telespectador.

Portanto, o gancho e o suspense fazem parte do tempo da narrativa, ou seja, do ritmo impresso pelo narrador à história, impondo ao telespectador certa rapidez ou demora para inteirar-se do desenrolar da trama. Eles estão intimamente relacionados com o tempo do discurso, com o processo de recepção da telenovela e com a relação do

⁹⁵ No original: “un récit peut se passer d’anachronies, il ne peut aller sans *anisochronies*, ou, si il’on préfère [...] sans effets du *rythme*”.



narrador e a sua história, bem como com o espaço temporal que a narrativa ocupa no tempo natural. Como a programação exige que o fluxo temporal prossiga, o narrador interrompe a história e a remete para o dia seguinte.

4.4.3.2. Temporalidade na televisão

Quando pensamos no dispositivo televisivo, a temporalidade torna-se mais complexa, pois implica em várias camadas de tempo. Segundo Jost (2007, p. 35), a temporalidade da televisão relaciona três níveis de tempo, a saber: a) o *tempo da mídia*, tempo das materialidades envolvidas no dispositivo televisivo; b) o *tempo do gênero*, que remete ao mundo proposto pelo programa de televisão, no caso da telenovela, ao mundo diegético; c) o *tempo da programação*, que articula a grade da emissora às atividades sociais do público visado. Esses níveis entram em ressonância com um tempo projetado, analisado, esperado ou veiculado pelo parceiro invisível da comunicação midiática: o *telespectador*.

Assim, as considerações de Jost (2007) a respeito da temporalidade na televisão procuram observar tanto a relação que esta mantém com o telespectador, quanto como este se encontra implicado nela. Ocorre que este é um olhar diferente do proposto pela Narratologia (literária ou cinematográfica), mas que, a nosso ver, complementa ou soma, já que, se a narrativa é um discurso, esta não pressupõe somente uma instância-narradora, mas também um sujeito para quem ela é endereçada, bem como um dispositivo que a suporta e a transporta.

Falemos, pois, do *tempo da mídia*. Enquanto um dispositivo comunicativo que articula imagens e palavras, a televisão pressupõe uma multitemporalidade. Porém, quando pensamos no *estatuto temporal da imagem cinética*, é necessário considerar que esta atualiza aquilo que mostra: *ela apresenta os processos em seu desenvolvimento*, fazendo o telespectador percebê-los como atual. Diferente da imagem fixa fotográfica, que instala uma consciência de *ter-estado-lá*, estabelecendo uma conjunção ilógica entre o aqui e o outrora (BARTHES, 1961; 1964; 1980), a imagem em movimento mostra o *processo narrativo se realizando diante de nossos olhos*.

Todo gênero televisivo (telejornal, *talk show*, telenovela, publicidade, etc.) constrói na verdade uma representação do mundo que pressupõe um conjunto de saberes e crenças sobre seu grau de existência, engendrando no telespectador expectativas. Assim, do ponto de vista do telespectador, a apreensão do *tempo genérico* – que permite



distinguir, por exemplo, se o mundo proposto pelo gênero emerge por si mesmo ou se ele constrói uma temporalidade própria – é objeto, segundo Jost (2007), de dois tipos de operação cognitiva: a *produção de crenças* que confere ao tempo do programa televisivo um grau de existência mais ou menos grande; a *mobilização de saberes* a respeito da estruturação temporal quanto à ordem, à duração e à frequência das sequências.

Nesse sentido, a telenovela, por propor um mundo ficcional, constrói um tempo, próximo ao nosso, mas cuja existência não pode ser assegurada. Desse modo, o tempo da ficção telenovelistica acarreta crenças diversas segundo o laço que o telespectador estabelece entre ele e a realidade. O telespectador pode pressentir que o tempo ficcional é intencional, e que ele está ligado à intenção do autor. Logo, o tempo ficcional baseia-se na crença de uma *promessa de pertinência* do visível e do audível na qual o tempo e o espaço são construções em função da intriga proposta pelo enredo.

Por fim, o *tempo da programação*. Mesmo que o telespectador seja um forte consumidor de televisão e que procure assistir um pouco de tudo, ele é sempre obrigado a compartilhar sua atenção entre o *visto* e o *vivo*, isto é, sua atenção diante da tela varia segundo as horas do dia e suas tarefas cotidianas. Assim, compreender um determinado tipo de emissão televisiva é levar em conta a função que ela desempenha na grade horária.

Nesse sentido, a grade horária é uma tentativa de colher, da melhor forma possível, esta temporalidade complexa e forçosamente individual dos telespectadores, propondo um conjunto de programas adaptados às seguintes variáveis: a) ao *tempo social*, que diz respeito à estrutura pública disponível por quarto de hora; b) à *estruturação do tempo deste público potencial* em função de suas atividades e em função da disponibilidade psicológica e de suas capacidades no momento. Deste ponto de vista, uma telenovela, que pressupõe um envolvimento maior por parte do telespectador, deve se situar em um horário disponível para um grande número de telespectadores.

Portanto, o tempo televisual influencia na recepção e também na produção de uma telenovela, pois pressupõe uma série de elementos que devem ser levados em conta.

Nos capítulos seguintes trataremos dessas representações procurando levantar os imaginários sociodiscursivos que permitem significá-las. Porém, antes disso, vamos fazer um *Intermezzo* e falar um pouco sobre o universo diegético das novelas de nosso *corpus*.

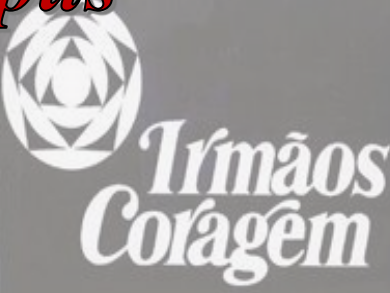




dancin' days

INTERMEZZO

Ligando a TV e “assistindo” a novelas: as narrativas de nosso corpus



“[...] o gênero novela, para dar certo, precisa ter eternamente um pé no folhetim. [...] Novela é justamente para acompanhar a preferência ou a rejeição do público. Escrita com pouca antecedência – e não há como fazer diferente –, ela é comparável a um ralo por onde você despeja apenas o que está interessando ao público naquele momento. Ele é o dono da novela: uma espécie de ‘coautor’. [...] Este país tem 170 milhões de técnicos de futebol e 170 milhões de autores de novelas. Já mudei de tudo numa novela por causa do público. Remar contra ele é, no mínimo, burrice!”

Walter Negrão (autor de novelas)

ROQUE
SANTIERO



Chegamos ao momento de construirmos *discursos sobre* cada uma das narrativas das telenovelas de nosso *corpus*. Achamos adequado apresentá-los sob a forma de um *Intermezzo*, visto que, na tradição teatral e cinematográfica, os *Intermezzos* correspondem a uma espécie de número (acrobático, dramático, musical), inserido nos entreatos ou entrecejas para suavizar o espetáculo, dando tempo para que a audiência possa assimilar a história.

Nosso *Intermezzo* cumpre este papel na medida em que separa as duas partes de nossa tese – a primeira dedicada à *telenovela enquanto materialidade discursiva* e a segunda *dedicada ao corpo feminino representado nas telenovelas*. Nele, iremos apresentar as narrativas de nosso *corpus* de modo a contextualizar o leitor sobre o que se passa em cada uma das histórias. Como se trata de um *discurso sobre uma história*, não temos a pretensão de exaurir todos os fatos narrativos de cada uma delas (o que seria um empreendimento impossível dada a extensão das nossas telenovelas). Apresentaremos aqueles que julgamos mais relevantes em vista dos objetivos e perguntas que propomos a responder com este trabalho.

Para complementar estes *discursos sobre*, no final de cada seção apresentaremos algumas considerações acerca das narrativas destas telenovelas, a partir do ponto de vista discursivo-narratológico, considerando o arcabouço teórico proposto no capítulo anterior sobre a *narrativa telenovélica*. São considerações bem pontuais que visam dar um quadro geral a respeito da organização narrativa de nossas telenovelas e que permitem compreender o regime cronológico e temático sobre o qual elas foram construídas.

Cumpra-nos ressaltar que o título de cada seção corresponde a trechos extraídos da canção que embala a vinheta de abertura das telenovelas selecionadas. Além disso, há, abaixo do título, um quadro que traz as principais informações sobre autoria, direção, período de exibição e número de capítulos.



“Irmão, é preciso coragem... Irmão, é preciso coragem”

Irmãos Coragem (1970-1971)

Autoria: Janete Clair **Direção:** Daniel Filho, Milton Gonçalves e Reinaldo Boury **Período de exibição:** 08 junho de 1970 a 12 junho de 1971 **Horário:** 20h **Número de capítulos:** 328



A telenovela *Irmãos Coragem* faz parte do rol de sucessos da novelista Janete Clair, nome artístico de Jenete Stocco Emmer Dias Gomes (1925-1983)⁹⁶. Embora Janete tenha-se notabilizado no rádio, foi na televisão que seu nome se projetou em escala nacional, tornando-se, na década de 1970, uma das mais conhecidas escritoras de telenovela do Brasil.

Segundo Ferreira (2003), a carreira de Janete Clair na TV coincide com a consolidação da telenovela no Brasil e com o monopólio da *Rede Globo de Televisão* no mercado brasileiro. “A Globo deu a Janete a oportunidade de consolidar sua carreira de novelista [...]. Em troca, a escritora ajudou a emissora carioca a fortalecer sua hegemonia nos anos 1970 [...]” (FERREIRA, 2003, p. 11).

Janete foi contratada pela emissora em 1967, após ter escrito 31 novelas para o rádio entre 1948 e 1967, como *Inocente Pecadora*, *A noiva das trevas*, *Poema de um homem só*, entre outras, a maioria transmitida pela *Rádio Nacional*. Na *Globo*, ela seguiu a princípio o estilo de Glória Magadan, então rainha das telenovelas “globais”: enredos de cunho melodramático, com tramas inspiradas em clássicos da literatura mundial – a maioria do tipo “capa e espada” –, situadas em terras exóticas e distantes da realidade brasileira. Todavia, com *Véu de Noiva* (1969-1970), Janete Clair consolidou seu estilo próprio de escrever novelas, beneficiada pelo sucesso de *Beto Rockefeller*, que imprimiu contornos nacionais ao gênero.

Suas novelas se tornaram, então, impregnadas de altas doses de romantismo, temperadas com ação, emoção, suspense e eventuais críticas sociais, sendo este o filão

⁹⁶ O nome artístico *Janete Clair* foi dado à novelista pelo diretor da *Rádio Difusora* de São Paulo, Octavio Gabus Mendes, em 1943, no início de sua carreira, quando ela era ainda locutora e radioatriz. O sobrenome *Clair* veio do gosto da novelista pela música *Clair de Lune*, do compositor francês Claude Debussy.



das histórias contadas pela grande maioria de suas telenovelas na década de 1970. Em uma entrevista dada à jornalista Leda Nagle para o telejornal vespertino da *Rede Globo*, *Jornal Hoje*, em 1982, Janete afirma que:

[b]om, eu acho que eu entendo um pouco da psicologia do povo. Eu sei o que que o povo gosta de ver. O que que ele gostaria de sentir naquele momento: é uma emoção de alegria; é uma emoção de tristeza; é uma emoção de drama. Então, eu acho que, você sabendo dosar isso bem, é quase que – não digo que é uma fórmula pra atingir o sucesso – mas é uma maneira de se atingir o grande público. É uma comunicação, assim, de gente pra gente. De emoção pra emoção. Eu acho que é isso, não pode ser outra coisa. Eu não estudei pra isso. É uma intuição. É um sexto sentido (CLAIR, 1982, grifos nossos).

Dentre seus sucessos na TV, todos exibidos pela *Rede Globo* no horário das 20h, destacam-se: *Irmãos Coragem* (1970-1971), *Selva de Pedra* (1972-1973), *Pecado Capital* (1975-1976), *Duas Vidas* (1976-1977), *O Astro* (1977-1978) e *Pai Herói* (1979). Entre 1967 e 1974, Janete Clair reinou praticamente soberana no horário das 20h da *Rede Globo*, tendo nove novelas exibidas consecutivamente neste horário, com exceção de *Cavalo de Aço* (1973-1974), de Walter Negrão. Com isso, a autora ganhou vários codinomes como: *Maga das Oito*, *Dama das Oito* e *Nossa Senhora das Oito*.

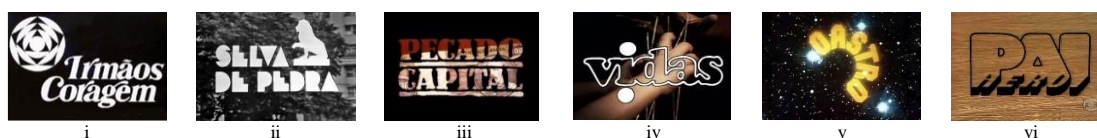


Figura 29 – Logotipos dos principais sucessos de Janete Clair na televisão: (i) *Irmãos Coragem*, (ii) *Selva de Pedra*, (iii) *Pecado Capital*, (iv) *Duas Vidas*, (v) *O Astro* e (vi) *Pai Herói*.

Após 1974 e até a sua morte em 1983, Janete passou a dividir o horário das 20h com outros novelistas como Gilberto Braga (de *Dancin' Days*), Lauro César Muniz e Manoel Carlos, tendo ainda incursões nos horários das 19h e 22h. Sua última novela foi *Eu prometo*, levada ao ar entre 19 de setembro de 1983 e 17 de fevereiro de 1984 no horário das 22h. Janete não conseguiu terminá-la devido ao estágio avançado de sua doença. A escritora Glória Perez foi convocada pela autora para terminar a empreitada.

Irmãos Coragem é o seu primeiro grande sucesso na televisão. Com esta telenovela, Janete Clair arrebatou o Brasil ao atingir uma média de 70% de audiência⁹⁷. Inclusive, o capítulo exibido na segunda-feira após a final da Copa do Mundo de Futebol

⁹⁷ Dados fornecidos pela revista *Amiga - TV-Tudo*, número 52, de 31 de maio de 1971.



de 1970, entre Brasil e Itália, teve mais audiência que o jogo, conforme relatam Ferreira (2003, p. 56) e Xavier (2007, p. 145).

Irmãos Coragem também é tida como a primeira novela em que os homens assumiram seu gosto pelo gênero, considerado até então como um produto voltado exclusivamente para o público feminino. Com um enredo em que se misturam garimpo, futebol e política, em meio aos habituais amores impossíveis – que não faltam nas tramas da autora –, *Irmãos Coragem* conquistou a efetiva adesão do público masculino, uma estratégia planejada pela emissora que queria consolidar seu monopólio no país, atingindo públicos variados⁹⁸.

A novela em questão é uma espécie de “faroeste caboclo”, devido ao estilo *western* que caracteriza o *mainstream* de sua história. *Irmãos Coragem* foi inspirada nos filmes *western* italianos, com cenas de tiroteio e perseguição, que faziam muito sucesso naquela época. Além disso, segundo Ferreira (2003, p. 52), Janete decidiu criar uma novela de ação centrada no meio rural, a partir da leitura de obras como *O Garimpeiro*, de Herberto Salles, e *A Pérola*, de John Steinbeck. O filme *As Três Máscaras de Eva* (1957), do cineasta Nunally Johnson – por sua vez inspirado no romance *As três faces de Eva*, de Corberth H. Thigpen e Hervey M. Checkley – inspirou a criação da protagonista feminina, Maria de Lara Barros, interpretada por Glória Menezes, que possuía uma personalidade triádica.

O título *Irmãos Coragem* foi uma ideia de Daniel Filho, um dos diretores da novela. Em conversa com a escritora, Janete relatou ao diretor que o personagem Sinhana, mãe dos três irmãos Coragem, João, Jerônimo e Duda, tinha traços de uma camponesa analfabeta, matriarca forte, no estilo de *Mãe Coragem* de Bertolt Brecht. Desta referência, surgiu o título desta novela (FERREIRA, 2003, p. 54).

Receosa de que o enredo rural pudesse desagradar o público, já que, naqueles tempos, a influência de *Beto Rockfeller* exigia enredos mais urbanos, Janete fez um dos três irmãos ser um jogador de futebol do clube carioca Flamengo: Duda Coragem, interpretado por Cláudio Marzo. O personagem vive entre a cidade dos pais, a fictícia

⁹⁸ A revista *Melodias* publicou, em 1970, um número especial sobre *Irmãos Coragem* na qual fica claro o plano da *TV Globo* em alavancar a audiência e atingir novas parcelas de público. A seguinte passagem do texto evidencia o supracitado: “A novela ‘Véu de Noiva’ estava em seus capítulos finais. Seu índice de audiência era de 50% no horário das vinte horas, mas, assim mesmo, a direção da Central Globo de Televisão não estava satisfeita. Queria uma novela que superasse o IBOPE conseguido no horário. Teria que ser algo diferente do que até então fora apresentado em matéria de telenovela. Numa reunião, o problema foi exposto a Daniel Filho, diretor de novela, e a Janete Clair, escritora: ‘Queremos uma novela que o telespectador masculino não tenha vergonha de assistir’” (UMA NOVELA, 1970, p.1).



Coroado, e o Rio de Janeiro. A narrativa, inclusive, inicia-se com um jogo entre Flamengo e Vasco, com Duda se destacando como herói por ter dado a vitória ao seu time. Nada mais pertinente para um país conhecido pelo seu futebol e também num ano de Copa do Mundo.



Exemplo 18 – Jogo entre Flamengo e Vasco. Sequência inicial de *Irmãos Coragem*. (IC - DVD 1 - 00:00:00 a 00:01:45).

O “folhetim eletrônico” de Janete Clair, exibido em tempos de ditadura, quando presos políticos eram torturados e mortos nos porões do regime militar, ainda mostrou sintonia com a realidade política do país ao apresentar, na fictícia Coroado, eleições, polícia e justiça controladas e corrompidas pelas elites latifundiárias, representadas na diegese pelo Coronel Pedro Barros. Além do mais, em 1970 houve eleições para senadores e vereadores no Brasil, e a esquerda lançou uma campanha de voto nulo na época como forma de protesto. O candidato da ficção, Jerônimo Coragem, acabou recebendo inúmeros votos pelo país afora, na eleição da vida real, segundo relata Xavier (2007, p. 145).

Diante deste quadro sócio-histórico, Janete Clair propõe, então, um faroeste que faz uma analogia entre a realidade política do país e o poder arbitrário de um coronel na fictícia Coroado, cidade interiorana localizada na divisa dos estados de Minas Gerais e Goiás, cuja principal atividade econômica é o garimpo de diamantes. Pedro Barros (Gilberto Martinho), um despótico latifundiário que comanda os garimpos e a cidade, deseja monopolizar o comércio de diamantes na região, valendo-se, para isso, de



numerosos artifícios como a corrupção da polícia local, a compra de votos e a opressão da população, tendo sob seu comando um grupo de jagunços. Contra seu poder se insurgem os personagens João (Tarcísio Meira), Jerônimo (Cláudio Cavalcanti) e Duda (Cláudio Marzo), os chamados “irmãos Coragem”, filhos dos personagens Sebastião Coragem (Antônio Vitor) e Sinhana Coragem (Zilka Sallaberry).

João Coragem, o mais calmo, justo e sensato dos três irmãos, é um homem simples, rústico e generoso. Filho mais velho, João comanda o garimpo e os negócios da família, não aceitando os mandos e os desmandos do Coronel. O jovem Jerônimo, por sua vez, é um homem mais austero, de pavio curto, mas de enorme coração. Ele nutre uma paixão reprimida pela índia Potira (Lúcia Alves), sua irmã de criação. Para fugir desta paixão que ele julga proibida, Jerônimo se envolve com Lídia Siqueira (Sônia Braga), filha de um influente deputado federal. Já Duda Coragem é o caçula dos três irmãos. Um famoso jogador de futebol que deixou para trás a cidade e seu amor de infância, Rita de Cássia (Regina Duarte), para conquistar seu sonho. Ritinha é uma menina romântica e ingênua que luta pelo amor de Duda quando ele retorna à Coroadó. Duda, no entanto, já está envolvido com outra mulher, Paula (Myriam Pérsia), que não mede esforços para ficar do lado do jogador. O conflito cresce quando Ritinha engravida de Duda; eles se casam e Duda a leva para a cidade grande.

Pedro Barros, além de despótico e ganancioso, é o pai de uma única filha, a recatada Maria de Lara Barros (Glória Menezes). Lara está de volta à fazenda do pai, após morar com sua tia Dalva (Miriam Pires), irmã de sua mãe, Estela Barros (Gluce Rocha), em Belo Horizonte, onde concluiu seus estudos e se formou como professora primária. Ao voltar a Coroadó, Lara deseja ensinar às crianças a ler e a escrever. No entanto, a jovem sofre de um problema psicológico: a *dupla personalidade*. Em alguns momentos, ela é a meiga, recatada e obediente Lara, mas em outros, ela se transforma na selvagem, sedutora, esfuziante e transgressiva Diana Lemos, o extremo oposto da primeira.

Inicialmente, tanto Lara quanto os próprios pais desconhecem a doença. Fica no ar, no início da trama, a dúvida se se trata de dois personagens distintas, porém idênticos, ou se se trata de um único personagem. Mas, após a descoberta do distúrbio psíquico deste personagem feminino, por meio de um médico (Dr. Rafael, interpretado por Renato Master), ela compreende seu processo de dupla personalidade e as consequências que ele acarreta para sua vida. Dr. Rafael inicia o tratamento. Nesse ínterim, as duas personalidades se alternam ao longo da trama, até o aparecimento de Márcia Lemos: uma terceira personalidade que se desenvolve como sendo o meio termo entre Lara e Diana.



Em outro fio da trama, João conhece e se apaixona por Lara. Uma paixão à primeira vista, diga-se de passagem. Os dois estão na praça da cidade: Lara, no banco de trás do carro de seu pai; João, em pé ao lado de seu próprio carro. Ele a vê chegar com o motorista e observa o carro estacionar. Uma vez parado o carro, João não consegue tirar os olhos da garota. Ela nota que é observada, porém finge não perceber. Jerônimo aproxima-se do irmão e João diz que aquela garota “é um verdadeiro rubi”.



Exemplo 19 – Primeiro encontro dos personagens Maria de Lara Barros e João Coragem. (IC - DVD 1 - 00:11:35 a 00:13:00).

Mesmo não admitindo, já que Lara considera que há uma diferença social muito grande entre eles, ela e seu *alter ego* Diana se apaixonam pelo garimpeiro. Em meio às mudanças de personalidade, João Coragem, por sua vez, fica cada vez mais confuso e enlouquecido de paixão por todas elas. Dr. Rafael sugere que Lara se case com João como um meio de auxiliar a cura da doença. Pedro Barros só aceita a união da filha com o simples garimpeiro depois de propor um acordo com o genro: ele só poderá tirar Lara da fazenda quando tiver em uma boa condição financeira.

O maior conflito da trama tem início depois que João encontra um grande diamante em uma gruta de difícil acesso, localizada em suas terras. Se por um lado o diamante pode lhe tornar um homem rico e, assim, permitir a vinda de Lara para sua casa, por outro lado, sua grandeza e raridade despertam a inveja e a cobiça dos poderosos da região, sobretudo de Pedro Barros, que não quer dividir seu poder e muito menos deseja ver sua filha ao lado do garimpeiro. Para evitar este resultado, o coronel rouba o diamante.



Aproveitando os festejos na cidade, os capangas do Coronel, liderados por Juca Cipó (Emiliano Queiroz) e Lourenço D’Ávila (Hemílcio Fróes), invadem a casa da família Coragem atrás do diamante. Na ação, Sebastião Coragem é gravemente ferido e, pouco depois, morre. Indignado e ciente de que somente Pedro Barros poderia lhe causar tal injúria, João jura vingar a morte do pai. Lourenço, por sua vez, foge com o diamante e se esconde na casa de sua mulher, Branca (Neuza Amaral).

João vai atrás de Lourenço para fazer justiça com as próprias mãos. Dias depois, um corpo de rosto desfigurado aparece à beira do rio que corta a cidade. As provas (um anel e alguns documentos molhados) evidenciam que se trata de Lourenço. Uma reviravolta ocorre na trama: de vítimas e injustiçados pelo Coronel, os Coragem passam a algozes, com João acusado de assassinato. Mas a autoria do crime não é revelada ao público. Um suspense acerca da identidade do assassino é mantido até os últimos capítulos. Alguns personagens tornam-se suspeitos: *João*, que havia dito a todos da cidade que se encontrasse Lourenço em sua casa o mataria; *Diana* que poderia tê-lo matado para se vingar de uma surra que ele lhe dera; *Pedro Barros*, que foi roubado e ainda descobriu uma relação extraconjugal entre o capataz e sua esposa, Estela.

Considerado como o principal suspeito da morte de Lourenço, João se torna alvo da polícia. As pessoas da cidade se distanciam, e os poderosos aproveitam a situação para denegrir a imagem do garimpeiro. Tentando resistir à prisão, João se mune com todas as armas da família e se esconde na gruta do diamante. Entretanto, a pedido da mãe, João se entrega e é preso. Na prisão, ele conhece Lázaro (Dary Reis), um bandido da região. Os dois se unem e decidem fugir. A cena da fuga ocorre bem no estilo faroeste, com direito a cavalos, cenas de tiroteio e uma multidão ensandecida.

Após a fuga, o garimpeiro perde a confiança nas instituições e se torna um fora da lei, procurado pela polícia local comandada pelo delegado Diogo Falcão (Carlos Eduardo Dolabella). Ao lado de Lázaro, de Brás Canoeiro (Milton Moraes), seu braço direito, de Cema (Suzana Faini), esposa de Brás, e de um bando de garimpeiros, ele constrói uma comunidade nos arredores de Coroadó para atender aos injustiçados e às pessoas carentes. João vira o líder comunitário desta gente, uma espécie de Robin Wood, com ares de santo para alguns.

Jerônimo, por sua vez, alia a ambição à sede de justiça e entra para a política, no partido de oposição, com o ideal de brigar por mudanças na região. Apoiado pelo promotor da cidade, Dr. Rodrigo César Vidigal (José Augusto Branco), agora esposo de sua irmã de criação, Potira, ele se torna o prefeito de Coroadó.



A rivalidade entre o bando de garimpeiros de João e os jagunços de Pedro Barros cresce ao longo da trama. Em meio a constantes trocas de tiros entre eles, com direito a alguns furtos por parte do bando, João impõe sucessivas derrotas ao coronel, passando a comprar as pedras dos garimpeiros pelo dobro do preço. No interior desta guerra, João é algumas vezes preso, em seguida solto pelo bando, condenado judicialmente pelo assassinato de Lourenço D'Ávila, mas resgatado de um trem que viaja para a capital mineira para transferi-lo para uma penitenciária.

Entrementes, Sinhana, a “Mãe Coragem”, começa a trabalhar como garimpeira, para ajudar o filho mais velho. Lara, que havia ido ao encontro do marido, rompe com ele para protegê-lo, mas o afastamento dura pouco. Entre suas idas e vindas, continua se transformando em Diana. A certa altura da história, ela assume a terceira personalidade: Márcia Lemos. Márcia se considera uma mulher solteira e independente, que começa a trabalhar como repórter em um jornal. Diferentemente das outras duas, Márcia é uma mulher sensata, ponderada, firme, lógica e orgulhosa de si mesma. Na pele de Márcia, Lara não reconhece João, mas acaba se envolvendo com ele. Deste envolvimento, Márcia engravida e dá à luz ao primeiro filho do casal. João conhece o filho na cadeia e se alegra por ter se tornado pai.

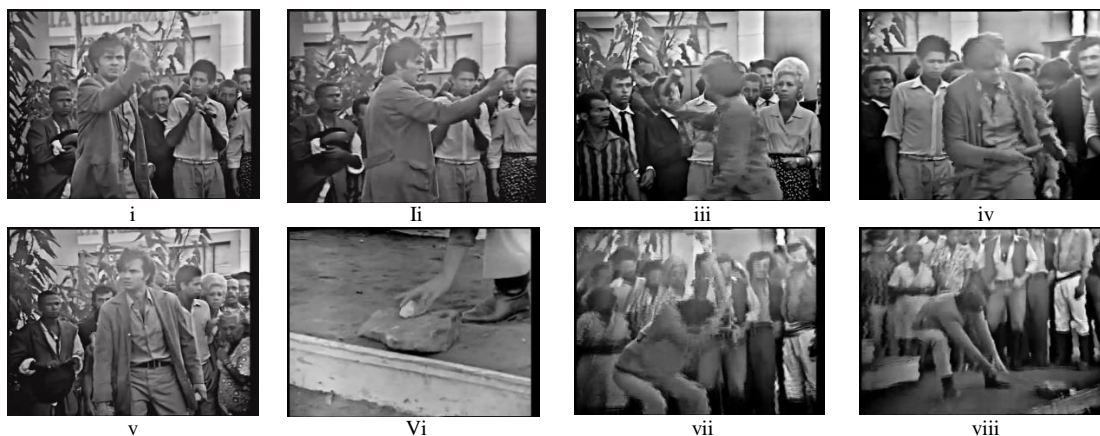
Em meio a esses acontecimentos, Lourenço, que todos pensavam estar morto, aparece vivo na trama. Fica claro que sua morte não passou de uma farsa, que contou com a cumplicidade de sua mulher, Branca. Alberto (Michel Robin), filho dos dois, desconhece a verdade e tenta matar João Coragem para se vingar da morte do pai. João, no entanto, salva sua vida. Alberto passa a segui-lo como integrante de seu bando e um dos seus mais fiéis aliados.

Após muita procura pelo diamante, a farsa de Lourenço é revelada: ele roubou a pedra, matou o pistoleiro que o ajudou e usou o seu corpo para enganar a todos. Depois assumiu uma nova identidade, a de Ernesto Bianchini. Entretanto, um acidente de carro fez com que ele fosse hospitalizado, e o diamante foi parar nas mãos de uma enfermeira. Dias antes, Lourenço voltara a procurar Estela, a ex-mulher de Pedro Barros, propondo uma reaproximação, e contando sobre o diamante. Ela já estava envolvida com Hernani (Paulo Araújo), o inescrupuloso empresário de Duda, e os dois tramaram contra Lourenço, que acabou de fato assassinado. Disposto a recuperar o diamante, Hernani seduziu a enfermeira e matou Estela ao descobrir a sua traição com Lourenço. Capturado por João em um parque de diversões, Hernani conta toda a verdade à polícia e vai preso.



João é posto em liberdade e recupera seu precioso diamante estimado em 180 milhões de dólares (900 milhões de Cruzeiros Novos, moeda da época).

Com o diamante nas mãos, João regressa a Coroadó e, diante da Igreja Matriz, ele se ajoelha e agradece a Deus por ter recuperado a pedra. Mas seus problemas ainda persistem, pois o Delegado Falcão, comandado por Pedro Barros, tenta, de várias formas, impedir o comércio de diamantes. A preciosa pedra continua a lhe trazer alguns dissabores. O ápice deste conflito ocorre quando Jerônimo foge com o seu eterno amor, a índia Potira, para proteger o diamante. Eles são mortos a tiros pelos jagunços comandados por Falcão, um ao lado do outro. Desesperado com a morte do irmão, João destrói, a marretadas, o diamante que tanta desgraça trouxe para a sua família.



Exemplo 20 – João Coragem quebra o diamante em milhões de pedaços. (IC – DVD 8 – 02:45:50).

Lara, por sua vez, é operada para reverter seu distúrbio neurológico. O diagnóstico do médico evidenciou que a jovem sofria de uma *epilepsia traumática*, provocada por um coágulo no cérebro. Após a cirurgia, Lara se torna uma nova pessoa, uma nova Lara, cheia de otimismo, com traços das suas outras três personalidades. Ela transforma-se em uma pessoa alegre, segura de si e de bem com a vida; enfim, curada de seu transtorno de personalidade.

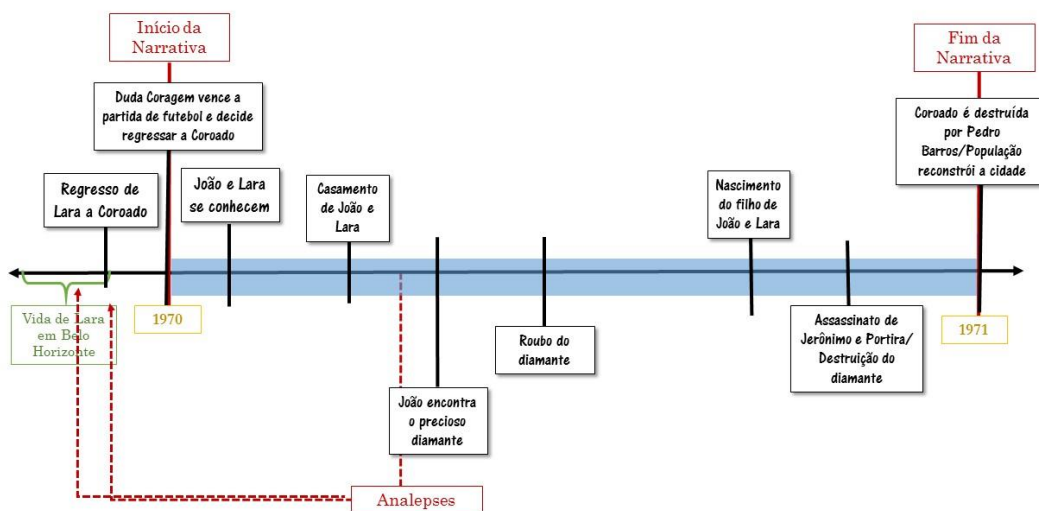
No último capítulo, Pedro Barros, que a esta altura já perdera seu poder para os Coragem e se encontra completamente enlouquecido, atea fogo à sua fazenda e também à cidade. Na última cena, os habitantes de Coroadó, liderados por João e Lara, se unem e começam um trabalho de reconstrução.



Aspectos narratológicos de Irmãos Coragem

A narrativa de *Irmãos Coragem* é, em termos de temporalidade, construída em uma *cronologia de progressão contínua*, isto é, os fatos narrativos são encadeados de modo contínuo, sucedendo-se uns aos outros de forma progressiva e linear em sua relação de causa e consequência. Assim, a narrativa progride à medida que os fatos ocorrem, chegando ao desfecho das ações que configuram as tramas e subtramas nos capítulos finais.

Seu início se dá com a chegada do personagem Duda Coragem à cidade natal, Coroado, após uma partida de futebol que concedeu a vitória ao seu time, o *Flamengo* (a transcrição desta sequência inicial é apresentada no exemplo 18 anterior). Deste início, os fatos narrativos se desenvolvem e muitas peripécias, como o roubo do valioso diamante encontrado pelo personagem João Coragem, se desenvolvem até o desfecho da trama, quando o despótico Coronel Pedro Barros atea fogo a cidade e, e seguida, sob a orientação de João Coragem e Maria de Lara, a população começa a reconstruí-la. Assim, em termos de temporalidade, podemos representar a narrativa da telenovela *Irmãos Coragem* da seguinte maneira:



Irmãos Coragem

Figura 30 – Representação temporal da narrativa da telenovela *Irmãos Coragem*.

Pela representação da figura 30 acima, observamos que os fatos narrativos se sucedem progressivamente. Das telenovelas que compõem o nosso *corpus*, *Irmãos*



Coragem é a que possui um ritmo mais veloz de acontecimentos. A todo momento, eventos e acontecimentos pululam na trama, conduzindo a história para direções variadas. Este caráter folhetinesco do enredo parece ser justificado pelo próprio estilo adotado na concepção da história, o *faroeste*, que também pressupõe um ritmo veloz. Apesar disso, a história é simples de se compreender em função do regime de cronologia que comentamos no primeiro parágrafo desta parte.

Do ponto de vista de seus conteúdos temáticos, a narrativa, como um todo, engendra uma estrutura maniqueísta, opondo o Bem e o Mal. De um lado, há os Coragem, que representam a boa moral, o bem, a honestidade; do outro lado, há os Barros, chefiados pelo Coronel, que representam o mal, a desonestidade, o poder e a corrupção. Desse modo, as qualificações atribuídas aos personagens dependem da posição que o personagem-enunciador ocupa nesta estrutura. Por exemplo, Lara, antes de se casar com João, é tida pelos Coragem como uma mulher desonesta e corrupta, já que é filha do Coronel que eles abominam; porém, sob o prisma de outros personagens, a filha do Coronel é considerada como uma mulher honesta, direita, recatada.

Além do mais, esta estrutura maniqueísta é fortalecida pelo constante resgaste do *imaginário cristão-católico* na superfície diegética. É possível observar vários elementos que evocam este imaginário: a igreja da praça central da cidade (só há uma única igreja e esta é católica), as procissões que ocorrem ao longo da trama, o culto a São João de Deus como padroeiro de João Coragem e também da sua comunidade, a presença da cruz (símbolo cristão) à frente do bando de João, entre outras. Este imaginário cristão perpassa a representação do corpo da protagonista Maria de Lara Barros, como veremos quando apresentarmos nossas interpretações para este personagem no capítulo 6 desta tese.



“Dance bem, dance mal, dance sem parar. Dance bem, dance até sem saber dançar”

Dancin' Days (1978-1979)

Autoria: Gilberto Braga **Direção:** Daniel Filho, Gonzaga Blota, Dennis Carvalho e Marcos Paulo **Período de exibição:** 10 de julho de 1978 a 27 de janeiro de 1979 **Horário:** 20h **Número de capítulos:** 174



Dancin' Days foi lançada em 1978 no rastro do sucesso do filme hollywoodiano *Os embalos de sábado à noite (Saturday Night Fever)*, um drama musical de 1977 estrelado por John Travolta e dirigido por John Badham, que se tornou “coqueluche” e espalhou discotecas por todo o mundo. Com um público estimado em aproximadamente 30 milhões de pessoas em todo país, a novela foi um grande sucesso, consolidando a *era disco* no Brasil. Laureada com o troféu *Imprensa* de melhor novela de 1978, sua produção e enredo foram responsáveis por inúmeras matérias, capas de revista e revistas próprias no âmbito da imprensa brasileira especializada. Chegou, inclusive, a ser tema, em 1978, de uma reportagem da revista americana *Newsweek*, que destacou a influência da telenovela sobre os hábitos de consumo dos telespectadores brasileiros.

A novela também ditou moda com as roupas de cetim e as meias soquetes de lurex, usadas pela protagonista interpretada pela atriz Sônia Braga. “As meias eram brilhantes, listradas, coloridas, usadas com sandálias de tiras e salto alto, e virou mania nacional” (XAVIER, 2007, p. 99).

Dancin' Days inaugurou o estilo de Gilberto Braga na *Rede Globo* e na teledramaturgia brasileira, marcado pela discussão dos valores da classe média e das elites urbanas. O autor, que já tinha se notabilizado pelas adaptações de obras literárias clássicas para as novelas do horário das 18h da *Globo*, como *Helena* (1975) de Machado de Assis, *Senhora* (1975) de José de Alencar, e o seu grande sucesso nesse filão, *Escrava Isaura* (1976) de Bernardo Guimarães, consolidou-se no disputado horário das 20h da emissora ao propor uma crônica de costumes urbana centrada na rivalidade entre duas irmãs: a empresária Júlia e a socialite Yolanda – a trama central de *Dancin' Days*.



A telenovela *Dancin' Days* narra a história da personagem Júlia de Souza Matos (Sônia Braga), uma presidiária de 33 anos de idade que está prestes a sair da prisão. Há onze anos, Júlia foi condenada a vinte e dois anos de detenção por assassinato não premeditado e assalto, após atropelar o vigia noturno de um comércio de armarinho no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro. Ao entrar para a prisão, Júlia deixa uma filha de 4 anos de idade, Marisa, com sua irmã Yollanda Pratini (Joana Fomm) e seu marido.

Depois de cumprir metade da pena, Júlia consegue liberdade condicional devido ao seu bom comportamento. A partir de então, ela tenta, de todas as formas, livrar-se do estigma de ex-presidiária e reintegrar-se na sociedade. Seu primeiro desafio é reconquistar o amor da filha, já com 15 anos, tendo como principal obstáculo a irmã, que, temendo a aproximação das duas e a perda da sobrinha, coloca todo tipo de dificuldade diante de Júlia.

Yolanda, uma mulher da alta sociedade, que se casou com o rico empresário Horácio Pratini (José Lewgoy), acredita que a única maneira que uma mulher de pouca condição social tem para subir na vida é o casamento. Para ela, somente quando Júlia estiver neste patamar é que ela poderá conhecer e estreitar laços com a filha; do contrário, ela poderá traumatizar a menina que não faz nenhuma ideia de que a mãe esteve presa durante tantos anos.

Já a filha, de nome Marisa (Glória Pires), é uma adolescente minada com temperamento rebelde que foi criada pelo casal Pratini com todo luxo, como se fosse sua filha, mesmo não tendo sido por eles adotada legalmente. A adolescente desconhece a condição de sua mãe e, para ela, foi contado, a pedido de Júlia, que a mãe fugiu do Brasil e foi morar na Itália.

Diante das dificuldades impostas pela irmã, Júlia não tem outra opção a não ser recorrer a um grande amigo da juventude, Jofre da Silva Maia (Milton Moraes) para ajudá-la nos primeiros passos fora da penitenciária. Jofre, um rapaz maroto e suburbano, busca Júlia na cadeia e apresenta a amiga à sua noiva, Carminha (Pepita Rodrigues), que lhe oferece amizade.

Carminha, ou Carmem Lúcia Melo Santos, é uma professora de ginástica que sustenta a família com o suor do seu trabalho. Ela vive com os pais, Alberico Santos (Mário Lago) e Ester Santos (Lourdes Mayer), a prima Vera Lúcia (Lídia Brondi) e a empregada Marlene (Chica Xavier) em um típico apartamento de classe média no bairro de Copacabana, Rio de Janeiro, onde acontecem as mais diversas e engraçadas peripécias da história de *Dancin' Days*.



Após inúmeras tentativas de alugar um apartamento, todas fracassadas, Júlia passa a viver na casa de Carminha e começa a se integrar em seu “novo” mundo. Mas conseguir emprego não é tarefa fácil, especialmente com um passado de presidiária. Júlia recebe vários “nãos”, inclusive de um amigo de Jofre, Hélio (Reginaldo Faria), dono de uma famosa loja de som em Copacabana. Sua única alternativa é procurar a assistente social da penitenciária, Anita (Diana Morel), que lhe consegue um emprego de bilheteira de cinema em um afastado bairro da capital fluminense.

Em meio a tudo isso, Júlia acaba se envolvendo amorosamente com Cacá (Antônio Fagundes), um diplomata que trabalha no Cerimonial do prefeito da cidade. Os dois vivem um romance atribulado ao longo de toda a história, cheio de idas e vindas e triângulos amorosos diversos da parte de cada um.

Carlos Eduardo de Souza Prado Cardoso, o Cacá, é um jovem de 29 anos, filho mais velho de uma tradicional família carioca, ligada às atividades jurídicas. Um rapaz introspectivo, desgostoso com a profissão que os pais, Franklin Cardoso (Cláudio Corrêa e Castro) e Celina Cardoso (Beatriz Segall), escolheram para ele. Seus conflitos internos o levam a buscar um tratamento psicológico. Ao longo da trama, Cacá faz inúmeras sessões de psicanálise, nas quais expõe seus conflitos e angústias. Por meio delas, ele descobre sua verdadeira vocação: o cinema. Carlos Eduardo é ainda o irmão mais velho de Beto (Lauro Corona), um rapaz altruísta, de 18 anos de idade, que quer seguir a profissão do pai e se tornar um grande advogado.

Para se aproximar de Marisa, Júlia utiliza-se de Verinha (Vera Lúcia) que se torna uma grande amiga de sua filha e lhe fornece várias informações sobre a vida de Marisa. Depois, Júlia assume uma outra identidade e se apresenta para a filha como Cristina, uma amiga de Verinha. As duas estabelecem uma relação de amizade até o momento em que, no dia do casamento de Marisa e Beto, Júlia revela a verdade à filha. Sua intenção é demovê-la da ideia de casar-se tão jovem. Marisa, no entanto, não a recebe bem e se recusa a aceitá-la como mãe.

Arrasada com o desprezo da filha, Júlia aparece bêbada na recepção do casamento, realizado no luxuoso apartamento da irmã, provocando uma grande confusão. Durante a recepção, ela agride o pai do noivo, Franklin Cardoso, e Áurea Santos (Yara Amaral), a irmã invejosa de Carminha, chama a polícia. Como estava em liberdade condicional, ela é novamente presa e condenada a mais seis meses de prisão.

Ao entrar no camburão da polícia, Júlia promete vingança e diz para todos os presentes que eles irão se arrepender de tê-la humilhado desta forma. Algum tempo



depois, Júlia volta à liberdade decidida a mudar completamente sua vida. Ela procura Ubirajara (Ary Fontoura) e aceita uma proposta de casamento que ele lhe havia feito antes dela ir novamente para a prisão. Ubirajara, ou Bira, é um homem solitário e tímido, dono de uma academia em Copacabana (*Thermas Copa*) e o único herdeiro de uma grande fortuna. Ele nutre uma profunda paixão por Júlia, desde o momento em que eles se conheceram na festa de aniversário de Alzira (Gracinda Freire), irmã de Jofre.

Decidida a fazer parte do *high society* carioca, Júlia aproveita-se da situação financeira de Ubirajara, que a cobre de regalias e paga todas as suas despesas, inclusive uma viagem de seis meses a Europa, onde Júlia, acompanhada da amiga Solange (Jacqueline Lawrence), sofre uma grande transformação e aprende a se vestir bem. A grande reviravolta na história acontece quando Júlia retorna ao Brasil, completamente mudada. Ela reaparece exuberante, uma mulher bem cuidada e na moda e, no dia da inauguração da discoteca *Dancin' Days*, de Hélio, surpreende a todos, principalmente à irmã e à filha. Dessa vez Júlia está decidida a se vingar de quem lhe prejudicou.

Após um show de sensualidade na pista de dança da discoteca, Júlia dá início ao seu plano de vingança: diminuir as pessoas que a fizeram sofrer: primeiramente, Cacá, que ao reencontrá-la, não teve coragem de se separar da noiva, Inês (Sura Berditchevsky); em seguida, a filha Marisa, já desiludida com o casamento com Beto; e, por fim, Yolanda, que se separou de Horácio e está completamente falida.

Júlia se torna uma mulher admirada por todos nesta alta sociedade fútil, ao assumir a mesma personalidade da irmã, suplantando-a nesse novo ambiente. Ela é frequentemente tema de colunas sociais e convidada para ser capa de revistas, sendo inclusive referência de beleza e elegância para as mulheres cariocas. Para marcar seu novo *status* social, Júlia modifica seu sobrenome: ela passa a se chamar Júlia de Souza Mattos, com dois “t”.

No entanto, como nem tudo na vida são flores, Bira acaba desfazendo o compromisso com Júlia ao perceber que a ligação entre ambos não teria a mínima condição de dar certo. Pouco tempo depois, Júlia conhece Arthur Meireles Steiner (Mauro Mendonça), um homem rico, proprietário de uma revista de moda. Eles namoram por um certo tempo e despertam a ira em Yolanda que, falida, tenta se ligar a Arthur para recuperar sua condição, porém sem sucesso, já que Arthur apaixonou-se por Júlia. Não demora muito para Júlia reconhecer que Cacá, agora já separado de Inês, é o seu grande amor.



No final da novela, o casal Júlia e Cacá se reconcilia. Marisa, separada de Beto e mãe de um menino, passa a gostar da mãe e as duas estreitam os laços afetivos, tornando-se grande amigas. As duas irmãs, Yollanda e Júlia, fazem as pazes após uma antológica briga, com direito a tapas e puxões de cabelo, ao final da cerimônia de inauguração de mais um empreendimento de Alberico Santos. Elas se agridem fisicamente até se darem conta do ridículo da situação e se abraçam, chorando, pedindo perdão uma à outra. A cena é tida como a primeira cena de briga entre mulheres da teledramaturgia brasileira e foi inspirada no filme *Momento de decisão* (*The turning point*), de 1977, do cineasta Herbert Ross, com Anne Bancroft e Shirley MacLaine, interpretando duas bailarinas rivais.



Exemplo 21 – Sequência da briga entre as irmãs Yollanda Pratini (Joana Fomm) e Júlia de Souza Mattos (Sônia Braga) em *Dancin' Days*. (DD - DVD 12 - 00:56:55).

Na última cena, Júlia encontra a felicidade merecida, depois de todas as dificuldades enfrentadas ao longo da trama. Um *flashback* dos dramáticos momentos vividos por Júlia passa na tela. No fim, ao lado de Cacá, Júlia caminha por uma praia deserta iluminada pelos raios de sol do entardecer. Eles brincam com as águas do mar, riem e se entregam à felicidade...



Aspectos narratológicos de *Dancin’ Days*

A narrativa da telenovela *Dancin’ Days* inicia-se com a protagonista Júlia de Souza Matos ainda na penitenciária, aguardando liberação para as *visitas periódicas ao lar*. A primeira sequência mostra o instituto penal em seu exterior e interior. Uma panorâmica vertical e horizontal (PAN-V/PAN-H) percorre a fachada de um prédio onde está escrito “INSTITUTO PENAL”, em letras garrafais (videogramas de i a iv). Do exterior, adentramos o universo da penitenciária, onde duas detentas estão conversando sobre a protagonista (videogramas v e vi). Ao mesmo tempo, Júlia se dirige à sala da assistente social para receber a notificação de que cumpriu uma condicional de onze anos (dos vinte e dois anos de sentença) e está livre para fazer “visitas periódicas ao lar” aos domingos (das 12h às 18h) durante seis semanas (videogramas vii e viii).



Exemplo 22 – Sequência inicial de *Dancin'Days*. Júlia Matos está prestes a cumprir a condicional.
(DD - DVD 1 - 00:01:01).

A partir deste ponto, toda a história sobre a qual discurremos anteriormente se desenrola. Tal como *Irmãos Coragem*, a narrativa em questão se desenvolve com os fatos sucedendo-se uns aos outros, de modo progressivo. Logo, é necessário interpretarmos o discurso sobre a história de *Dancin’ Days* apresentado nas páginas antecedentes a partir de um regime de *cronologia contínua em progressão* – diferentemente da interpretação que deveremos dar aos discursos sobre as histórias das novelas *Roque Santeiro* e *Tieta* (que serão apresentados nas páginas subsequentes), cujas narrativas foram construídas em um regime de *cronologia contínua em inversão*.



No entanto, os fatos narrativos que justificam a condição de presidiária da protagonista são revelados a partir de alguns diálogos tecidos entre alguns personagens. Neste caso, estamos diante de *analepses* que relatam acontecimentos passados, sem mostrá-los ao telespectador. Neste aspecto, o diálogo entre Jofre e Carminha, ocorrido quando Júlia ainda está realizando as visitas periódicas ao lar, é bastante revelador, já que ele nos permite saber os motivos pelos quais Júlia foi condenada. Consideremos um excerto deste diálogo que apresentamos no exemplo 23 a seguir.



CARMINHA: Mas foi homicídio ou foi assalto, Jofre?



JOFRE: Não se tinha a intenção. Não foi nem uma coisa, nem outra. (...) Eram quatro caras e duas garotas. (...)...



JOFRE:...Num me lembro bem se foi antes ou se foi depois dos bailes pré-carnavalescos, sabe? (...) O lança-perfume já era proibido. (...)



JOFRE:...Aí deram a dica que tinha um armarinho em Botafogo, que o cara vendia de contrabando. Aí foi a turma toda lá. (...)...



JOFRE:...Chegou lá o cara não estava. (...) Aí o que que eles resolveram? (...)De farra, assaltaram o armarinho.



CARMINHA: Só pra roubar lança-perfume?



JOFRE: Não eram marginais! (...) Carminha, era a garotada.



CARMINHA: Mas ela levou vinte e dois anos só porque roubou lança-perfume?



JOFRE: Aí que ela deu azar. (...) O vigia do largo recebeu uma denúncia e chamou a polícia. ...



JOFRE:...Aí foi um escarcéu! Chegou polícia, rádio patrulha. A Júlia no embalo, (...) com a cuca muito cheia de cuica e tamborim,...



JOFRE:...aí você imagina o que que deu? Pegou o carro e ela veio dirigindo e pá::! Atropela um velho na rua!



CARMINHA: O vigia?



JOFRE: É. Homicídio! Tá sabendo? Homicídio sim senhora!



CARMINHA: Claro.



JOFRE: Aí deu o segundo azar. Achou um imbecil de um advogado para defendê-la. Encontrou um promotor que botou a boca no mundo. ...



JOFRE:...Fez um escarcéu::: danado. Primeira página dos jornais. Os cafajestes de Copacabana. Cuidado famílias! Etc. Etc. ...

Exemplo 23 – Subnarrativa em *Dancin'Days*. Jofre e Carminha conversam sobre a maneira como Júlia foi parar na prisão.

(DD - DVD 1 - 01:50:02).



A razão da prisão de Júlia é, então, esclarecida: ela foi condenada por assalto e homicídio não premeditado. Assim, a partir das informações contidas neste diálogo é possível traçarmos uma *linha do tempo* de modo a representar a temporalidade narrativa da telenovela *Dancin' Days*. A figura 31 é uma tentativa de representação desta temporalidade.

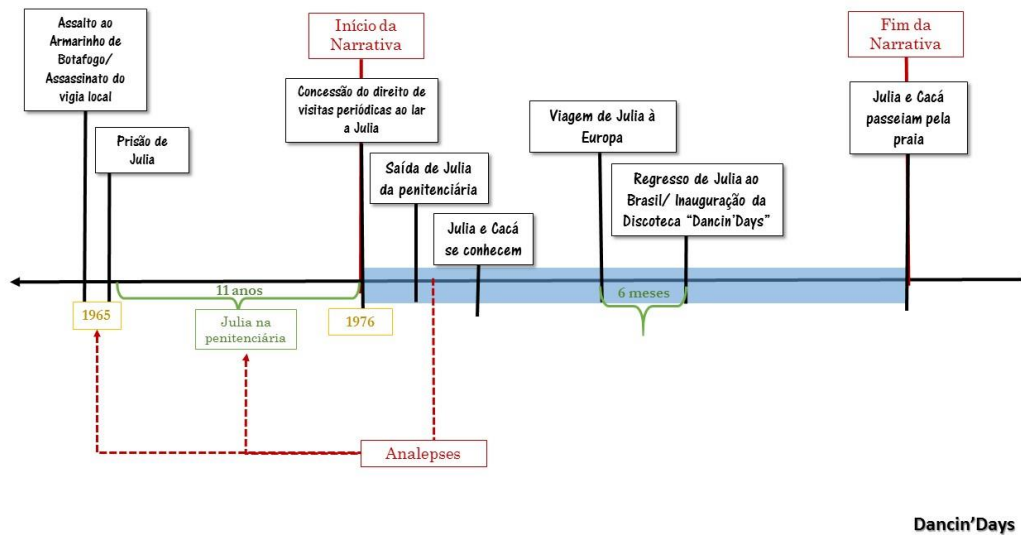
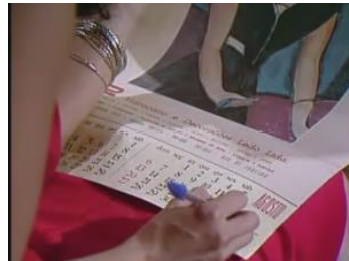


Figura 31 – Representação da temporalidade narrativa de *Dancin' Days*.

Embora a narrativa telenovelistica tenda para a atualidade, pois, de modo geral, procura propor uma *temporalidade homóloga à temporalidade fenomênica* (mesmas datas festivas, mesmo ano, etc.), fazendo com que o *tempo narrativo se aproxime do tempo da história* ($TN \approx TH$), observamos que em *Dancin' Days* há uma pequena defasagem de tempo, visto que a narrativa é enunciada entre 1978 e 1979, enquanto a história se passa, inicialmente, em 1976 – o que pode ser constatado pelo calendário que Júlia segura em suas mãos e que é focalizado pelo enunciador (EUE) de forma a demarcar temporalmente a narrativa (exemplo 24 a seguir).



i



ii



iii

Júlia: Hum (...) dezesseis anos!

Exemplo 24 – Demarcação temporal. Júlia está grifando a data de aniversário de Marisa, sua filha, em um calendário.
(DD - DVD 2 - 00:07:17).

A narrativa desta telenovela é também rica no que diz respeito à questão do espaço diegético. Dentro de nosso *corpus*, ela é a única novela que lida com uma cidade “real”, o Rio de Janeiro, e não com uma cidade fictícia, como a Coroadó de *Irmãos Coragem*, a Asa Branca de *Roque Santeiro* e a Santana do Agreste de *Tieta*.

Embora a referência seja a capital carioca, o Rio de Janeiro de *Dancin' Days* – mais precisamente o bairro de Copacabana – é uma representação linguageira que tem a ver com o projeto de fala do sujeito comunicante desta telenovela. Em outros termos, por se valer de um *dispositivo de ficção*, o Rio de Janeiro e o bairro Copacabana de *Dancin' Days* são uma simulação possível de ordem psicossocial, na qual efeitos de real e de ficção se misturam para dar forma e substância à diegese. Nesta, são enfatizados tanto a diversidade populacional do bairro – na qual as diferenças de classe são marcadas pelas ruas habitadas pelos personagens – quanto a beleza natural pela qual o Rio se tornou conhecido.



i



ii



iii



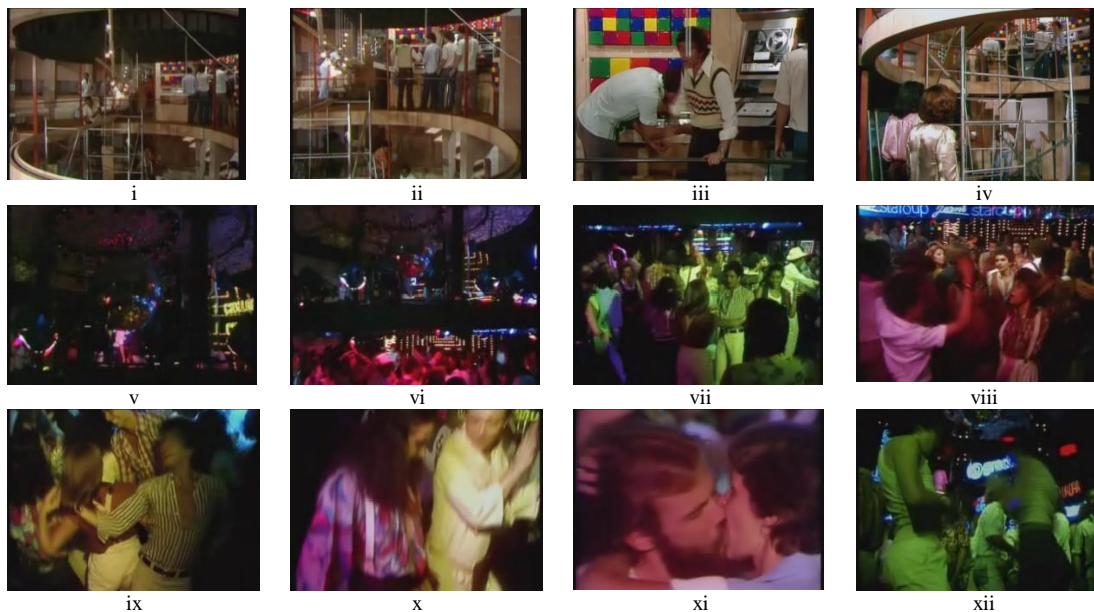
iv

Exemplo 25 – Representação da praia de Copacabana em *Dancin' Days*. Júlia pede a irmã para visitar a praia.
(DD - DVD 1 - 00:55:00).

Além da representação da cidade do Rio de Janeiro – que, para nós, corresponde a uma *macroespacialidade* – há a representação de uma *discoteca*, que acaba por delinear a atmosfera da diegese. A discoteca, inicialmente com o nome de “17”, depois com o de “Dancin' Days”, é uma espacialidade onde circula a *disco*, dança que ajudou a moldar a



memória estilística dos anos 1970. Na discoteca é possível ver um conjunto de corpos em exibição e em poses eróticas, dançando na pista. A iluminação, com luzes coloridas que piscam e se alternam, conjugada aos globos prateados, realça e valoriza os corpos, mostrando-os em suas sutilezas, sem falar das roupas brilhantes feitas à base de elastano cintilante que contornam e cingem o corpo. Este espaço é o mesmo onde Júlia de Souza Matos faz uma performance dançante, na qual exhibe seu corpo com sensualidade.



Exemplo 26 – Discoteca de *Dancin' Days*. Discoteca em construção (videogramas i a iv). Danças e performances na discoteca (videogramas v a xii).

Chama-nos a atenção uma outra espacialidade diegética muito trabalhada na narrativa. Trata-se do *Thermas Copa*, uma espécie de sauna e academia de ginástica e musculação de propriedade de Ubirajara (Ary Fontoura), noivo do personagem Júlia Matos. De um modo ou de outro, todos os personagens acabam por frequentar o local, tornando-o um espaço relevante da diegese.

De modo geral, as *academias desportivas* são espaços destinados ao ensino e à prática de atividades físicas e esportivas. De acordo com Sant’anna (2012; 2014), sua popularização no Brasil se dá a partir da década de 1980, com o início da febre do *jogging* e o crescimento dos esportes amadores. Entretanto, na década de 1970, já há vários elementos que convergem para esta popularização, preparando o terreno. Campanhas esportivas da época, como a *Mexa-se* e a *Esporte para todos* (EPT)⁹⁹, valorizavam a

⁹⁹ Segundo Sant’anna (2014, p. 157), a campanha esportiva *Mexa-se* foi elaborada em 1974 e colocada em funcionamento em 1975 pelo *Rede Globo* e pela *União dos Bancos* (Unibanco). Já a *Esporte é para Todos* (EPT) foi programada na mesma época pela Secretaria de Esportes de São Paulo. Esta última teve origem



ginástica e o esporte, ao mesmo tempo que divulgavam o saber de crença de que a prática de exercícios físicos era um meio saudável para mudar hábitos, posturas físicas e relações sociais.

Com efeito, a prática de exercícios físicos tendeu a se espalhar cada vez mais, adquirindo imenso valor nas recomendações médicas, nas publicidades, nos filmes e também nas telenovelas, tornando-se um fenômeno de massa. “Exercitar-se” ou “malhar” tornou-se uma espécie de imperativo social, engendrando e exaltando um *modelo de corpo* no âmbito social que difundia ideias de *bem-estar, saúde e estética*.

Assim, *Dancin’ Days* parece estar em sintonia com a sociedade e com os imaginários que nela circulam ao propor uma academia desportiva enquanto espaço de ação e interação entre os personagens. Há várias tomadas que mostram os personagens exercitando-se: alguns levantam pesos e trabalham o corpo nos aparelhos da musculação; outros praticam exercícios aeróbicos variados. Consideremos algumas imagens para ilustrar o caso.



Exemplo 27 – Prática de atividade física em *Dancin’Days*. Tomadas que mostram os personagens praticando exercícios físicos.

É curioso observar que, na musculação, há a exclusiva presença masculina, com alguns personagens “malhando” sem camisa ou com o peito à mostra (videogramas ii a iv); enquanto nas atividades aeróbicas há a exclusiva presença feminina, com os personagens vestindo o chamado *collant* da época, ou seja, uma roupa justa

na Noruega e foi proposta de forma a desenvolver o esporte no quadro da educação permanente de inúmeros países. Na mesma época surge também a Lei n.º 5.692, de 11 de agosto de 1971, que implantou a obrigatoriedade do ensino de Educação Física nas escolas, e a Política Nacional de Educação Física e de Desporto (PNED), instituída pela Lei n.º 6.251, de 28 de outubro de 1975, que colocou o esporte como um dos elementos mais importantes para a formação do homem e para a coesão social.



confeccionada com um tecido elástico sintético e brilhante, usado com meias-calças (videogramas v a viii).

Assim, esta telenovela acaba por contribuir na reprodução e na constituição de um conjunto de imaginários sociodiscursivos que começam a circular na sociedade brasileira da década de 1970. Imaginários estes que valorizam a atividade física como meio de manutenção da saúde e do bem-estar e que também propõem um certo modelo de corpo, estruturado pela seguinte lógica: *corpo saudável, visto que se exercita ou malha*. Este imaginário, como veremos no capítulo 6, atravessa a representação do corpo feminino da protagonista de *Dancin' Days*, Júlia de Souza Matos.



“Deus e o diabo na terra, sem guarda-chuva, sem bandeira, bem ou mal”

***Roque Santeiro* (1985-1986)**

Autoria: Dias Gomes e Aguinaldo Silva **Direção:** Paulo Ubiratan **Período de exibição:** 24 de junho de 1985 a 22 de fevereiro de 1986 **Horário:** 20h **Número de capítulos:** 209



Já havíamos comentado no Capítulo 2 que foram necessários dez anos para que *A fabulosa estória de Roque Santeiro e de sua fogosa viúva, a que era sem nunca ter sido* fosse finalmente exibida. Das “cinzas da Velha República”, o texto de Dias Gomes, vetado pela censura federal em 1975, pode ressurgir. Com uma nova roupagem, novo elenco¹⁰⁰ e uma produção mais requintada, a segunda versão de *Roque Santeiro* estreou no dia 24 de junho de 1985, recebendo destaque na imprensa nacional.

A versão de 1975 contava com 10 capítulos editados e cerca de 30 gravados, e já tinha sido divulgada como a telenovela que iria inovar o horário das 20h: ela tinha a pretensão de repudiar a cultura que até então era a base das telenovelas da emissora. Mas foi censurada, sob a alegação de que continha cenas contra a moral e os bons costumes, o poder e a ordem pública e, além disso, ridicularizava a Igreja. A novela seria lançada em 27 de agosto de 1975, em comemoração aos 10 anos da *TV Globo*, a primeira exibida em cores no horário das 20h¹⁰¹.

¹⁰⁰ Embora para a versão de 1985 a *Central Globo de Produções* tenha designado outros atores e atrizes para interpretar os personagens (por exemplo, Betty Faria, que interpretaria a viúva Porcina, foi substituída por Regina Duarte; Francisco Cuoco, que seria o herói Roque Santeiro, foi substituído por José Wilker), alguns atores do elenco da primeira versão puderam interpretar seus personagens na versão de 1985, tais como: Lima Duarte (Sinhozinho Malta), João Carlos Barroso (Jiló), Luiz Armando Queiroz (Tito) e Ilva Niño (Mirna). Milton Moraes e Elizangela, que na versão de 1975 interpretariam, respectivamente, o Padre Hipólito e Tânia Malta, filha de Sinhozinho Malta, voltaram na versão de 1985, porém com novos personagens: o primeiro interpretou o promotor público e a segunda interpretou Marilda, a esposa ciumenta de Roberto Mathias (Fábio Júnior).

¹⁰¹ Segundo Alencar (2004, p. 27), a primeira telenovela brasileira em cores foi *O Bem-Amado* de Dias Gomes, exibida no horário das 22h pela *TV Globo*, entre 24 de janeiro e 9 de outubro de 1973. No entanto, a TV em cores no Brasil já estava em voga desde 1972, tendo como marco inaugural a transmissão da *Festa da Uva* de Caxias do Sul, em 19 de fevereiro, ainda em caráter experimental. Inicialmente, a experiência com a cor trouxe muitas dificuldades para a produção e gravação dos programas televisivos e também das telenovelas. Conforme relata Daniel Filho (2012), em um depoimento sobre a produção de *O Bem-Amado*, o contraste de cores poderia “rasgar a imagem”, isto é, poderia formar um halo, uma espécie de “rabo de cometa” em objetos e pessoas muito claras. Até a completa adaptação com a imagem em cores, a emissora



O texto original de Dias Gomes é uma “alegoria em cima da realidade”, sobretudo da realidade política e religiosa, com a exploração da fé popular¹⁰². Em 1975, o dramaturgo revelou à revista *Melodias* (edição n.º 211) que sempre ansiou pela oportunidade de escrever para a televisão uma história na qual as superstições e as lendas de um povo fossem retratadas. Sua maior inspiração, ele comenta, foi o fenômeno da cidade de Fátima, em Portugal, e todo o comércio paralelo ligado ao aparecimento de Nossa Senhora, como o artesanato e a cunhagem de medalhas. Ele já havia escrito cerca de 50 capítulos dos 140 programados, quando a censura – após examinar 10 capítulos gravados – decidiu impor um conjunto de cortes que desfigurariam completamente a novela. A decisão da emissora foi a de cancelar a exibição da novela e de engavetar o texto para outro momento.



Figura 32 – Imagens da 1ª versão de *Roque Santeiro* (1975)¹⁰³.

A versão de 1985, cujo título passou a ser simplesmente *Roque Santeiro*, foi lançada em comemoração aos 20 anos da emissora carioca e se aproveitou do momento político do Brasil, a redemocratização, iniciada pelas *Diretas Já*. Talvez pela curiosidade que despertou ao ser censurada na década 1970, *Roque Santeiro* alcançou altos índices de audiência desde a primeira semana (cerca de 62%), segundo dados arrolados pela revista *Veja* de 2 de outubro de 1985. Nesta edição, a novela mereceu toda uma cobertura sobre sua produção e audiência ao ser matéria de capa com o título: “Um dia em Asa Branca:

da família Marinho foi paulatinamente incorporando-a em seus programas. Por isso, a primeira versão de *Roque Santeiro*, de 1975, censurada pela ditadura militar, seria a primeira telenovela em cores do horário das 20h. Cumpre-nos ressaltar que, em meados da década de 1970, a produção/transmissão a cores fazia parte de todos os programas da emissora.

¹⁰² Em entrevista, publicada na revista *Amiga* (edição n.º 799, de 11 de setembro de 1985), Dias Gomes explica como ele define a novela *Roque Santeiro*. Segundo o dramaturgo, a novela “[é] uma alegoria em cima da realidade, uma realidade sobre. Há um toque de absurdo em cima de todas as situações. Curiosamente, é a maneira que me parece mais positiva de se passar a realidade brasileira para o espectador. Eu acho que o Brasil não se explica pelo realismo tradicional, pelo realismo ortodoxo. A realidade brasileira só se explica por um certo toque de absurdo. Roque Santeiro não é um retrato do Brasil, é uma pintura. E a pintura sempre deforma, coloca tonalidades que fogem ao real. [...] Eu interfiro na realidade com humor, usando o grotesco dentro da seriedade do fato” (grifos nossos).

¹⁰³ Imagens obtidas a partir do vídeo disponível no site *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZZAZCBnrBeA> Acesso: 09 jul. 2016.



da máquina de escrever à gravação, a história de como é feita *Roque Santeiro* – a mais bem-sucedida novela já aparecida no vídeo”.

Até hoje *Roque Santeiro* é considerada a novela de maior audiência da história da TV Globo, com uma média de 67 pontos de IBOPE, conforme dados levantados pela emissora em 2015, ao comemorar seus 50 anos¹⁰⁴. Sua popularidade foi tamanha que, ao enveredar pelo mercado de DVDs, a *Globo Marcas*, das Organizações Globo, apostou nessa telenovela para consolidar-se, anunciando-a como a primeira telenovela da *Globo* lançada no formato.

Roque Santeiro também ficou conhecida por ser a primeira novela das 20h a romper com os temas metropolitanos ligados à juventude, temas estes que foram tão trabalhados em suas antecessoras, como *Dancin' Days* (1978-1979), *Água Viva* (1980), *Baila Comigo* (1981). Ao lidar com o regionalismo, a novela deixou de lado o universo urbano do Rio de Janeiro e São Paulo, com suas garotas e surfistas, e inseriu no gênero humor, ironia e paródia, tudo isso em um horário reservado para novelas tidas como sérias, dramáticas e realistas. Com isso, *Roque Santeiro* inaugurou uma verdadeira onda de novelas que seguiram a mesma estrutura narrativa centrada em uma cidadezinha nordestina, com personagens folclóricos, situações cômicas e surrealistas, inspiradas no chamado *realismo fantástico* da literatura latino-americana.

Roque Santeiro foi escrita a “quatro mãos”, na medida em que sua autoria é coletiva em dois aspectos. Em sua primeira versão, tanto a ideia quanto o roteiro original (cerca de 50 capítulos) vêm de Dias Gomes, na década de 1970. Ele adaptara para a televisão a sua peça de teatro chamada *O Berço do Herói*. Na segunda versão, a continuação da história foi dada ao roteirista Aguinaldo Silva, que deveria escrever as partes centrais e finais da história a partir do capítulo 50¹⁰⁵, pois Dias Gomes alegou cansaço e desinteresse para completá-la. Todavia, com o sucesso da novela, ele reassumiu seu posto e escreveu os capítulos finais (a partir do capítulo 150)¹⁰⁶.

Assim, Dias Gomes e Aguinaldo Silva criaram, com *Roque Santeiro*, uma verdadeira sátira à exploração política e comercial da fé popular, marcando toda uma época ao apresentar uma cidade fictícia como uma espécie de microcosmo do Brasil. A

¹⁰⁴ Disponível em: <http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI63532-9531,00.html> . Acesso: 18 jul. 2016.

¹⁰⁵ Na mesma entrevista publicada pela revista *Amiga* (edição n.º 799, 11 de setembro de 1985), Dias Gomes reitera a ideia de que “[...] a estória é a mesma, os 51 capítulos iniciais não foram sequer mexidos”.

¹⁰⁶ Aguinaldo Silva, segundo informações de Xavier (2007), escreveu 111 capítulos dos 209 exibidos.



cidade é Asa Branca, onde os moradores vivem em função dos supostos milagres de Roque Santeiro.

Conta-se a lenda de Roque que, há 17 anos, o perigoso bandido Navalhada e seu bando, fugitivos da cadeia, invadiram a cidade, ocupando a Prefeitura e exigindo uma grande quantia em dinheiro para deixar a população em paz. Miseráveis, os habitantes do lugar recorreram ao único homem rico da região, o fazendeiro Sinhozinho Malta. Este conseguiu metade do dinheiro exigido.

Era preciso, então, que alguém articulasse com o bandido para conseguir um prazo maior. Foi neste momento que surgiu a figura de Roque Santeiro, um coroinha e artesão que ficou conhecido por este nome devido à sua habilidade em modelar santos de barro. Roque se ofereceu para levar o dinheiro ao bandido e tentar convencê-lo a deixar a cidade. O jovem partiu e voltou horas depois com a resposta de Navalhada: ele tinha ficado com o dinheiro e exigiu que o restante fosse entregue em até duas horas; caso contrário, ele saquearia toda a cidade. Como não seria possível conseguir o restante em tão pouco tempo, Sinhozinho Malta e a população local, cerca de 500 habitantes, fugiram. Roque, porém, decidiu ficar com a missão de defender a igreja, onde havia algumas relíquias valiosas, incluindo um ostensório de ouro puro.

E a lenda conta que quando o bando invadiu definitivamente a cidade para saqueá-la, encontrou Roque em frente à igreja, armado. Um duelo desigual foi travado entre eles: um contra sete. O santeiro não teve saída, tombou na escadaria da igreja, com o corpo cravado de balas. Os bandidos fugiram com o valioso objeto de ouro e o corpo de Roque foi degolado e jogado à beira do rio da cidade. Três dias depois, a população retornou e encontrou o corpo. O gibão de couro permitiu a identificação: tratava-se de Roque Santeiro.

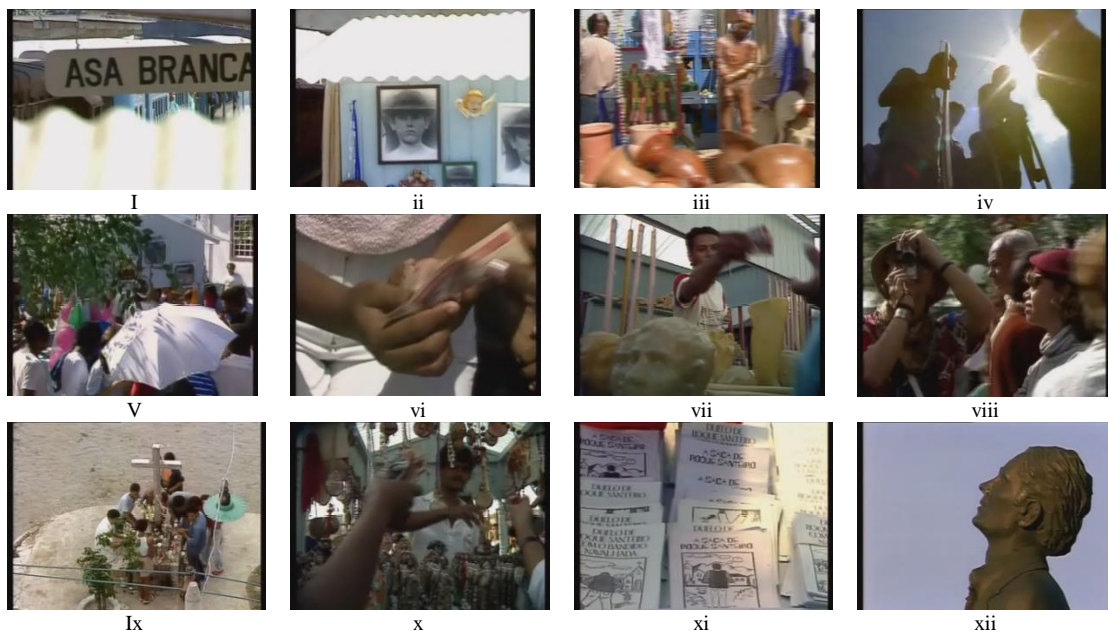
Algum tempo depois, supostos milagres começaram a acontecer na cidadezinha e passaram a ser creditados ao “mártir” Roque. Os boatos foram ainda engrandecidos pela visão de uma menina da região: a jovem disse ter visto o santeiro se banhando nas lamas das margens do rio corrente. A notícia se espalhou, o lugar tornou-se sagrado e Roque foi santificado pelo povo da cidade. E, assim, a história de “*Roque Santeiro, um homem debaixo de um santo que ficou defendendo o seu canto e morreu*”¹⁰⁷ assumiu os contornos

¹⁰⁷ A canção *Roque Santeiro*, de composição de Sá e Guarabira, parte da trilha sonora da telenovela, reconstrói a história do mito: “Dizem que Roque Santeiro, um homem debaixo de um santo/ Ficou defendendo o seu canto e morreu/ Mas sei que é ainda vivente na lama do rio corrente/ Na terra onde ele nasceu. E no ABC do Santeiro o que diz o A, o que diz o A/ O A diz adeus à matriz, o que diz o B, o que diz o B/ O B é a batalha de morte, o que diz o C, o que diz o C/ Coitado do povo infeliz/ O D diz que Roque



de uma lenda, criando o mito Roque Santeiro, cujo escopo permitiu a atração de romeiros de todo o país para a cidade.

E é a partir deste mito que Asa Branca cresce com a fama de lugar santo e se desenvolve por meio do comércio típico de um centro de romaria, com terços, imagens e medalhas do santo local, Roque Santeiro, criadas por Zé das Medalhas (Armando Bógus), comerciante de Asa Branca que se enriquece com a exploração da santidade do mito Roque.



Exemplo 28 – Comércio na praça principal de Asa Branca: típico centro de romaria que sobrevive da exploração da imagem do santo Roque Santeiro. (RS - DVD 1 - 00:10:05).

Uma estátua em homenagem ao herói é erguida em praça pública e inaugurada, com festa, no dia do aniversário da morte do “mártir”. A data é a mesma da inauguração de um outro estabelecimento na cidade, a boate *Sexus*, de propriedade de Matilde (Yoná Magalhães), que promete abalar as estruturas simbólicas do local. Matilde traz do Rio de Janeiro duas jovens, Ninon (Claudia Raia) e Rosaly (Isis de Oliveira), para trabalhar na boate e enfrentar a ferrenha oposição da Igreja e das beatas da cidade, comandadas por Dona Pombinha Abelha (Eloísa Mafalda), esposa do prefeito.

Santeiro não pôde ver seu povo em pranto/ Com a vida defendeu seu canto e morreu/ Mas sei que ele é vivente abençoa o povo crente/ Até quem não lhe socorreu”. A canção, inclusive, faz parte da diegese na voz do personagem Jeremias (Arnaud Rodrigues): um “cego” que, com o violão nas mãos, trova a história de Roque Santeiro para os romeiros que visitam a cidade.



Asa Branca fica ainda mais agitada com a presença de uma equipe de filmagem, comandada pelo cineasta Gérson do Valle (Ewerton de Castro), que pretende contar a saga de Roque Santeiro na grande tela do cinema. Na diegese, a película conta com astros ilustres do cinema e da televisão brasileiros, como a atriz Linda Bastos (Patrícia Pillar) e o ator Roberto Mathias (Fábio Júnior), que, no filme, interpreta Roque Santeiro. Roberto Mathias gosta de mulheres e se envolve com várias delas: com a viúva Porcina (Regina Duarte), Tânia (Lídia Brondi), a contestadora filha de Sinhozinho Malta (Lima Duarte), e Dona Lulu (Cássia Kiss Magro), a reprimida esposa de Zé das Medalhas.

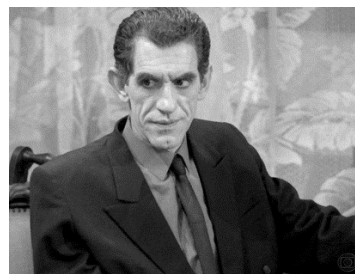
A cidade de Asa Branca também está impregnada de mistério. Nas noites de lua cheia um lobisomem aparece e ataca as mulheres da cidade. Quem é ele? Perguntam-se os habitantes. A principal suspeita recai sobre o sombrio e misterioso professor Astromar Junqueira (Rui Resende), homem da ciência, eloquente e completamente apaixonado pela filha do prefeito. No capítulo final, o mistério é revelado e se descobre que o professor é realmente o lobisomem.



i



ii



iii

Figura 33 – Imagens do lobisomem que povoa a fictícia Asa Branca (i e ii) e do sombrio professor Astromar (iii).

Uma outra história que circula em torno de Roque é a de que ele deixou uma viúva: Porcina (Regina Duarte). Ela chegou a Asa Branca pouco depois da morte do santeiro, alegando ser casada com Roque e contando a história de que o teria conhecido em uma de suas viagens para vender os santos de barro. Os dois teriam se apaixonado e logo se casado, poucos dias antes de Roque voltar à cidade natal e morrer nas mãos do terrível Navalhada. Um casamento desconhecido e no mínimo curioso, já que o santeiro estava noivo de Mocinha (Lucinha Lins), filha do prefeito Florindo Abelha (Ary Fontoura) e de Dona Pombinha Abelha.

Com sua mirabolante história, Porcina não só se torna a viúva do santo Roque Santeiro, como também ganha fama e prestígio, transformando-se na peça fundamental da manutenção do mito. Muitos romeiros a visitam diariamente para conhecer a triste



viúva do suposto santo. Porém de triste, Porcina não tem absolutamente nada. Além de se vestir com roupas espalhafatosas e de ter um comportamento duvidoso, a viúva faz questão de ostentar riqueza e poder por meio de seus pertences, propriedades e fazendas.

No entanto, o casamento de Porcina com Roque não passa de um plano arquitetado pelo temido Sinhozinho Malta (Lima Duarte), fazendeiro e chefe político local, conhecido como “Rei da carne verde”. Porcina e Chico Malta sempre foram amantes e tinham um plano: trazer Porcina para Asa Branca sem levantar suspeitas. Porcina, na verdade, nem sequer conheceu Roque. Até que um fato inusitado acontece: o falso santo reaparece, dezessete anos depois, e volta bem vivo.

Roque Santeiro (José Wilker) volta à cidade natal para acertar as contas com o passado. A primeira delas é devolver o ostensório de ouro que foi roubado da Igreja no dia do ataque, há 17 anos. Em seguida, ele procura o responsável pela sua educação e formação, o padre Hipólito (Paulo Gracindo), para se confessar e pedir perdão pelos erros do passado. Ao padre, Roque conta o que aconteceu naquele fatídico dia: com o dinheiro do resgate nas mãos, doado por Sinhozinho Malta, Roque decidiu sumir com a fortuna e viver as grandes aventuras com as quais sonhou durante toda sua vida, ao invés de repassar o dinheiro para Navalhada. Logo, de santo, Roque não tinha muita coisa...

A volta de Roque Santeiro também ameaça o poder e a riqueza das autoridades locais. O reconhecimento de que tudo não passou de uma farsa significaria o fim do mito, prejudicando os interesses de todos os beneficiários da mentira, bem como colocando em risco a sustentação da cidade. Entre os que se sentem ameaçados com a volta de Roque estão o conservador padre Hipólito, o prefeito Florindo Abelha, o comerciante Zé das Medalhas e Sinhozinho Malta. Uma confusão enorme se instaura no enredo, com a persistente ameaça de que tudo pode ruir a qualquer momento.

Ao retornar, Roque interfere diretamente na relação de Sinhozinho Malta com Porcina, delineando um triângulo amoroso, com muitas idas e vindas, tensões e distensões. Em um ponto da trama, Porcina se vê apaixonada pelo santeiro. Os dois iniciam um romance às escondidas de Sinhozinho Malta. Porcina também amadurece sua visão de mulher e tenta se livrar de seu antigo protetor e benfeitor de várias formas, ficando dividida entre o novo e o velho amor. Até o final da novela, a dúvida fica no ar (*com quem ela ficará?*), suscitando perguntas.

O regresso de Roque Santeiro também atinge em cheio a vida de Mocinha, a verdadeira noiva de Roque. Inconformada com o desaparecimento do noivo, Mocinha decidiu esperar pelo seu amor. Mesmo sendo cortejada pelo soturno professor Astromar,



ela se mantém casta durante todo este tempo. No entanto, quando se reencontram, Roque reacende a paixão de Mocinha, e ela se enche de esperança. Com o retorno do amado, Mocinha finalmente se entrega a ele, liberando sua sexualidade reprimida. Porém, sem perspectivas de romance, Mocinha enlouquece. Ela termina perambulando pela cidade vestida de noiva, numa clara alusão à personagem Ismênia de Lima Barreto, em *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

No último capítulo da novela, após muitas tensões e reviravoltas, Roque Santeiro concorda em deixar a cidade e em não se intrometer na credence popular. Assim, o mito não é desfeito, e o povo de Asa Branca segue acreditando em seu santo. A dúvida sobre o triângulo amoroso é esclarecida na última cena, numa curiosa releitura do clássico hollywoodiano *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz. Embalados por uma versão em ritmo de forró da música *As time goes by* (tema musical do filme), os três se encontram em uma pista de pouso, onde um avião aguarda o embarque de Roque. A protagonista não sabe se parte no avião com seu novo amor, Roque, ou se continua na cidade ao lado de seu amante. Ela olha os dois e decide ficar com o coronel¹⁰⁸.



Porcina: Roque?!

Roque: Não precisa falar nada.

¹⁰⁸ Foram gravados dois finais para a novela, ambos no estilo do filme *Casablanca* (1942): no primeiro, o exibido, Porcina decide permanecer na cidade com Sinhozinho Malta; no segundo, o alternativo, Porcina embarca com Roque no avião e abandona o seu antigo amante. Segundo especulações da imprensa, o final *Porcina e Malta* foi uma ideia de Dias Gomes, enquanto o final *Porcina e Roque* uma proposta de Aguinaldo Silva. A decisão final ficou para o dramaturgo, que optou em representar o amor-poder através da união do Coronel e da viúva. No entanto, se considerarmos os rumos que a novela vinha tomando desde uma pouco antes da metade, o final alternativo, que representa o imaginário do amor-verdadeiro, parece fazer mais sentido, tanto do ponto de vista narrativo, quanto do ponto de vista do gênero.



Roque: Eu sempre soube que vocês foram feitos um para o outro.



Porcina: É um homem e tanto. Só que não foi feito pra mim.



S. Malta: Santinha, o que que a gente vai fazer agora, santinha?



Porcina: Agora vamos pra casa comer um sarapatel porque eu tô com uma fome desgramada!

Exemplo 29 – Cena final de *Roque Santeiro*, “Clasablanca em Asa Branca”: Porcina e Sinhozinho Malta ficam juntos. (RS - DVD 16 - 02:15:00).

Enquanto o avião sobrevoa os céus da cidade, levando Roque para longe, Asa Branca, lá embaixo, continua cultuando seu santo e recebendo romarias de fiéis que buscam os mais diversos milagres. Por fim, fica no ar o possível interpretativo de que os



autores Dias Gomes e Aguinaldo Silva, em seu projeto de fala, tentam passar a mensagem de que uma *história bem contada vale mais que a realidade*.

Aspectos narratológicos de Roque Santeiro

Do ponto de vista narratológico, a telenovela *Roque Santeiro* pode ser vista como uma narrativa sustentada por uma outra narrativa, ou uma narrativa dentro da narrativa. Expliquemos melhor: a lenda sobre Roque, que vem fundamentar o mito Roque Santeiro, é uma narrativa comumente retomada na diegese. Seja por meio do diálogo dos personagens, seja por meio da gravação da película do cineasta Gerson do Vale, a lenda rompe a todo momento na diegese, integrando-a e dando-lhe fundamento lógico. Ou seja, a lenda permite a existência do maior conflito da trama, o tronco narrativo desta telenovela: a desconstrução/manutenção da santidade de Roque.

Para além disso, a lenda sobre Roque se baseia em fatos “reais” que antecederam a própria narrativa. Como mencionamos em outros momentos, a narrativa da telenovela em questão inicia-se com a colocação da estátua em homenagem a Roque Santeiro na praça da cidade, dezessete anos após o ataque do bando de Navalhada. Na diegese, o ataque é “real” e faz parte da história de Asa Branca. É a partir dele que o mito Roque Santeiro é construído e sustentado por vários outros fatos, como a visão da jovem e os supostos milagres. Isso influi na própria temporalidade da narrativa que tentamos representar do seguinte modo (figura 34).

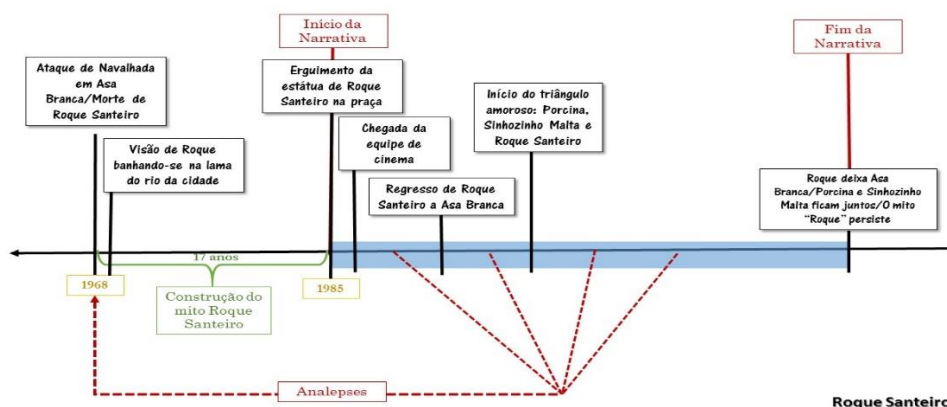


Figura 34 – Representação da temporalidade narrativa em *Roque Santeiro*.

Pelo esquema da figura 34, observamos que a narrativa da telenovela *Roque Santeiro* tem seu início com o erguimento da estátua, ocorrido no ano de exibição da



telenovela (1985) – um meio de aproximar a temporalidade narrativa com a temporalidade do telespectador, gerando um efeito de atualidade – e seu desfecho com a saída definitiva de Roque de Asa Branca (retângulo azul). No entanto, os fatos ocorridos há dezessete anos fazem parte da temporalidade narrativa, já que fundamentam a própria diegese. Na narrativa, estes fatos são remetidos por meio de *analepses* diversas: os personagens, a todo momento, estão contando esta história¹⁰⁹. Inclusive, quando Roque volta à cidade, toma conhecimento de seu mito através do diálogo com Matilde, a proprietária da boate *Sexus* e da *Pousada do Sossego*, onde inicialmente se hospeda. Não há *flashbacks* a respeito dos acontecimentos passados, somente remissões verbais (diálogos) a eles.

Todavia, há uma espécie de “efeito de *flashback*” provocado por um *recurso de metalinguagem* empregado: o filme sobre Roque Santeiro. Embora seja uma representação romantizada da saga de Roque, posto que parte do *discurso sobre o mito* e não do *discurso sobre os fatos*, ele não pode ser tomado com um *flashback*, no sentido cinematográfico do termo, visto que não corresponde a uma sequência audiovisual ou fílmica que retoma¹¹⁰ eventos narrativos anteriores. Em *Roque Santeiro*, o filme é um outro discurso existente no interior do discurso narrativo (daí ele ser um recurso de metalinguagem), sem constituir fragmento temporal deste último, embora funcione como uma espécie de analepse ao retomar os fatos anteriores.

¹⁰⁹ Um recurso de frequência. Em termos genettianos, este tipo de repetição do evento corresponde ao *modo repetitivo*: conta-se *n* vezes o que se passou 1 única vez.

¹¹⁰ Alguns teóricos da narrativa cinematográfica, como Gaudreault e Jost (2009), distinguem o *flashback* da pura analepse. Partindo-se do pressuposto de que a ordem de planos de um filme é indefinidamente modificável, eles entendem que para haver *flashback* é necessário suceder a uma sequência fílmica, uma outra sequência que relate, por meio de imagens e som, acontecimentos anteriores; diferentemente da pura analepse que corresponderia, *grosso modo*, a qualquer remissão a fatos passados sem a necessária mostração deles.



“Tieta não foi feita da costela de Adão. É mulher-diabo, minha própria tentação”

Tieta (1989-1990)

Autoria: Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares **Direção:** Paulo Ubiratan
Período de exibição: 14 de agosto de 1989 a 31 de março de 1990 **Horário:** 20h **Número de capítulos:** 196



Jorge Amado conquistou o Brasil e o mundo com os seus romances de cunho pitoresco, saborosos e apimentados, que, em largos painéis coloridos, retratam o regionalismo nordestino, mostrando a desgraça e a opressão do negro, do pobre e do trabalhador, nas zonas cacauceiras e urbanas da Bahia, as rixas e os amores marinheiros, as lutas entre coronéis e exportadores e os costumes provincianos de cidades baianas. O escritor teve várias de suas obras traduzidas para diversas línguas, como o francês, o inglês, o alemão, o italiano, o japonês, entre outras, bem como transformadas em filmes, telenovelas e minisséries¹¹¹.

Talvez pelo estilo folhetinesco de suas histórias, nas quais acontecimentos inusitados estão a todo momento pululando na trama, Jorge Amado é o escritor brasileiro com mais adaptações de suas obras na televisão e no cinema. Romances como *Mar Morto* (1936), *Capitães de Areia* (1937), *Terra dos sem fim* (1942), *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Pastores da noite* (1964), *Dona Flor e seus dois maridos* (1967), *Tenda dos Milagres* (1970), *Tereza Batista, cansada de guerra* (1972), *Tieta do agreste, pastora de cabras* (1976) e *Tocaia Grande* (1984), viraram produções televisivas na *Rede Globo*, na extinta *Rede Manchete* e na *TV Bandeirantes*. Um total de doze produções na TV, entre minisséries e telenovelas (vide o quadro 8 a seguir).

¹¹¹ Sua popularidade é tamanha que até algumas escolas de samba do Rio de Janeiro, como a *Imperatriz Leopoldinense* e a *Mocidade Independente de Padre Miguel* já tomaram como tema de alguns de seus sambas-enredos a obra literária do escritor baiano em seus desfiles carnavalescos.



				
<i>Capitães de areia</i>	<i>Dona Flor e seus 2 maridos</i>	<i>Gabriela</i>	<i>Gabriela</i>	<i>Pastores da noite</i>
<i>Rede Bandeirantes</i>	<i>Rede Globo</i>	<i>Rede Globo</i>	<i>Rede Globo</i>	<i>Rede Globo</i>
Minissérie	Minissérie	Telenovela	Telenovela	Minissérie
1989	1998	1975	2012	2002
				
<i>Porto dos milagres</i>	<i>Tenda dos milagres</i>	<i>Tereza Batista</i>	<i>Terras do sem-fim</i>	<i>Tocaia grande</i>
<i>Rede Globo</i>	<i>Rede Globo</i>	<i>Rede Globo</i>	<i>Rede Globo</i>	<i>Rede Manchete</i>
Telenovela	Minissérie	Minissérie	Telenovela	Telenovela
2001	1985	1992	1981-1982	1995-1996

Quadro 8 – Produções televisivas a partir das obras de Jorge Amado¹¹².

Na televisão, a história da jovem pastora de cabras que é expulsa de sua cidade natal e volta anos depois para se vingar foi inicialmente pensada sob a forma de minissérie, segundo informações concedidas pela atriz Betty Faria ao projeto *Memória Globo*¹¹³, da emissora carioca. A atriz revelou que comprou diretamente das mãos de Jorge Amado os direitos do romance *Tieta do Agreste, pastora de cabras*. Sua ideia era realizar uma produção independente, dirigida por Roberto Talma, a ser exibida na *TV Globo*.

No entanto, por alguma razão que desconhecemos, o vice-presidente de operações da *Rede Globo*, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o chamado Boni, achou que a história seria melhor aproveitada se se tornasse uma novela e, dessa forma, autorizou sua produção cerca de quarenta dias antes da estreia em agosto de 1989. O fato é que *Tieta* não estava prevista para ocupar o “lugar de honra” da casa, o tão disputado horário nobre,

¹¹² À exceção de *Porto dos milagres* (2001), que é uma livre adaptação de duas obras do escritor: *Mar Morto* e *A descoberta da América pelos turcos*, os demais títulos são homônimos aos romances de Jorge Amado. Além das obras apresentadas no quadro, há a telenovela *Tieta*, sobre a qual estamos discorrendo nesta parte de nosso trabalho, e a telenovela *Gabriela, cravo e canela*, produzida pela *TV Tupi* em 1961 ainda no formato não-diário.

¹¹³ O projeto *Memória Globo* dedica-se ao resgate histórico da emissora e de suas produções nesses seus 52 anos de existência. O trabalho é feito nos arquivos da empresa, em acervos públicos e privados e por meio de depoimentos e entrevistas com funcionários, ex-funcionários e colaboradores das *Organizações Globo*. O fruto desse trabalho gerou uma série de publicações vinculadas a esse projeto, das quais destacamos: o site memóriaglobo.com.br (inaugurado em 2008), os dois volumes do *Dicionário da TV Globo*, o *Guia Ilustrado TV Globo – Novelas e Minisséries*, os livros *Jornal Nacional: a notícia faz história*, *Roberto Marinho*, entre outras publicações.



visto que já estava em produção e prestes a ser gravada a novela *Barriga de Aluguel*, de Gloria Perez. A decisão de Boni reprogramou a novela de Gloria Perez para o horário das 18 horas, enquanto *Tieta* deixou de ser minissérie e passou a ser uma telenovela.

Assim, *Tieta* é uma livre adaptação da obra de Jorge Amado, escrita por Aginaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares. Para a adaptação, o trio de autores criou muitas tramas a partir de elementos que existiam na história do escritor de modo a prolongar a história por 196 capítulos. Um exemplo é a trama da “mulher de branco”, uma assombração que atormentava os homens da pacata cidade. Assim, eles construíram uma história única, repleta de humor e duplo sentido, situada em uma cidade esquecida do restante do mundo.

A telenovela dá sequência à tradição de novelas das 20h iniciada em 1985 com *Roque Santeiro*: novelas com narrativa impregnada de situações humorísticas, irônicas e até surrealistas – posto que lida com o *realismo fantástico* –, situada em uma cidade nordestina que, habitada pelos mais diversos tipos sociais (o coronel, a viúva, a comerciante, o bêbado, etc.), representa um microcosmo do país, abrindo margem para a crítica política e social dos problemas enfrentados pelo Brasil. Um modelo que foi seguido por diversas novelas das 20h até o ano de 2001, como *Pedra sobre pedra* (1992), *Fera Ferida* (1993-1994), *A indomada* (1997) e *Porto dos milagres* (2001).

A telenovela *Tieta* também ficou conhecida pela exploração da sensualidade feminina presente desde sua vinheta de abertura. O momento político-cultural, garantido pelo fim da censura e pela liberdade de expressão, permitia que se explorasse estes temas de forma mais explícita. Assim, a vinheta de abertura de *Tieta* mistura natureza e beleza feminina de forma a ressaltar a sensualidade do corpo. Vários elementos da natureza, como pedras, árvores e folhas, dão forma ao corpo feminino, exposto em sua nudez. Mostrando os seios e cobrindo os órgãos genitais com uma penumbra, a vinheta marcou época ao associar o corpo feminino à natureza selvagem.



Exemplo 30 – Vinheta de abertura de *Tieta*.

A novela é tida como um dos grandes sucessos da teledramaturgia brasileira, considerada a segunda telenovela de maior audiência da história da *Rede Globo*, com uma média de IBOPE de 63 pontos, abaixo de *Roque Santeiro* (67 pontos).¹¹⁴

A novela, ambientada na fictícia cidade de Santana do Agreste, no Nordeste brasileiro, conta a história de Antonieta Esteves, a Tieta, uma jovem pastora de cabras que possui um comportamento liberal capaz de atrair os homens e despertar a inveja das mulheres da região. Devido às intrigas de sua irmã mais velha, Perpétua (Adriana Canabrava), Tieta (Claudia Ohana) é escorraçada da cidade sob o cajado de seu pai, Zé Esteves (Sebastião Vasconcelos), um criador de cabras rude, ganancioso e conservador, que não admite que suas filhas fujam de seu padrão moral. Humilhada e abandonada pela família e por todos os habitantes da pacata cidade, ela segue para São Paulo dentro de um caminhão, fugindo do conservadorismo de sua terra natal e jurando vingança.

Nove anos depois, os familiares recebem as primeiras notícias da jovem. Em uma carta, ela expõe sua atual situação: Tieta está rica, casada e morando em São Paulo. Junto com a carta há um cheque de alto valor para ser dividido entre o pai e as duas irmãs, Perpétua e Elisa. E, assim, por onze anos, Tieta envia, religiosamente, um cheque à família todo dia 5 de cada mês, por meio da caixa postal de número 4308, sua única forma

¹¹⁴ Sua repercussão foi tão grande que a atriz Betty Faria, que interpretou a protagonista, chegou a lançar a linha de roupas *Tieta by Betty Faria*, inspirada no guarda-roupa do personagem.



de contato. E, com isso, “Tieta, que foi expulsa com o rabo entre as pernas, virou a filha mais ilustre de Santana do Agreste”¹¹⁵.

Até que um dia, os cheques param de chegar. Perpétua (agora Joana Fomm) julga que só há uma explicação para o fato: Tieta está morta. É preciso, então, que uma missa seja celebrada para a alma da irmã. A população de Santana do Agreste se reúne na igreja para a missa. Enquanto todos choram a perda da ilustre filha da cidade, na praça deserta estaciona um carro vermelho, de onde sai uma escultural mulher, vestindo calças justas, saltos altos, e com um perfumado lenço no pescoço. É a “falecida” Tieta do Agreste (agora Betty Faria) em carne e osso que volta à cidade, vinte e poucos anos depois de ser expulsa. Ela chega acompanhada de Leonora (Lídia Brondi) que é apresentada como uma de suas enteadas. Dentro da igreja, ela desfaz o mal-entendido e todos comemoram seu regresso, sobretudo Carmosina, sua melhor amiga de colégio.

Carmosinha (Arlete Sales) é a agente dos *Correios* da cidade que usa o vapor que sai do bico de uma chaleira com água fervendo para ler todas as cartas que chegam ou saem de lá. Ela é a única filha de Dona Milu (Miriam Pires), uma viúva, muito sincera, liberal e nada convencional. As duas foram as únicas a ajudar Tieta quando esta foi cruelmente escorraçada pelo pai.

Embora vinte e poucos anos tenham se passado, em Santana do Agreste nada mudou: as pessoas vivem a mesma vida de anos atrás, pois não há progresso, não há televisão e a energia elétrica, fornecida por um gerador, é desligada todos os dias às 10h da noite. E como se não bastasse, o único meio de transporte que dá acesso à cidade é a marinete de Jairo (Elias Gleizer), um antigo ônibus velho que faz a ligação entre a cidade e Esplanada, a localidade mais próxima.



Exemplo 31 – Marinete de Jairo: meio de transporte entre Santana do Agreste e Esplanada. (TT - DVD 1 - 00:04:30).

Oculto ao seu retorno está o desejo de vingança de Tieta: agora rica e exuberante, ela está decidida a cobrar tudo o que o povo da cidade lhe deve. Ela pretende dar-lhes uma lição. Com isso, Tieta se intromete na vida dos habitantes de Santana do Agreste,

¹¹⁵ Fala do personagem Osnar (José Mayer) a respeito de Tieta (DVD 1 – 00:45:00).



principalmente na dos poderosos: o prefeito Arthur da Tapitanga (Ary Fontoura), um típico coronel que, além de suas fazendas e terras, é conhecido pela sua criação de “rolinhas”: meninas que ele “adota” e a quem oficialmente ensina a ler, em troca de favores sexuais¹¹⁶; o advogado Marcolino Pitombo (Otávio Augusto), um esperto homem das leis em Salvador, onde passa a maior parte do tempo e ganha muito dinheiro; o comerciante Modesto Pires (Armando Bógus), o homem mais rico de Santana do Agreste, dono do curtume local e possuidor de uma relação extraconjugal com sua “teúda e manteúda” Carolina (Luísa Tomé), habitante da cidade; e o Padre Mariano (Cláudio Corrêa e Castro), força religiosa e tradicional da cidade, que sabe tudo sobre os moradores, mas dificilmente usa isto a seu favor.

Pouco a pouco, Tieta monta a sua armadilha para concretizar sua vingança. Distribuindo presentes a todos da cidade, ela cativa a população, inclusive o Padre Mariano, que, após ganhar um turíbulo de prata para a igreja, passa a lhe chamar de santa do Agreste. Para mostrar cada vez mais o seu poder, Tieta intervêm em um dos projetos mais pretendidos pela Prefeitura: trazer a luz elétrica definitivamente para Santana do Agreste. Ascânio Trindade (Reginaldo Faria), secretário interino da prefeitura, há tempos tenta este empreendimento sem nenhum êxito. Mas um simples telegrama de Tieta para um dos homens mais importantes do país muda todo o quadro: a luz elétrica finalmente chega à cidade. Todos ficam impressionados e Tieta é homenageada com a mudança do nome da praça para “*Antonieta Esteves Cantarelli*”, sua identidade ao regressar para Santana.

A ousada Tieta acaba mudando a rotina de todos os moradores da pequena cidade. Suas roupas decotadas, justas e curtas e seu estilo urbano e avançado para o local chamam a atenção de todos. Com isso, os que a condenaram na juventude passam a cortejá-la, movidos pela sua fortuna, pela exuberância de seus modos, ou pela sua prodigalidade.

A certa altura da trama, Tieta se envolve com o sobrinho Ricardo de forma a chocar a família. Ricardo (Cássio Gabus Mendes) é o filho mais velho de sua rancorosa e invejosa irmã, Perpétua (Joana Fomm). Um jovem seminarista que está de férias na cidade quando do regresso da tia. Ele abraçou a vida religiosa em função de uma promessa feita pela mãe: se ela se casasse e experimentasse o amor, ela concederia o primeiro filho do casal à Igreja.

¹¹⁶ Segundo depoimento colhido pelo projeto *Memória Globo*, o autor Aguinaldo Silva comemorou o fato de ter conseguido abordar na novela o tema da pedofilia – por meio da trama envolvendo o coronel Arthur da Tapitanga e suas “rolinhas” – sem que os telespectadores ficassem chocados.



Completamente inexperiente, Ricardo se apaixona pela tia que o inicia sexualmente. Os dois vivem um romance às escondidas, e Ricardo chega a desistir da vida religiosa. Porém, o romance termina quando o jovem admite que está apaixonado por outra mulher: Maria Imaculada (Luciana Braga), uma das “rolinhas” do Coronel que nunca aceitou o seu destino e sempre sonhou que um “príncipe” iria tirá-la daquela vida. No último capítulo da novela, Ricardo e Imaculada se casam coroando o seu relacionamento.

Em um ponto da trama, quando Tieta já cativou os habitantes da cidade, seu pai, Zé Esteves, morre. Ao descobrir que todo dinheiro juntado sob o colchão durante anos perdeu o seu valor, o velho pastor de cabras sofre um ataque cardíaco e vem a falecer. Tonha (Yoná Magalhães), sua sofrida e maltratada esposa, madrasta de Tieta, passa a morar com a enteada, que a manda para São Paulo para que ela possa mudar de vida.

Santana do Agreste é também cercada de mistérios como os famosos ataques da “mulher de branco”. Em noites de lua-cheia, uma espécie de assombração vestida de branco e com uma silhueta feminina ataca os homens da cidade, deixando-os em delírios de prazer. O ataque é identificado por meio dos gritos altos dados pelas vítimas. E o feitiço é tão forte que elas nem sequer conseguem revelar a verdadeira identidade da assombração. O mistério criou suspense. No fim da trama, ele é desvendado: a mulher não era um fantasma, mas uma pessoa real, Laura (Cláudia Alencar), a esposa do comandante Dário (Flávio Galvão).



Figura 35 – “Mulher de branco”: um traço do realismo fantástico em *Tieta*.

A cidade fica ainda mais movimentada quando se vê às voltas com a possível instalação de uma fábrica, a *Brastânio*, que promete trazer desenvolvimento e modernização para o local. De propriedade de Mirko Stéfano (Marcos Paulo), a *Brastânio* tem a sua entrada facilitada na cidade por Ascânio, que sonha transformar Santana do Agreste em um polo turístico. No entanto, oculto sob a ideia de progresso está um fato pouco averiguado pelo secretário: a *Brastânio* é produtora de chumbo tetraetila, derivado do Dióxido de Titânio, um perigoso poluente que pode acabar com a natureza do local, sobretudo com o paradisíaco Mangue Seco.



A instalação da fábrica divide opiniões dos habitantes da cidade. De um lado, há aqueles que, movidos pelo interesse político e econômico, desejam a implantação da fábrica nas terras de Mangue Seco; de outro lado, há aqueles que, motivados por interesses ecológicos, preferem manter a natureza como está. Neste último grupo, encontram-se Tieta e o comandante Dário (Flávio Galvão), um reformado da Marinha, casado com a arrebatada Laura (Cláudia Alencar).

A oposição de Tieta à instalação da fábrica leva seu dono a elaborar um dossiê sobre ela. Com isso, a origem da riqueza de Tieta e sua vida em São Paulo vêm à tona: Tieta é, na verdade, *Madame Anteanete*, uma cafetina e prostituta, dona de uma luxuosa *maison* de mulheres no bairro Higienópolis em São Paulo, que oferece os mais diversos serviços para agradar os seus clientes.

O segredo de Tieta está prestes a ser revelado à população de Santana do Agreste quando Mirko Stéfano é misteriosamente assassinado. Tieta é tida como a principal suspeita, mas o assassino se revela ser o Coronel Arthur da Tapitanga, que matou Mirko ao descobrir que ele, na verdade, era seu próprio filho: Arthurzinho da Tapitanga. Arturzinho deixou a cidade há mais de vinte anos após descobrir que a mãe morrera por imprudência do pai. Movido por um desejo de vingança, ele queria implantar a Brastânio para destruir a cidade comandada pelo Coronel.

Com o assassinato de Mirko/Arthurzinho, o dossiê sobre Tieta cai nas mãos de sua irmã, a invejosa e frustrada Perpétua. Perpétua é uma mulher amarga, que desde a morte do marido vive sempre de luto. Usando como principal argumento a defesa da família, da moral e dos bons costumes, ela não passa de uma falsa cristã, pois vive de aparências e não pratica os princípios religiosos que professa. O dossiê é a chance que ela quer para desmascarar a irmã e revelar que Tieta não passa de uma prostituta que comprou a todos com seu dinheiro.

No último capítulo, Perpétua corre para a igreja, onde estão reunidos todos os habitantes de Santana do Agreste. Com o dossiê nas mãos, ela diz ter provas de que a irmã é o que ela sempre afirmou: “uma quenga, e das mais rameiras”. A cidade se assusta. Tieta observa a reação de todos. Ninguém acredita na falsa beata. Muitos a chamam de louca. Tieta aproveita-se da situação para revelar um segredo da irmã: a cabeleira negra que Perpétua tanto ostenta não passa de uma peruca. E o dossiê, que foi colocado sob os pés da imagem de Sant’Anna, é milagrosamente queimado. Perpétua corre enlouquecida para casa. Lá ela encontra o espírito do marido, o Brigadeiro Cupertino, que a leva para uma outra dimensão...



Algum tempo depois, Santana do Agreste está em pleno desenvolvimento. Todos estão felizes. Tieta, que havia deixado a cidade pouco depois da morte da irmã, retorna para inaugurar o polo turístico. Os habitantes se reúnem num circo para comemorar o progresso. Com muita festa e música, eles dançam, cantam e se divertem. Porém, os espíritos de Zé Esteves, Perpétua e Cupertino, insatisfeitos, resolvem pôr um fim ao festejo, promovendo uma tempestade de areia que acaba por soterrar toda a cidade.



Exemplo 32 – Sequência final de *Tieta*. Santana de Agreste é soterrada devido a uma tempestade de areia.

E sobre as areias que encobrem a cidade, a única coisa que resta é o lenço vermelho de Tieta, aquele mesmo lenço que ela ganhou de um mascate há anos atrás.

Aspectos narratológicos de Tieta

Em *Tieta* a narrativa começa num ponto da história que é quando Ascânio Trindade (Reginaldo Faria) regressa à cidade após um longo período fora. Filho da terra, Ascânio deixou Santana do Agreste pouco antes de Tieta ser escorraçada pelo pai. Seu regresso tem um único motivo: trazer o progresso à pacata cidade que está parada no tempo. Ao pisar em Santana do Agreste, ele reencontra seus amigos de infância: Osnar



(José Mayer), Timóteo (Paulo Betti) e Amintas (Roberto Bonfim), que, na juventude, ficaram conhecidos como “Os quatro cavaleiros do Apocalipse”, devido ao mote “Cachaça. Sinuca. Mulher. Progresso. Pra frente Agreste!” que eles professavam. Eles se dirigem ao bar do velho Chalita (Renato Consorte) para celebrar o retorno do amigo. Lá eles bebem, jogam sinuca e começam a contar a história de Tieta. Neste momento, há um *flashback* e a narrativa se desloca no tempo, retrocedendo vinte anos. Consideremos o excerto a seguir:



i

Ascânio: E ela? (..) Casou? Foi embora?



ii

Timóteo: Então, tu não sabe o que aconteceu com Tieta?



iii

Ascânio: Num vai me dizer que ela morreu?



iv

Osnar: Foi ainda pior!



v



vi

Amintas: Tu te lembra dos passeios que ela dava lá pros lados das dunas? (1.2)



vii

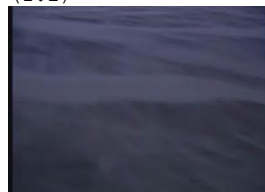
Amintas: Foi aí que tudo começou!



viii



ix



x



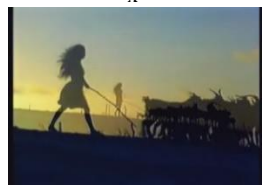
xi



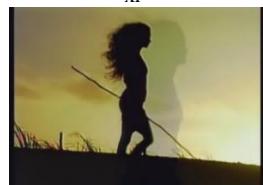
xii



xiii



xiv



xv



xvi

Exemplo 33 – Flashback em *Tieta*.
(TT - DVD 1 - 01:12:02).

Podemos observar que, nesse caso, a narrativa literalmente volta no tempo, como se rebobinásemos a “fita” da história para o ponto onde “tudo começou”. Diferentemente do recurso metalinguístico empregado em *Roque Santeiro*, há, no caso de *Tieta*, uma mostra dos fatos da própria diegese (e não uma representação destes fatos). Este



deslocamento do tempo abre margem para que a história de Tieta seja contada, viabilizando a própria lógica e coerência que sustentam a diegese.

Assim, o *flashback* é um tipo de analepse, já que se constitui em um recurso que altera a ordem da história, deslocando a narrativa para fatos passados. Porém, nele há a *mostração* dos fatos passados e não sua simples narração (como é o caso dos diálogos que narram o passado de Júlia Matos em *Dancin’ Days*, ou os que contam a história de Roque em *Roque Santeiro*).

Esta mostração engendrada pelo *flashback* tem definitivamente o aspecto de um fragmento de tempo na medida em que a voz do narrador-personagem (no exemplo 33 acima, Amintas está narrando a história) desaparece e o tempo se desloca. É possível observarmos, no exemplo 33, que este deslocamento se faz por meio de dois recursos visuais-fílmicos: a *fusão de imagens*, isto é, a imagem vai se extinguindo lentamente dando lugar a uma outra imagem que vai se definindo gradualmente (videogramas vii e viii), e a *movimentação das areias das dunas* (videogramas ix, x, xi), que representa a metáfora das “areias do tempo”. Representamos esta questão temporal da telenovela *Tieta* a partir do esquema a seguir (figura 36).

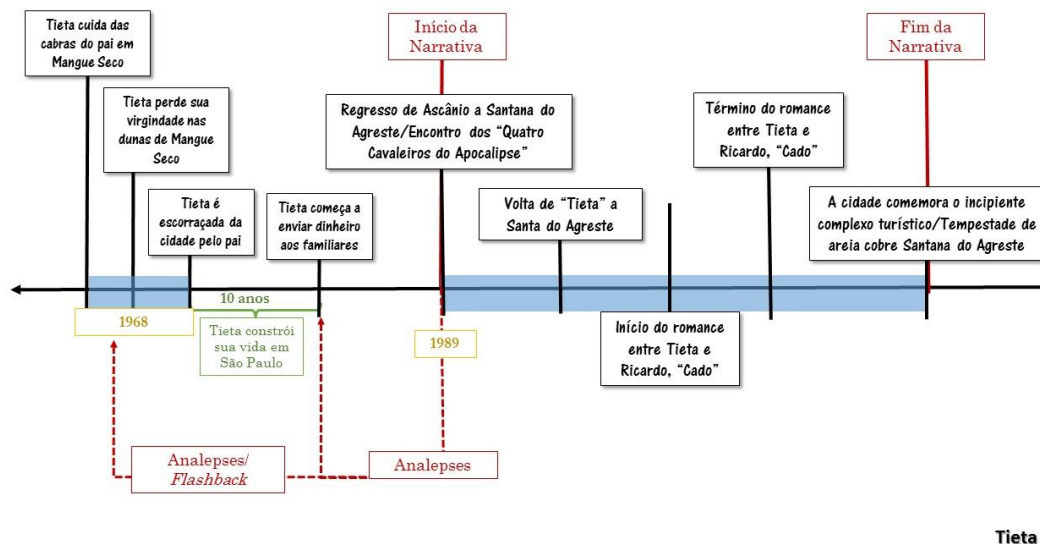


Figura 36 – Representação da temporalidade narrativa em *Tieta*.

Assim, a narrativa da telenovela *Tieta* tem, então, dois momentos que tentamos representar pelos retângulos azuis. O primeiro que diz respeito aos acontecimentos de vinte anos atrás, enquanto que o segundo aos momentos “atuais” da narrativa até o seu desfecho com o desaparecimento de Santana do Agreste sob a tempestade de areia.



Além do mais, este “primeiro momento” da narrativa é também uma história sobre a protagonista homônima ao título da novela: Tieta. Logo, esta história é também uma narrativa (ou subnarrativa), interpretação plausível se consideramos que o filme (no sentido audiovisual do termo) é uma dupla narrativa tal como propõem Gaudreault e Jost (2009). Nesta história vamos encontrar as principais qualificações sobre o personagem, tais como “cabrita”, “mulher selvagem”, o que viabilizará nossas interpretações e análises sobre o corpo feminino de Tieta.

Algumas palavras para fechar este *Intermezzo*

Cada história apresentada possui suas particularidades e sutilezas, que o nosso discurso sobre elas tentou clarificar ou esclarecer. Esperamos, com isso, que este *Intermezzo* tenha cumprido o papel para ele visado enquanto contextualizador das histórias de nossas telenovelas.

Na próxima parte desta tese procuraremos formular, a partir das análises dos *possíveis interpretativos* (CHARAUDEAU, 1983, p. 52) dos atos de linguagem em questão, um conjunto de hipóteses para propor uma *explicação cultural* (CHARAUDEAU, 2013b) que diz respeito ao corpo e à sua representação na telenovela. Faremos isto observando o corpo das protagonistas femininas das telenovelas em função das seguintes *dimensões significativas*: *gênero social, beleza, moda e erotismo*. Assim, os próximos capítulos irão discorrer sobre estes aspectos, considerando o arcabouço teórico-metodológico que sustenta este trabalho. Adentraremos, então, na segunda parte da pesquisa: *Corpos femininos nas telenovelas: representações e imaginários*.



PARTE II

Corpos femininos nas telenovelas: representações e imaginários





Nossa preocupação irá se centrar, a partir de agora, no modo como a linguagem constrói representações sociais para os corpos femininos das protagonistas selecionadas no *corpus*, considerando as diversas dimensões semiológicas que jogam para a estruturação do sentido no interior deste ato de linguagem – no caso a imagem e a fala. Assim, nosso objetivo, a partir deste ponto, é produzir interpretações e explicações culturais – construir discursos – sobre estes corpos considerando, como já foi dito, os possíveis interpretativos (CHARAUDEAU, 1983, p. 52) dos atos de linguagem que ora analisamos.

Julgamos conveniente, para que possamos seguir por este percurso, apresentar a forma estruturante desta segunda parte da nossa pesquisa. Ela será constituída por três capítulos, que vão do quinto ao sétimo. Assim, o capítulo 5, intitulado *O corpo: um artefato plural*, é um capítulo teórico cujo objetivo é o de apresentar o conceito de corpo que utilizamos ao longo de nossas análises a partir de uma perspectiva de *interdisciplinaridade focalizada* (CHARAUDEAU, 2013b). Ele também discorre sobre as dimensões e os conceitos que serão considerados na análise dos corpos femininos das telenovelas de nosso *corpus*.

O capítulo 6, com o título *Corpos femininos no “ar”: as telenovelas dos anos 1970*, trará nossas interpretações para os corpos femininos das duas novelas da década de 1970: *Irmãos Coragem* e *Dancin’ Days*. Nele serão investigados, então, os corpos das protagonistas Maria de Lara (*Irmãos Coragem*) e Júlia de Souza Matos (*Dancin’ Days*).

Já o capítulo 7, a que demos o título *Corpos femininos na tela: as telenovelas dos anos 1980*, será uma espécie de continuação do primeiro, pois seu objetivo será o de também apresentar interpretações para os corpos das protagonistas femininas. No entanto, nele, focaremos nos corpos da viúva Porcina da telenovela *Roque Santeiro* e de Tieta, da telenovela *Tieta*, ou seja, das telenovelas dos anos 1980.



dancin' days

CAPÍTULO 5

O corpo: um artefato plural

Irmaos Coragem

“Ora a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseo-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica [...]”

Roland Barthes (*A câmera clara*)

“A Igreja diz: *o corpo é uma culpa.*
A ciência diz: *o corpo é uma máquina.*
A publicidade diz: *o corpo é um negócio.*
O corpo diz: *eu sou uma festa.*”

Eduardo Galeano (*Janela para o corpo*)

ROQUE
SANTIERO



Esse capítulo pretende fazer uma incursão nos estudos sobre o corpo, observando a maneira como este é tratado em algumas disciplinas do campo das Ciências Humanas e Sociais e como pode ser tratado no âmbito da Análise do Discurso. Em meio a essa incursão, procuraremos observar também as dimensões que o corpo delimita (gênero social, moda, beleza/feiura, erotismo) e como este se relaciona com o social/cultural e com os papéis sociais atribuídos à mulher.

Começamos propondo um questionamento, aparentemente simples: *o que é o corpo?* Provavelmente, não teríamos dificuldades em definir o corpo como sendo “naturalmente” um conjunto de órgãos, sede de vários processos fisiológicos e bioquímicos, que dá o aspecto físico aos seres humanos e garante a presença destes no mundo. Esta seria talvez a primeira definição para a pergunta. Talvez fizéssemos um gesto para indicar nosso corpo: “É isso”, diríamos.

Mas, se estivéssemos doentes ou com alguma dor, delimitaríamos o tipo de doença/dor através da parte afetada e diríamos, da forma mais natural possível e com uma certa propriedade em nossa convicção: “estou com dor nas costas!”, “Hoje não estou me sentindo bem do estômago”, “Acordei hoje com dores pelo corpo todo”, entre outros exemplos.

Enfim, não hesitamos em demonstrar que sabemos o que é o corpo e que partes o constituem. O interessante é que, ao definir e representar o corpo dessa maneira, talvez não tenhamos consciência de que há um saber que orienta esse modo de compreensão e representação do corpo, e de que tal saber foi construído no campo das Ciências Médicas e Biológicas e compartilhado sócio-historicamente através de várias práticas sociais e discursivas. Logo, o saber médico/biológico orienta nossa representação e nossa experiência do corpo, constituindo-se como uma grade de leitura a respeito dele.

Abrindo um parêntese sobre esse campo, podemos dizer que, em seu âmbito, o corpo é compreendido de modo geral como um conjunto de estruturas e sistemas que constituem o ser. Nesse paradigma, a menor unidade constituinte do corpo é a célula. Um conjunto de células forma os tecidos. Os tecidos são responsáveis para constituir os órgãos. Um conjunto de órgãos forma os sistemas (urinário, circulatório, genital, etc.) e o conjunto de sistemas forma o todo que é o corpo. Propõe-se, então, uma visão mecânica e estrutural do corpo que permite não só delimitar suas partes, como também localizar suas doenças¹¹⁷.

¹¹⁷ Basta folhearmos um manual ou dicionário de anatomia humana para vermos claramente essa concepção de corpo enquanto conjunto de estruturas e sistemas. A título de exemplo, mencionamos o *Atlas de*



A representação médica e biológica do corpo tornou-se tão naturalizada que os dicionários da língua portuguesa registram, para o verbete *corpo*, definições como a que destacamos a seguir:

1. a estrutura física de um organismo vivo (esp. o homem e o animal) englobando suas funções fisiológicas; parte concreta, material dos seres.
2. na configuração da espécie humana, o conjunto formado por cabeça, tronco e membros (Dicionário HOUAISS).

Embora essa representação médica e biológica seja a principal guia de leitura do corpo e da doença em nossa sociedade – uma vez que, como sugere Faure (2008), a Ciência Médica se elabora em resposta a questionamentos da própria sociedade –, podemos dizer que não há somente uma forma de se ler e de se pensar o corpo. Como aponta Mandressi, “[o] corpo é atravessado por grades de leituras que se vão imbricando à medida em que elas se acumulam ao longo do tempo” (MANDRESSI, 2009, p. 430).

Nesse sentido, outras ciências, como as Ciências Sociais e Humanas, também pensam sobre o corpo e propõem leituras a seu respeito que não o reduzem ao seu aspecto puramente biológico. Sem desconsiderá-lo, tais Ciências procuram compreender o corpo como uma interface entre o social e o individual, entre a natureza e a cultura, entre o fisiológico e o simbólico. Falaremos brevemente destas leituras sobre o corpo propostas pelas ciências supracitadas nas seções que se seguem.

5.1. O corpo nas Ciências Humanas e Sociais

A corporeidade humana é interesse de discussões já há alguns séculos, desde os conhecimentos elaborados pelos anatomistas do final da Idade Média e início da Idade Moderna até recentemente. Esse interesse pelo corpo, a nosso ver, ocorre pelo fato de a existência humana ser, antes de qualquer coisa, corporal, isto é, o corpo é um de seus dados constitutivos e evidentes: “[...] é no e com o seu corpo que cada um de nós nasce, vive e morre; é no e pelo seu corpo que se inscreve no mundo e se encontra com o outro” (MARZANO, 2007, p. 3, tradução nossa)¹¹⁸.

Anatomia Humana Asclépio (<http://guiadeanatomia.com/atlas.php>) elaborado por professores e estudantes de Medicina da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

¹¹⁸ No original: “[...] c’est dans et avec son corps que chacun de nous est né, vit, meurt; c’est dans e par son corps qu’on s’inscrit dans le monde e qu’on rencontre autrui”.



Logo, o corpo é o mediador de nossa relação com o mundo e com os outros homens, garantindo nossa possibilidade de ação sobre esse mundo e esses homens e também constituindo a dimensão física, material, concreta e singular de nossa existência.

[...] [o] ser humano é uma pessoa incarnada: sem corpo, ele não existiria; pelo corpo, ele está ligado à materialidade do mundo. É por isso que a experiência do corpo é sempre dúbia: nós temos com o nosso corpo uma relação que é, por sua vez, instrumental e constitutiva [...]. Cada um de nós “tem” seu corpo, mas ao mesmo tempo, esse o tem [...] (MARZANO, 2007, p. 8-9, tradução nossa)¹¹⁹.

Entretanto, embora aparentemente óbvio, o corpo não é tão facilmente apreensível, já que ele possui uma dimensão simbólica, efeito de uma construção social e cultural, na qual um saber singular sobre ele é delineado no seio das sociedades. Assim, concordamos com Le Breton (2012a, p. 18), para quem o corpo é uma construção simbólica, e não uma realidade em si.

Nesse sentido, o campo das Ciências Humanas e Sociais revelou-se como um terreno eficaz para compreender a dimensão simbólica do corpo. Tais reflexões tiveram início no decorrer do século XIX, principalmente no âmbito da Sociologia. Porém, é no século XX que se vê uma expansão dessas discussões; o século em questão pode ser considerado, como propõe Courtine (2008), como o século que inventou teoricamente o corpo.

Nas seções que se seguem, procuraremos apresentar algumas dessas rápidas reflexões produzidas no interior das Ciências Sociais e da História. Nosso objetivo é delinear, ainda que de forma panorâmica, a maneira como o corpo é considerado no âmbito de cada uma dessas disciplinas, evidenciando o escopo que esse artefato adquire. Também procuraremos demonstrar que, no caso dessas disciplinas, apesar de cada uma delas recortar o corpo em um ponto de vista específico, as visões sobre a corporeidade são complementares, o que permite uma abordagem interdisciplinar sobre o corpo em nosso trabalho.

¹¹⁹ Nossa tradução de: “L’être humain est une personne incarnée: sans corps, elle n’existerait pas; par les corps, elle est liée à la matérialité du monde. C’est pourquoi l’expérience du corps est toujours double: nous avons avec notre corps une relation qui est à la fois instrumentale et constitutive [...]. Car chacun ‘tient’ son corps, mais en même temps s’y tient [...]” (MARZANO, 2007, p. 8-9).



5.1.1. O corpo na Sociologia e Antropologia

Segundo Le Breton (2012b), a reflexão teórica sobre a corporeidade humana no âmbito das Ciências Sociais pode ser traçada desde os primeiros passos dessas ciências no decorrer do século XIX. Nesse sentido, este autor distingue três momentos importantes que descrevem, simultaneamente, três pontos de vista sobre o corpo: a) uma *sociologia implícita do corpo*, b) uma *sociologia em pontilhado* e c) uma *sociologia do corpo*.

A *sociologia implícita do corpo* caracteriza o início das Ciências Sociais, principalmente durante o século XIX. Nesse momento inicial de reflexão, o corpo é visto por meio de ângulos de análise mutuamente contraditórios e os sociólogos não se detém de modo aprofundado na corporeidade humana, embora não a negligenciem. Em outras palavras, o corpo é considerado como um suporte para compreender problemas sociais variados, não sendo alvo de um estudo à parte. Marx e Engels, por exemplo, pensam o corpo somente como um fator que revela a condição miserável de certas parcelas sociais, subsumindo a corporeidade nos indicadores ligados aos problemas de saúde pública ou de relações de trabalho. Outros teóricos consideram o corpo a partir de um ponto de vista determinista, a partir do qual as diferenças sociais e culturais são submetidas à primazia do biológico.

De modo geral, essa sociologia “[a]borda a condição do ator nos diferentes componentes e, sem se esquecer do corpo, dilui, no entanto, sua especificidade de análise” (LE BRETON, 2012b, p. 15).

Já a *sociologia em pontilhado* caracteriza-se por proporcionar sólidos elementos de análise no que tange ao corpo, porém não sistematiza a reunião dos mesmos. O ponto de vista, aqui, é o da *corporeidade como sendo social e culturalmente construída*, refutando a ideia de que o homem é o produto do corpo, presente em algumas correntes do momento anterior. Nesse contexto, alguns sociólogos interessam-se pela questão da corporeidade e sua relação com o social e o cultural. No geral, os trabalhos desenvolvidos têm o intuito de *observar o modo como cada sociedade significa o corpo, e como esse mesmo corpo reflete os significados compartilhados e construídos por essa mesma sociedade*, seja por meio dos seus gestos, de suas técnicas, de suas marcas e mesmo de suas percepções sensoriais.

Bourdieu, por exemplo, seguindo uma perspectiva mais estruturalista, procurou focalizar a dimensão corporal nas práticas sociais, considerando o corpo como veículo do *habitus*, isto é, como “[...] ferramenta de uma transmissão frequentemente infra-



consciente dos dispositivos sociais e dos gestos (alimentares, esportivos, estéticos...)” (DURET; ROUSSEL, 2005, p. 9, tradução nossa¹²⁰).

Mauss, por sua vez, interessa-se tanto pelo estudo das técnicas corporais, ou seja, pelo estudo dos “[...]gestos codificados em vista de uma eficácia prática ou simbólica [tratando-se] de modalidades de ação, sequências de gestos, de sincronias musculares que se sucedem na busca de uma finalidade precisa” (LE BRETON, 2012b, p. 39), quanto pela dimensão social da expressão dos sentimentos, já que, no seu entender, os sentimentos são emanações sociais que se impõem por seu conteúdo e sua forma aos membros de uma coletividade, colocados em dada situação moral, não dependendo, desse modo, de uma psicologia individual, nem de uma psicologia indiferente.

Por último, a *sociologia do corpo* não somente corresponde a um terceiro momento de reflexão sobre a corporeidade humana, mas também pode ser vista como um tipo de Sociologia Aplicada. Nela, há uma sistematização dos elementos de análise e uma inclinação mais direta sobre o corpo, de modo a estabelecer as lógicas culturais que nele se propagam. Se as outras abordagens sobre o corpo privilegiaram, sobretudo, as ações do corpo (respondendo à questão: “o que faz o corpo no seio social/cultural?”), a sociologia do corpo procura delimitá-lo, identificar sua natureza, cujas lógicas sociais e culturais ela pretende questionar. Inicialmente, ela tenta responder à questão: “De que corpo se trata?”, indo ao encontro do imaginário social que permite significar o corpo em uma determinada sociedade.

Alguns estudiosos como Duret e Roussel (2005) questionam o estatuto de uma *sociologia do corpo* nos moldes propostos por Le Breton (2012b), ou seja, como um domínio da sociologia aplicada, com suas delimitações teórico-metodológicas. Esses autores postulam que as ambições de uma sociologia do corpo devem se limitar na medida que “[...] o corpo pode ser tomado como fio condutor guiando a atenção do pesquisador”, o que pressupõe que o corpo coloca questões às várias sociologias, não se limitando a uma única sociologia: “[o] corpo, como visada central, remete então às concepções que toda sociedade faz das pessoas e que estas fazem da sociedade” (DURET; ROUSSEL, 2005, p. 6, nossa tradução¹²¹).

¹²⁰ No original: “[...] l’outil d’une transmission souvent infra-consciente des dispositions sociales et des goûts (alimentaires, sportifs, esthétiques...)” (DURET; ROUSSEL, 2005, p. 9).

¹²¹ No original: “Le corps, comme visée centrale renseigne alors sur les conceptions que toute société se fait des personnes e que toute personne se fait de la société” (DURET; ROUSSEL, 2005, p. 6).



De uma maneira geral, o corpo, no âmbito das ciências sociais, é considerado, antes de tudo, como uma *estrutura simbólica, fruto de uma construção sociocultural*. Indo ao encontro dessa perspectiva, a sociologia do corpo compreende a corporeidade humana como um elemento do imaginário social: a existência do corpo traduz, nesse sentido, um imaginário social a respeito desse artefato, imaginário esse que é construído socioculturalmente.

O corpo é uma realidade mutante de uma sociedade para a outra: as imagens que o definem e dão sentido à sua extensão invisível, os sistemas de conhecimento que procuram elucidar-lhe a natureza, os ritos e os símbolos que o colocam socialmente em cena, as proezas que pode realizar, as resistências que oferece ao mundo são incrivelmente variados, contraditórios até mesmo para a nossa lógica aristotélica do terceiro excluído [...]. Assim, o corpo não é somente uma coleção de órgãos arranjados segundo leis de anatomia e da fisiologia. É, em primeiro lugar, uma estrutura simbólica, superfície de projeção passível de unir as mais variadas formas culturais (LE BRETON, 2012b, p. 28-29).

Diante dessa perspectiva, o interesse das Ciências Sociais é o de compreender a maneira como o corpo metaforiza o social e como o social metaforiza o corpo, considerando as práticas que permitem transmitir esse saber para os membros de uma dada coletividade. Nesse sentido, a tarefa da Antropologia ou da Sociologia é “[...] compreender a corporeidade enquanto estrutura simbólica e, assim, destacar as representações, os imaginários, os desempenhos que aparecem como infinitamente variáveis conforme as sociedades” (LE BRETON, 2012b, p. 29-30).

5.1.2. O corpo na História

No âmbito das Ciências Humanas e Sociais, a História é uma das disciplinas que também muito se interessa pelo corpo. A inscrição do corpo como objeto de estudos do historiador deve-se ao movimento ocorrido no interior da historiografia que se denominou *Nouvelle Histoire* (Nova História).

A *Nouvelle Histoire* surge como uma contestação do paradigma tradicional dos estudos históricos – dominante durante o século XIX e as décadas iniciais do século XX – que estava calcado na ideia de *busca de ideal de verdade dos fatos históricos*. Este paradigma, denominado *Historiografia positivista e événementielle*, segundo Schwarcz (2001, p. 7), apoiava-se em fatos, grandes nomes e heróis e, com isso, constituía pautas e agendas históricas naturalizadas. Nesse sentido, o historiador positivista deveria estar



livre de qualquer envolvimento com o seu objeto de estudo, utilizando fontes marcadas de objetividade, neutralidade, fidedignidade, credibilidade e distância no tempo.

Apoiando-se na noção de “história como problema”, proposta pelo historiador medievalista Marc Bloch (2001, p. 51-68), a Nova História rompe, então, com esta tradição, abrindo margem para se problematizar o próprio fazer histórico e a capacidade de observação do historiador, considerando que cada época elenca novos temas que, no fundo, falam mais de suas próprias inquietações e convicções do que de tempos memoráveis.

Esta corrente de estudos históricos, segundo Schwarcz (2001), passa a compreender a *história* como a “a ação dos homens no tempo”, dando relevância não ao fato histórico (tido como objetivo, apreensível na historiografia positivista), mas ao *discurso histórico sobre o fato*, ao significado sócio-histórico dado ao objeto de estudos históricos. Dessa forma, “[n]enhum objeto tem movimento na sociedade exceto pela significação que os homens lhe atribuem, e são as questões que condicionam os objetos e não o oposto” (SCHWARCZ, 2001, p. 8). Logo, a Nova História compartilha da ideia de que “os homens se parecem mais com sua época do que com seus pais”, exposto por um velho provérbio árabe.

Para Del Priore, a *Nova História* pode ser compreendida como:

[...] [a] Nova História caracteriza-se, inicialmente, por passar do estudo de uma série de eventos acontecidos a personagens designados por nomes próprios para aquele mais amplo da vida de autores anônimos, ocorrido na longa duração. Ela deu as costas à visibilidade cômoda e superficial dos grandes acidentes e personagens. Herdou dos *Annales* o repúdio à fetichização do documento escrito, à história feita de certezas, o abandono do fato e de suas sucessões insignificantes; substitui-os por outros fatos. [...]. A seguir, a Nova História leva em conta a história submersa e pouco visível do que acontece por baixo dos fatos e dos indivíduos mais evidentes. Levar em conta esta história, de aparência imóvel, mas simultaneamente movimentado, significa estudar “fenômenos de função”, mais tarde chamados de “fatos da vida material” e fenômenos de mentalidade atrelados às grandes constantes da vida humana: as que tocam a necessidade de se alimentar, produzir e trocar, ou de rir, amar, conhecer e criar. Seu herói festejado: a multidão de desconhecidos” (DEL PRIORE, 1994, p. 50).

A expressão *Nouvelle Histoire* designa, de acordo com J. Reis (1996), “a história sob a influência das ciências sociais, que começou a ser elaborada a partir do debate entre sociólogos, filósofos, geógrafos e historiadores, no início do século XX [...]” (REIS, 1996, p. 37). Tomando emprestado modelos de análise das ciências sociais, a *Nouvelle*



Histoire não somente renovou a curiosidade histórica, como também os problemas de interesse do historiador, fazendo emergir novos objetos de estudo no seio das questões históricas, e constituindo novos territórios pela anexação de territórios de outros.

A *interdisciplinaridade* intrínseca à *Nova História* renovou a temática da pesquisa histórica e tornou possível o surgimento de uma *História das mulheres*, de uma *História dos hábitos alimentares*, de uma *História das crianças*, de uma *História da Beleza*, de uma *História da sexualidade*, de uma *História dos homens*, entre outras.

É nesse contexto que uma *História do corpo* também se tornou possível. Se as Ciências Sociais já se mostravam interessadas pelo corpo no que tange à sua significação sociocultural e ao seu caráter mediador, a História Nova, inspirada nas Ciências Sociais, viu no corpo um objeto para suas reflexões, exatamente pelo fato de o corpo ser o “ponto-fronteira” entre o individual e o social, estando, com isso, no centro da dinâmica cultural. Logo, “[a] originalidade última desta experiência é estar no cruzamento do invólucro individualizado com a experiência social, da referência coletiva com a norma coletiva (CORBIN, COURTINE, VIGARELLO, 2009, p. 11).

Assim, se o corpo é o “ponto-fronteira”, um estudo histórico do corpo pretende observar a maneira como uma sociedade constrói o corpo ao longo do tempo, refletindo as mudanças complexas vivenciadas por essa sociedade no decorrer dos processos históricos (DEL PRIORE, AMANTINO, 2011). Logo, o estudo das indeterminações históricas dos limites do corpo e também das variações (no tempo e no espaço) no modo de representar o corpo de acordo com a raça, a etnia, a classe social, a idade ou o gênero abrem um leque de questões para estudar o tema por meio de uma abordagem histórica da cultura.

Segundo Del Priore (1994), numa perspectiva histórica, o corpo pode ser abordado pelo pesquisador de diversas maneiras. Em primeiro lugar, o corpo pode ser pensado sob a perspectiva da *história intelectual*, focando-se nas mudanças de epistemes em relação a esse objeto. Em segundo lugar, pode-se pensar o corpo sob a *perspectiva da política e da teoria política*, voltando-se para as questões das ideologias políticas, sobretudo, aquelas relativas à sexualidade como forma de poder. Em terceiro lugar, o corpo pode ser abordado sob a perspectiva da *história econômica*, levando em conta a questão da divisão sexual do trabalho caracterizada pelas diferenças de sexo. Em quarto lugar, uma abordagem histórica do corpo pode pensar o corpo sob a perspectiva da *história das ciências*, na qual o objetivo é observar o progresso que as ciências médicas e biológicas



forneceram ao estudo da anatomia e fisiologia da reprodução, demarcando as diferenças sexuais.

Cumpramos ressaltar que, quando se pensa o corpo a partir de um ponto de vista histórico, convergem nesse ponto de vista concepções de ordem filosófica e também sociocultural. Como Bernard aponta: “toda abordagem do corpo implica em uma escolha filosófica e mesmo teológica e reciprocamente” (BERNARD, 1995, p. 8, tradução nossa¹²²).

5.2. O corpo e a Análise do Discurso Semi linguística

O diálogo nas perspectivas das Ciências Sociais, Humanas e da Linguagem (esta última aqui representada pela Análise do Discurso (doravante AD)), parece-nos uma articulação necessária, na medida que os três campos estão interessados – cada um à sua maneira – nas estruturas simbólicas que permitem significar o corpo para um dado grupo sociocultural. Na esteira de Charaudeau (2013b), para quem o jogo de empréstimos, integração e interdiscursividade entre conceitos de disciplinas diferentes deve ser realizado¹²³, procuraremos refletir um pouco sobre como o corpo deve ser considerado, visando esta reunião.

Para compreendermos a tarefa da AD no que concerne ao corpo, temos que compreender o objetivo geral desse campo científico. Para nós, tal objetivo consiste em observar e compreender as características dos comportamentos linguageiros (“*o como diz a linguagem*”) em função das condições psicossociais que os limitam, conforme os tipos de situação de comunicação (CHARAUDEAU, 1995). Muito mais do que observar os ritos e os símbolos (embora tais símbolos possam se materializar na linguagem) a que o corpo está imerso em uma dada sociedade ou grupamento humano, nosso foco de análise é sempre a linguagem, nas suas mais diversas materializações enquanto textos que circulam no âmbito do espaço social. Queremos compreender essa linguagem e como ela é utilizada para significar o mundo em que vivemos, no caso específico, o corpo. Logo, partimos do pressuposto de que a linguagem é simbólica e possibilita transformar um mundo a significar em um mundo significado (CHARAUDEAU, 1995), fazendo desse

¹²² No original: “[...] toute approche du corps implique un choix philosophique et même théologique et réciproquement” (BERNARD, 1995, p. 8).

¹²³ Tomando o devido cuidado para anunciar tanto aquilo que está sendo tomado de empréstimo, integrado ou usado, quanto como ele será redefinido no interior da disciplina, como sugere o pesquisador.



último um objeto de troca entre sujeitos inscritos sócio-historicamente, o que Charaudeau (1995) denomina de *procedimento de semiotização do mundo*.

Assim, enquanto os cientistas sociais e os historiadores preocupam-se, cada um à sua maneira, em dismantlar os imaginários e as representações, bem como os desempenhos e os limites do corpo numa dada sociedade, os analistas do discurso observam como ele é representado na linguagem, considerando sempre as condições de produção e interpretação (circunstâncias do discurso) do uso dessa linguagem. Ao observar e compreender esse “como diz a linguagem em termos de corpo”, o analista do discurso acaba tocando nos imaginários sociodiscursivos que circulam e balizam a representações do “corpo” em meio à linguagem.

Diante dessa problemática, esse objeto vê-se inserido em uma dupla perspectiva complementar para a sua compreensão: por um lado, o corpo constitui-se como um *signo discursivo*, portador de alguma coisa que não reside nele próprio¹²⁴; por outro, ele retira parte de sua significação dos *imaginários sociodiscursivos* que circulam no meio social em que a troca linguageira se realiza.

Enquanto *signo discursivo*, o corpo materializa-se em uma determinada substância semiológica (ou em várias, caso o texto seja plurisemiológico): verbal, visual, etc. Ele ainda é dotado de uma *forma* e de um *sentido* (relação forma-sentido) e entra no jogo de significação que formata a realidade em real significante¹²⁵, isto é, transforma o universo “caótico” (no sentido de “sem sentido”) do corpo – um objeto a significar – em um universo significado.

Enquanto *imaginário sociodiscursivo*, o corpo constitui-se como um modo de apreensão do mundo que nasce no interior do mecanismo de construção de sentido, o qual constrói uma significação para esse objeto; ele circula no grupo social, organizando-se em sistemas de pensamento coerentes (saberes de conhecimento e saberes de crença) depositados na memória coletiva, cria valores e justifica as ações sociais relativas ao seu domínio.

¹²⁴ Este algo que não está no signo discursivo, mas do qual ele é portador, vem, segundo Charaudeau (2000), de tudo aquilo que constitui a troca linguageira e que faz sentido: a) os desejos e as intenções dos sujeitos b) suas relações de pertencimento aos grupos, c) o jogo das interações que se estabelece entre eles, d) os saberes e as visões do mundo que eles compartilham, e) as circunstâncias de troca ao mesmo tempo particulares e tipificadas. Nesse sentido, o *signo discursivo*, para Charaudeau (1983, 2000), constitui-se como uma realidade implícita e não transparente, existindo somente no discurso (ao contrário do signo linguístico, que possui uma essência denotativa e uma realidade explícita e transparente).

¹²⁵ Charaudeau (2007) distingue *realidade de real*. A primeira corresponde ao mundo empírico através de sua feminalidade e aparece como lugar assignificante (e ainda assignificado), impondo-se ao homem em estado bruto, esperando ser significada. O segundo refere-se ao mundo tal como ele é construído, estruturado pela atividade significante do homem através do exercício da linguagem.



Como os saberes e as visões de mundo são um dos elementos necessários para que o signo discursivo possa realmente “significar”, cada uma dessas perspectivas é complementar uma da outra, numa relação dialética entre esses dois elementos: o signo discursivo retira parte de sua significação dos imaginários sociodiscursivos, enquanto os imaginários são criados por meio da mecânica das representações, através dos signos discursivos, passando a circular no meio social enquanto saberes sobre esse objeto.

Portanto, a tarefa da AD, no que tange ao estudo do corpo, é compreender como a linguagem representa o corpo (“*como diz a linguagem*”), considerando as condições de produção e de interpretação do uso dessa linguagem, segundo um tipo de situação de troca configurada em um contrato de comunicação. Ao observar esse “como”, desmantelam-se os imaginários sociodiscursivos que suportam a significação desse corpo no meio social em que o ato de linguagem é produzido.

Ao realizar tal tarefa, o analista do discurso produz interpretações a respeito desse objeto, considerando a relação entre linguagem e sociedade, entre o implícito e o explícito, entre o dizer e o fazer. Tais interpretações podem ser feitas recorrendo a conceitos e saberes advindos de outros campos científicos tais como a Antropologia, a Sociologia, a Psicologia Social, a Comunicação, a História, numa atividade que Charaudeau (2013b) denomina *interdisciplinaridade focalizada*.

5.2.1. O corpo enquanto imaginário sociodiscursivo

O conceito de *imaginário sociodiscursivo*, tal como desenvolvido por Charaudeau (2006b, 2007), é uma proposta de integração do conceito de *imaginário social*, advindo da Antropologia Social, ao quadro teórico de uma análise do discurso.

Segundo Charaudeau (2006b), o imaginário social corresponde a uma *imagem da realidade*, imagem esta que interpreta a realidade, fazendo-a entrar em universo de significação. Este imaginário funda a identidade de um grupo social, já que mantém o grupo unido ao passo em que sedimenta o seu mundo de significação. Logo, ele não pode ser tido nem como verdadeiro, nem como falso, pois não é verificável e nem falsificável; sua ordem é, portanto, a do *verossímil*, do que sempre é possivelmente verdadeiro.

Todavia, no desempenho desta função identitária, os imaginários sociais têm necessidade de serem materializados, seja através dos comportamentos humanos, das atividades coletivas, da produção de tecnologias e objetos manufaturados, ou ainda através da construção de objetos emblemáticos que são erigidos como símbolos. Para que



esta materialização seja aceita pelo grupo, ela tem necessidade de ser sustentada. Nesse sentido, os grupos sociais produzem discursos sociais que lhes dão sentido. É em relação a essa produção de discursos que o aspecto discursivo dos imaginários sociais pode entrar em jogo e ser integrado ao quadro de uma análise do discurso, no caso ao quadro da Teoria Semiológica, tal como propõe Charaudeau (2006b, 2007).

No âmbito desse quadro, o conceito de *discurso*, segundo Charaudeau (1984), é compreendido de duas maneiras:

- a) *discurso* como relacionado à *mise en scène* do ato de linguagem;
- b) *discurso* como relacionado a um conjunto de saberes partilhados por um grupo social.

É a este segundo sentido que os imaginários sociodiscursivos estão relacionados, uma vez que tais imaginários, como aponta Charaudeau (2007), são alimentados por saberes socialmente partilhados, estão organizados em sistemas de pensamento e são depositados na memória coletiva de um determinado grupo social. Assim, para Charaudeau, o *imaginário sociodiscursivo* é:

[...] um modo de apreensão do mundo que nasce da mecânica das representações sociais, com a qual se constrói a significação sobre os objetos do mundo, os fenômenos que nele se produzem, os seres humanos e seus comportamentos, transformando a realidade em real significante. Ele resulta de um processo de simbolização do mundo de ordem afetivo-racional através da intersubjetividade das relações humanas e se deposita na memória coletiva. Assim, o imaginário tem uma dupla função de criação de valores e de justificação das ações (CHARAUDEAU, 2007, p. 53, tradução nossa¹²⁶).

A partir desta definição, podemos observar que os imaginários dão testemunho da identidade de um grupo social, já que correspondem ao seu modo de visão sobre um determinado fenômeno, acontecimento ou objeto social, identificando o grupo (reflexão) e revelando um julgamento (pelo fato de estar associado a um valor) sobre certos objetos

¹²⁶ No original: “[...] un mode d’appréhension du monde qui naît dans la mécanique des représentations sociales, laquelle, on l’a dit, construit de la signification sur les objets du monde, les phénomènes qui s’y produisent, les êtres humains et leurs comportements, transformant la réalité en réel signifiant. Il résulte d’un processus de symbolisation du monde d’ordre affectif-rationnel à travers l’intersubjectivité des relations humaines, et se dépose dans la mémoire collective. Ainsi, l’imaginaire a une double fonction de création de valeurs et de justification de l’action” (CHARAUDEAU, 2007, p. 53).



sociais (refração). Logo, os imaginários sociodiscursivos circulam em um espaço de interdiscursividade.

Além disso, eles possuem uma dupla função: a) a de *criação de valores*, o que pressupõe que todo imaginário esteja classificado em um domínio de avaliação onde valores são por ele adquiridos; b) a de *justificação da ação social*, que possibilita compreender os imaginários como suportes para o *fazer social* do grupo.

Nesta interdisciplinaridade que integra conceitos advindos de outros campos científicos a um novo quadro de tratamento, os imaginários sociodiscursivos passam a receber duas menções que permitem situá-los na AD:

- a menção de serem *sociais*, pelo fato de o processo de construção de significação representacional do mundo ocorrer no interior de um domínio de prática social, como o domínio midiático, artístico, religioso, político, etc., com o intuito de dar coerência à relação entre ordem social e condutas sociais e de estabelecer o elo social por meio das instituições, aparelhos de regulação social;
- a menção de serem *discursivos*, na medida em que a fala/escrita é o que os evidencia. Assim, a construção de universos de pensamentos, que se faz a partir da fala/escrita, é resultante da atividade de representação social, se apoia na sedimentação de discursos narrativos e argumentativos, propondo, desta maneira, uma descrição e uma explicação dos fenômenos do mundo e dos comportamentos humanos.

Portanto, “[...] os imaginários são engendrados pelos discursos que circulam nos grupos sociais, se organizando em sistemas de pensamento coerentes criadores de valores, jogando o papel de justificação da ação social e se depositando na memória coletiva” (CHARAUDEAU, 2007, p. 55, tradução nossa¹²⁷).

Vale ressaltar que os imaginários sociodiscursivos não podem ser confundidos com as *representações sociais*, embora ambos estejam intrinsecamente relacionados. As representações sociais correspondem, para Charaudeau (2007), ao mecanismo de construção de sentido que formata a realidade em real significante, engendrando, nessa

¹²⁷ No original: “[...] les imaginaires sont engendrés par les discours qui circulent dans les groupes sociaux, s’organisant en systèmes de pensée cohérents créateur de valeurs, jouant le rôle de justification de l’action sociale et se déposant dans la mémoire collective” (CHARAUDEAU, 2007, p. 55).



formatação, modos de conhecimento da realidade social, ou seja, os imaginários. Logo, enquanto as primeiras dizem respeito à mecânica discursiva de construção de significação da realidade, os segundos correspondem aos saberes sobre essa realidade, que circulam na forma de discursos sociais e que são engendrados pelas primeiras na *mise en scène* linguageira.

Os imaginários sociodiscursivos estão estruturados em tipos de saberes que são organizados em sistemas de pensamentos. De acordo com Charaudeau (2007), há dois tipos de saberes: a) os *saberes de conhecimento* e b) os *saberes de crença*.

Os *saberes de conhecimento* objetivam estabelecer uma verdade sobre os fenômenos do mundo. Dessa maneira, eles existem fora da subjetividade do sujeito, já que o fundamento desta verdade é algo exterior ao homem. Eles se referem aos fatos do mundo e também à explicação que se pode dar sobre a causa e a maneira como esses fatos ocorrem. São organizados em: a) *saberes científicos*, que constroem as explicações sobre o mundo a partir de uma razão científica, através da qual procedimentos de observação, de experimentação e de cálculo servem como garantia e como prova de que estes saberes são universalmente verdadeiros; b) *saberes de experiência*, que também constroem explicações sobre o mundo, porém, diferentemente dos primeiros, sem nenhuma garantia ou comprovação; neste caso, tudo se dá por meio da própria experiência empírica.

Os *saberes de crença* visam a sustentar um julgamento, uma apreciação ou uma avaliação a respeito dos fenômenos, dos eventos e dos seres do mundo. Desta forma, referem-se aos valores atribuídos e não ao conhecimento, como acontece com os saberes de conhecimento. Os saberes de crença se acham no sujeito, já que procedem de um olhar que este coloca sobre a realidade, portando um julgamento.

Os saberes de crença se organizam em: a) *saberes de revelação*, que supõem que existe um lugar de verdade exterior ao sujeito, porém, tal verdade não pode ser provada, nem verificada, uma vez que ela existe em textos que a testemunham de forma transcendental, possuindo um caráter sagrado; b) *saberes de opinião*, que nascem de um processo puramente avaliativo do sujeito que toma sua posição e se engaja em um julgamento a respeito do mundo e de seus objetos.

Apresentamos na figura 37, a seguir, um diagrama da formação dos imaginários sociodiscursivos proposto por Procópio (2009):

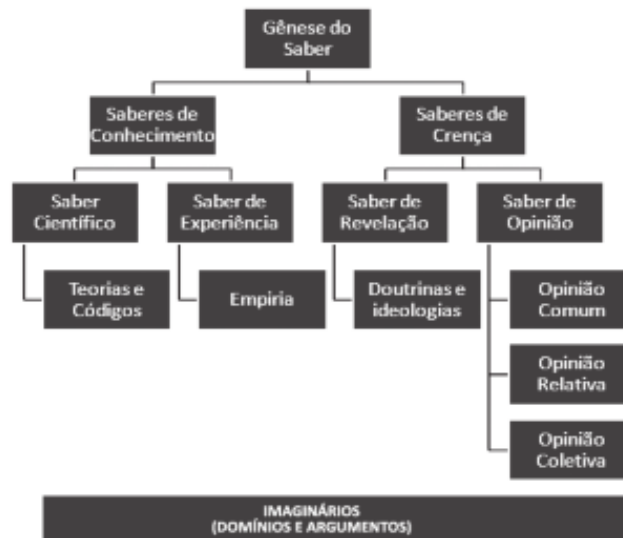


Figura 37 – Diagrama da formação dos imaginários sociodiscursivos segundo Procópio (2009).

FONTE: Procópio, 2009, p. 188.

Portanto, os imaginários sociodiscursivos são uma proposição de visão do mundo de um determinado grupo social. Desse modo, lidar com este conceito não pressupõe que devemos denunciar o imaginário de um grupo como sendo falso ou verdadeiro. Nossa posição deve ser a de descrever como ele é engendrado através do processo de simbolização representacional, considerando a situação de comunicação em que tal processo se insere e a visão de mundo que o imaginário testemunha.

5.3. As dimensões significativas do corpo

Como vimos, se o corpo é o mediador das práticas sociais, e, ao mesmo tempo, o pivô da presença humana – o que leva a uma dialética tal qual expressa por Marzano (2007): *ter* um corpo e *ser* um corpo –, seu estudo praticamente pode tocar em quase todas as problemáticas nas quais o ser humano, enquanto sujeito *histórico, social, cultural* e também *discursivo*, está engajado. Dessa maneira, uma infinidade de abordagens e categorias podem ser convocadas para se analisar este artefato plural, sendo que cada uma delas suscita suas próprias delimitações teóricas e metodológicas.

Para ilustrar esta infinidade de perspectivas, propomos, a título de exemplo e sem muita ambição teórica, uma espécie de *mapa conceitual* que tenta representar algumas possíveis abordagens relativas ao corpo no âmbito das Ciências Humanas e Sociais, considerando as categorias de análise que permitem realizá-las.

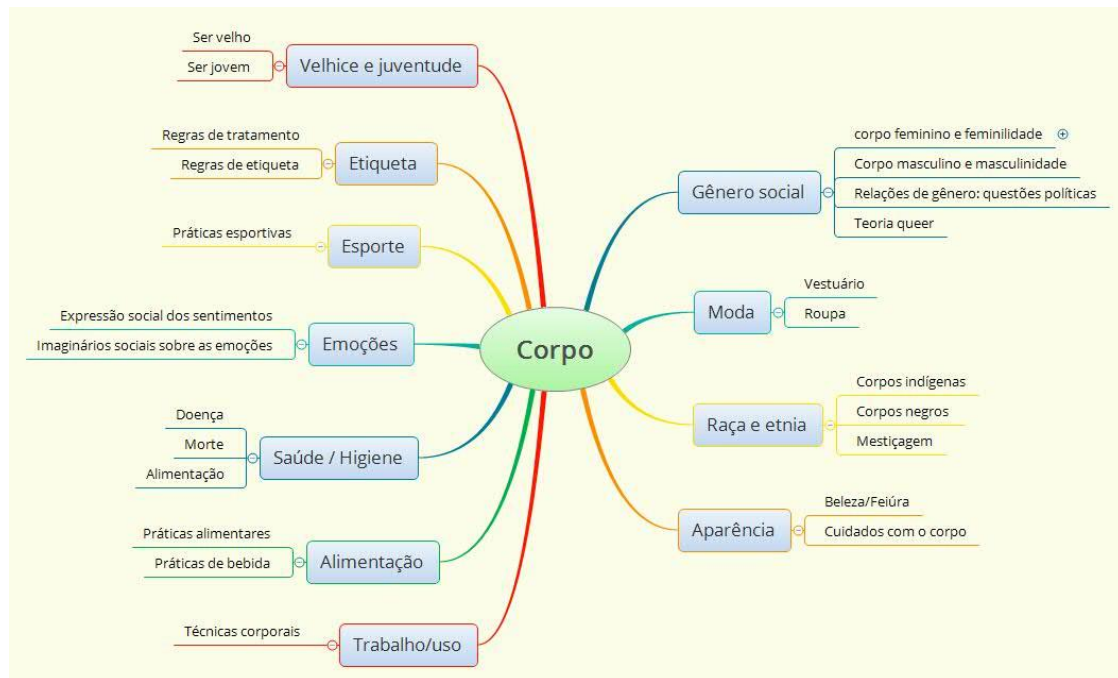


Figura 38 – Mapa conceitual sobre as múltiplas abordagens de estudo do corpo.

De forma ilustrativa, o mapa conceitual apresentado na figura 38 acima mostra alguns dos principais conceitos e categorias que podem ser tomados para se estudar o corpo no âmbito das Ciências Humanas e Sociais e também na dimensão da linguagem. Evidentemente, nas análises propriamente ditas, os conceitos tomados serão engendrados na problemática proposta e no arcabouço teórico-metodológico que embasa o estudo, expandindo o horizonte desses conceitos. Este mapa também deixa claro que, ao se estudar o corpo é necessário estabelecer um recorte e elencar as categorias que se deseja analisar.

Assim, considerando a perspectiva discursiva que orienta o nosso trabalho – perspectiva esta que, através de uma articulação interdisciplinar entre as Ciências Sociais e as Ciências Humanas, como já foi dito, pensa o corpo, ao mesmo tempo, como um *signo discursivo* e como um *discurso* (no sentido de *imaginários sociodiscursivos*) –, devemos, nas seções que se seguem, discorrer sobre os elementos que permitem significar o corpo no interior do ato de linguagem telenovelistico.

Nesse sentido, chamamos de *dimensões significativas do corpo* os *grandes eixos temáticos que significam o corpo no âmbito discursivo, pelo fato de estarem direta ou indiretamente, relacionados a ele*. Assim, considerando o mapa anteriormente, há várias dimensões que significam o corpo, como a alimentação, as emoções, a saúde e a higiene, a morte, etc. e todas podem ser estudadas. Em função das perguntas que propomos



responder, selecionamos para este trabalho as seguintes dimensões: a *moda*, a dicotomia *beleza/feiura*, o *erotismo* e o *gênero social*.

Cumpre-nos ressaltar que, para nós, as *dimensões significativas do corpo* se distinguem das *dimensões semiológicas do corpo*. Enquanto as primeiras correspondem aos *percursos significativos que atribuem sentidos ao corpo no âmbito do ato de linguagem*, as segundas dizem respeito às *materialidades significativas que constroem o corpo enquanto um objeto linguageiro*. Nesse sentido, no interior do ato de linguagem, as primeiras se manifestam por meio da apropriação – realizada pelo sujeito comunicante – de materialidades semiológicas variadas: verbal, visual, etc. Logo, a dimensão semiológica oferece à dimensão corporal condições de se materializar discursivamente e de ser enunciada.

5.3.1. Beleza: dos padrões estéticos aos cuidados com o corpo

De uma cultura para a outra, de um período histórico a outro, os conceitos de beleza e de feiura são relativos. O que é belo para um grupo ou etnia pode parecer feio para outro e vice-versa. O que se entende e se qualifica como belo ou feio não é, se considerarmos a história, algo imutável e universal. Tais conceitos mudam ao longo do tempo e vão ao encontro da dinâmica sociocultural, definindo cânones de beleza e de Feiura que orientam o julgamento social. “Os parâmetros de julgamento [...] dependem de nossas raízes, de nossas preferências, de nossos hábitos, de nossas paixões, de um sistema de valores nosso” (ECO, 2004b, p.29). Julgamos, então, a partir de uma visão enraizada, pois nascemos em uma determinada cultura.

Sobre a criação desses padrões, Eco afirma que: “[...] dizer que belo e feio são relativos aos tempos e às culturas [...] não significa, porém, que não se tentou, desde sempre, vê-los como padrões definidos em relação a um modelo estável [...] beleza e feiura são definidas em referência a um modelo ‘específico’” (ECO, 2007, p. 15, grifos nossos).

Ao longo de sua história, a civilização mundial nos deixou vários legados sobre quais “modelos específicos” foram tomados, em um dado momento, como belo e como feio, sobretudo no âmbito das artes plásticas e visuais – apesar de beleza e feiura não se restringirem a essas esferas.

Na Grécia Antiga, até o período arcaico (século VIII a. C. – VI a.C.), a beleza esteve associada ao agradável, àquilo que suscita admiração e atrai o olhar. Nesse sentido,



“[o] objeto belo é um objeto que, em virtude de sua forma, deleita os sentidos, e entre estes em particular o olhar e a audição [...] [e] no caso do corpo humano assume um papel relevante também as qualidades da alma e do caráter” (ECO, 2004a, p. 41).

Com o desenvolvimento econômico, artístico e cultural, através da ascensão de Atenas no período clássico (século V a. C. – IV a. C.), uma concepção mais clara do belo estético se forma. Artistas e filósofos passam a refletir sobre a beleza sensível e os fenômenos artísticos em suas obras. Na escultura, os artistas procuram realizar um equilíbrio entre a representação realista da beleza e a adesão a um cânone específico, objetivando expressar a beleza viva do corpo (figura 39). É nesse contexto que nasceram duas importantes concepções de beleza que foram (re)elaboradas ao longo dos séculos: a beleza como *harmonia e proporção das partes* e a beleza como *esplendor*, ambas propostas por Platão (ECO, 2004a, p. 48).

No romantismo – que não se restringe a um período histórico delimitado ou mesmo a um movimento artístico, mas sim a uma visão de mundo (NUNES, 1978) – a beleza procura expressar um estado d’alma, acolhendo contradições e antíteses (finito/infinito, inteiro/fragmento, vida/morte, mente/coração) em uma co-presença. Ela integra tudo que é distante, mágico, desconhecido, incluindo o lúgubre, o irracional, o mortuário (vide figura 40). “Sobretudo, é especificamente romântica a aspiração (*Sehnsucht*) a tudo isso: uma aspiração que não se caracteriza historicamente e, portanto, é romântica toda arte que exprime tal aspiração [...]”. Logo, a beleza “deixa de ser uma forma e torna-se Belo o informe, o caótico” (ECO, 2004a, p. 303).

O século XX, por sua vez, viu surgir concepções de beleza antagônicas, de certa maneira. Por um lado, os movimentos de vanguarda, como o cubismo, o futurismo, o surrealismo, propuseram uma ideia de beleza que viola todos os cânones estéticos respeitados até o momento (figura 41). Eco (2004a) a denomina de *beleza da provocação*, e isso pelo fato de o prazer proporcionado pelas imagens advir da provocação aos padrões estéticos através da violação desses padrões. Em suas palavras:

A arte já não se propõe a fornecer uma imagem da Beleza natural nem quer proporcionar o pacificado prazer da contemplação de formas harmônicas. Ao contrário, deseja ensinar a interpretar o mundo com olhos diversos, a usufruir do retorno a modelos arcaicos ou exóticos, ao universo do sonho ou das fantasias dos doentes mentais, às visões sugeridas pela droga, à descoberta da matéria, à reposição desvairada de objetos de uso em contextos improváveis (ver novo objeto, dadá etc.), às pulsões do inconsciente (ECO, 2004a, p. 415-417).



Figura 39 – *Discóbolo* (460-450 a. C.), de Míron.



Figura 40 – *Safo* (1867), de Charles Auguste Mengin.



Figura 41 – *L'Amitié* (1908), de Pablo Picasso.

Por outro lado, a beleza com e para fins comerciais, tão difundida pelas mídias, propõe um novo padrão voltado para a aquisição de um estereótipo ou ideais do que seja ou não belo. Essa concepção engendra um imaginário de que a beleza é uma fonte inesgotável e mutável que pode ser comprada, variando de acordo com a finalidade do que se deseja. Isto é, pressupõe-se que a beleza está pronta e pré-fabricada em determinados produtos comerciais e que basta adquirir-los para ganhar esta beleza. Dessa maneira, ela é tida como um bem simbólico que se encontra disponível no mercado em uma gama de variedades.

O exemplo mais próximo de que temos é a publicidade: o comercial televisivo de um *shampoo* que mostra uma modelo famosa com os seus cabelos brilhantes e sedosos vende não somente um produto, mas um ideal de beleza de tudo aquilo que o produto pode proporcionar, ou seja, o *shampoo* passa do *status* de mero produto de higiene para o de uma conquista de algo superior. Assim, a modelo famosa, no âmbito do comercial, encarna um cânone do que é belo, e, nas entrelinhas, destaca o que é feio para a sociedade.

Nas palavras da historiadora Denise Bernuzzi Sant'anna:

[h]oje, portanto, beleza implica a aquisição de supostas maravilhas em forma de cosméticos, mas também o consumo de medicamentos, a disciplina alimentar e a atividade física. Beleza é, igualmente, submissão a cirurgias, aquisição de prazer, acompanhado por despesas significativas, de tempo e dinheiro (SANT'ANNA, 2014, p. 15).

Dessa maneira, a partir da segunda metade do século XX, a beleza transformou-se em um tema ambicioso e vasto, um *gênero de primeira necessidade*. As razões para isso, segundo Sant'Anna (2014), dizem respeito tanto à importância inegável da aparência



física no mundo contemporâneo – pois de modo dialético a beleza contribui para a valorização da aparência física, ao mesmo tempo em que aparência física contribui para a fixação dos padrões de beleza –, quanto ao peso da beleza na economia internacional (a “feiura vende mal”). Nesse sentido, o desenvolvimento da publicidade, do cinema e da televisão contribuíram para afirmar o gosto pelo embelezamento do corpo em qualquer ocasião, circunstância e lugar. E, nesse contexto, os padrões são tantos que não é possível dizer que as mídias apresentem “nenhum modelo unificado, nenhum ideal único de Beleza” (ECO, 2004a, p. 426). Podemos dizer então que há um *politeísmo da beleza*.

Entretanto, duas perguntas ainda precisam ser respondidas: 1) qual seria a relação entre a Beleza (e a feiura) e o corpo?; 2) como a beleza pode operar como uma categoria histórico-discursiva metodologicamente aplicável ao nosso *corpus*?

No que diz respeito à primeira pergunta, podemos afirmar que, quando relacionada ao corpo, a beleza toca em critérios de ordem estética, relativos à aparência física, à atração e ao gosto social, como também nos cuidados com o corpo, ou seja aos artifícios que promovem o seu embelezamento: cosméticos, cirurgias, ginástica, etc. Nesse sentido, concordamos com Vigarello (2006, p. 10) quando afirma que a beleza relativa ao corpo diz respeito aos critérios de uma *estética física*, socialmente aprovada, da atração e do gosto, definindo o que agrada e desagrade em uma cultura e em um tempo. Em suma: que aparências são valorizadas por um determinado grupo sócio-historicamente situado? Quais os contornos do corpo são sublinhados ou depreciados? Por fim, quais padrões estéticos são tidos como belos, e quais artifícios embelezadores são elencados para cuidar do corpo e atingir o padrão socialmente legitimado?

Por exemplo, no início da década de 1960, as colunas femininas de jornais e revistas enfatizavam em seus conselhos a ideia de que a beleza correspondia a um conjunto de atributos: a pele bonita, o cabelo sedoso, o sorriso alegre, o rosto jovial, os olhos brilhantes. Era também salientado o fato de que a beleza não tinha idade. Nesse sentido, divulgava-se a ideia de que era sempre possível fazer algo em prol da beleza, independentemente da idade. Contudo, havia padrões relativos a este último que não poderiam ser prescindidos. Assim, o penteado, o andar, o tom de voz e a maquiagem teriam que andar lado a lado com a idade. Além do mais, a beleza estava relacionada à juventude, isto é, uma mulher bela precisaria “lutar pela sua juventude”, bem como adotar hábitos e alimentação saudáveis.

Este padrão de beleza mencionado nas linhas anteriores é muito diferente daquele divulgado pelas mídias de modo geral nos dias de hoje. Neste último, a beleza está ligada



a corpos cada vez mais magros (não há espaço para corpos que ocupam muito espaço) de aparência atlética, sarada e até “turbinada”, ao exercício físico, aos hábitos saudáveis e *fitness*, ao uso de produtos e cosméticos diversificados, à possibilidade de exposição da musculatura torneada e definida nos mais variados ambientes, sejam eles reais ou virtuais; enfim, aos mais diversos cuidados com todas as suas partes, inclusive a genitália.

Em suma: ser belo nos dias de hoje é muito diferente de ser belo nos anos dourados. Como podemos perceber, em cada um destes momentos partes ou contornos do corpo são enfatizados, enquanto outros são esquecidos (se na década de 1960, a beleza feminina se concentrava na pele e no rosto, hoje ela se concentra em quase todo o corpo); certos artifícios são utilizados num momento e atualizados e/ou “remasterizados” em outro (a evolução dos *shampoos* e dos cosméticos de modo geral), ao mesmo tempo em que técnicas nunca antes consideradas surgem (a cirurgia plástica, a uso do silicone, etc.).

Para além disso, temos que considerar que os padrões e as concepções de beleza sócio-historicamente construídos, quando tomados em relação ao corpo, significam-no, permitindo, pois, que a ele seja dada uma qualificação. Logo, o corpo engendra um imaginário sociodiscursivo sobre o que é considerado belo e/ou feio para um certo grupo social em um determinado momento histórico. Em outras palavras: beleza e feiura jamais serão algo absoluto e imutável, como já apontamos. Tudo depende do período histórico.

Quanto à segunda pergunta, o próprio Eco (2007) já nos respondeu em algumas páginas precedentes: cada época e cultura criam seu próprio padrão de beleza, definindo-o como um modelo específico que, em tese, deve ser seguido pelos atores sociais. Dessa maneira, a beleza pode funcionar como uma categoria analítica historicamente definível e metodologicamente aplicável, já que cada tempo, lugar e comunidade definiram seus próprios padrões estéticos relativos à aparência e aos modos de cuidar do o corpo. Assim, é em relação aos padrões estabelecidos durante o recorte histórico de nosso *corpus* que conduziremos nossas análises e interpretações relativas a esta dimensão significativa do corpo.

Portanto, o corpo, por meio não só de sua indumentária e dos seus adornos, mas também através de sua estrutura plástica – a que vulgarmente denominamos de aparência – sinaliza certos aspectos que, ao encontro das expectativas socioculturais relativas aos padrões de beleza e feiura, permitem que o consideremos como belo ou como feio. Podemos dizer, então, que ao qualificá-lo desse modo, sempre o fazemos considerando um ideal, ao mesmo tempo, de corpo e de beleza/feiura. Ou seja, atrás de um “sim”, existe sempre um “não”; atrás do positivo, um “não-positivo” (DUCROT, 1984).



5.3.2. Moda, vestuário e roupa

Desde os primórdios da história da sociedade ocidental o ser humano sente a necessidade de cobrir seu corpo, seja utilizando uma decoração sob a própria pele, seja usando roupas específicas, correspondentes a uma espécie de segunda pele. Nesse sentido, a nudez, em seu estado natural, é ocultada pela cultura, obrigando o indivíduo que nela se encontra a cobrir o seu corpo de alguma forma. Desde o nascimento, a prática de vestir-se faz parte dos hábitos dos atores sociais: já recém-nascido, o bebê é envolvido por alguma coisa para lhe proteger do frio¹²⁸.

Vestir-se é, pois, um imperativo cultural e a nossa cultura desenvolveu um sistema que permite aos indivíduos cobrir seu corpo, e, ao mesmo tempo, ressignificá-lo, dando-lhe novos sentidos, construindo assim uma identidade para o sujeito. Tal sistema é a própria *moda*.

Numa primeira aproximação com o vocábulo *moda* podemos depreender pelo menos três acepções. Em primeiro lugar, é possível compreendê-lo como algo que indica o *conjunto de opiniões e apreciações críticas* aceitas por uma dada coletividade. Aqui, *moda* está ligada aos *pontos de vistas* socialmente compartilhados. Uma segunda acepção do vocábulo concebe *moda* enquanto correspondente dos *modos de agir, viver e sentir* coletivos efetuados pelo ser humano em um dado momento histórico. Fala-se, então, de *moda* como *comportamento* ou algo que se liga a ele (no sentido mais amplo do termo). Já uma terceira acepção compreende *moda* como o *conjunto de usos coletivos relativos ao vestuário* de determinado grupo social em um dado momento histórico. Essa última acepção associa o fenômeno ao *vestuário*, à *indumentária* e também às *tendências* lançadas pelos profissionais de moda no que tange a seus elementos e usos.

Podemos notar, então, que o termo *moda* está envolvido em diversos âmbitos da vida coletiva, indo desde os estilos e hábitos de comportamento até os pontos de vista socialmente compartilhados, passando pelos modos de cuidar do corpo, incluindo, neste último caso, a indumentária. Todavia, historicamente falando, o modo de proceder da

¹²⁸ Boucher (2012) aponta que as razões pelas quais o vestuário foi criado são bastante complexas, já que este último decorre de fatores mentais, como a crença religiosa, a magia, a estética, a situação social, a diferença étnica. Entretanto, sua posição é a de que: “Em todo caso, é indubitável que, desde a origem, a roupa deve ter correspondido a outras funções que não à simples utilidade, particularmente no que se refere a seu papel mágico: o ser humano primitivo quis, dessa forma, prover-se de atributos que o revestissem de um poder confiscado de outras criaturas, ou pelo menos que protegessem seus órgãos genitais e o defendessem contra as influências maléficas” (BOUCHER, 2012, p. 13).



moda exprimiu-se mais claramente na *esfera das roupas* e nos *modos de vestir*, já que estas esferas de atividade humana podem ser consideradas como teatros das novidades mais espetaculares.

Assim, a última acepção apresentada anteriormente parece ser a mais comumente utilizada para referir-se à *moda*. Inclusive, estudos teóricos e históricos sobre a moda, como os de Barthes (1992, 2009), Calanca (2011), Prado e Braga (2012), ao tomarem o *vestuário* e a *indumentária* como ponto de partida e objeto de investigação, entendem o assunto enquanto relativo aos costumes de indumentária. Isso acaba por corroborar o fato de que, embora o termo tenha um amplo escopo, ele é comumente utilizado para se referir aos *modos de vestir* de um grupo social.

Diante do exposto, entenderemos moda seguindo a definição de Castilho (2004, p. 38): como o *conjunto de trajes e acessórios ornamentais*, compreendida como uma ocorrência universal, fundada em todas as sociedades. Este ponto de vista se enquadra ao da *moda enquanto linguagem*, isto é, como expressão de um certo conteúdo, formatado em um texto que veicula um discurso. Dessa forma, a moda caracteriza-se:

[...] pelas particularidades que ela assume em determinados contextos nos quais são presentificados ritos e técnicas, costumes e significados que se diferenciam de uma civilização à outra, de grupos sociais a outros, ou ainda de indivíduo a indivíduo independentemente da temporalidade pela qual ela se configura (CASTILHO, 2004, p. 38-39).

A moda é, pois, um fenômeno complexo e também completo, visto que, para além de seu potencial de linguagem, isto é, de um sistema de signos por meio do qual os seres humanos delineiam sua posição no mundo e sua relação com ele, ela propicia um discurso histórico, econômico, etnológico e tecnológico (CALANCA, 2011, p. 16). Em suma: pelo fato de ser uma linguagem, a indumentária está sempre evidenciando significados socioculturais de diversas ordens (religiosa, política, moral, econômica, etc.). Em uma última análise, evidencia os imaginários sociodiscursivos.

Enquanto um sistema, ou seja, uma linguagem que veicula um (ou vários) discurso(s), a moda se concretiza através do vestuário. Este pode ser compreendido como o *conjunto de trajes e ornamentos que plasticamente revestem e se articulam ao corpo humano* (CASTILHO, 2004, p. 42).

A partir dessa definição é possível afirmar que o vestuário possui, então, uma *plástica* que entra em contato com o corpo ao revesti-lo. Tal estrutura plástica do traje/roupa – um elemento do vestuário – propõe ao corpo que ela reveste novos



significados, atualizando o discurso da moda de que ele faz parte. Sobre essa relação, Castilho aponta que:

[...] [a] roupa, por sua vez, veste o corpo, recobrando-lhe como uma segunda pele, o que lhe confere uma constituição anatômica muito diversa. A roupa constrói-se como linguagem, e, como tal, altera a estrutura física do corpo, imprimindo em sua plástica novos traços, novas linhas, novos volumes e novas cores (Ibidem, p. 88).

Assim, o corpo “torce-se”, “estica-se”, “alarga-se”, “puxa-se” e/ou “forma-se” segundo o traje que o reveste. Portanto, a *plástica da moda* e a *plástica do corpo* se relacionam dialeticamente, o que nos permite dizer que um constitui o outro: por um lado, a plástica do corpo oferece diretrizes para se criar a plástica da moda, que pode, por seu turno, corroborar, modificar e/ou refutar a primeira; por outro lado, ao encobrir o corpo, ela lhe dá novos significados, imprimindo-lhe um “novo desenho”. Representamos essa relação a partir da figura 42 a seguir:

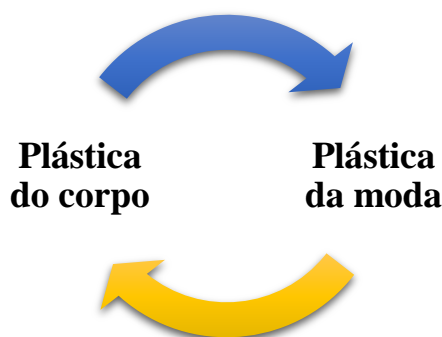


Figura 42 – Relação entre plástica da moda e plástica do corpo.

No interior desta dialética, podemos observar pelo menos duas coisas: por um lado, o corpo entrelaça elementos individuais e sociais: *individuais* relativos ao fato de o corpo e sua plástica serem o pivô da presença humana (“ser” um corpo e “ter” um corpo, algo que já discutimos); *sociais*, pelo fato de a plástica da moda engendrar significados socialmente compartilhados sob a forma de saberes (ou imaginários sociodiscursivos). Por outro lado, as roupas (juntamente com os ornamentos) constituem as formas pelas quais os corpos se relacionam entre si e o mundo externo. Assim, elas dizem respeito à pessoa inteira, a todo o corpo e também às relações do homem com seu corpo e do corpo com a sociedade, como afirma Barthes (2009).

Sobre estas questões, Calanca complementa que:



O ato de vestir “transforma” o corpo, e essa transformação não se refere a um único significado biológico, fisiológico, mas a múltiplos significados que vão daquele religioso, estético, àquele psicológico. [...] A roupa expõe o corpo a uma transformação constante, aquilo que o mundo natural possui apenas potencialmente. Ainda que não pensemos nisso, quando nos vestimos, trabalhamos sobre a natureza (CALANCA, 2011, p. 17-19, grifos nossos).

Assim, a plástica da moda, materializada pelo vestuário, reinventa o corpo, dotando-o de novos significados e exibindo-o de diferentes formas: ela pode mostrar certas partes do corpo, ao mesmo tempo em que oculta outras, ampliando sua capacidade de significação. Dessa maneira, o vestuário está sintonizado com as complexas formas que o corpo assume no decorrer da história da nossa sociedade, indo ao encontro do *modelo de corpo* que é considerado (e/ou proposto por certos profissionais de moda, já que, em vários momentos, a moda tem um caráter transgressivo) por essa sociedade em um momento histórico determinado. Ele tem, com isso, o “*l’air des temps*”, relativo ao de sua contemporaneidade.

O *vestido Império* dos fins do século XVIII (figura 43), com sua cintura alta e corte reto; o *dândi inglês* e o seu análogo francês, o *incroyable*, do início do século XIX (figura 44), com paletós de abas caídas, cores sóbrias, coletes abotoados, calças bem apertadas e abotoadas no tornozelo e a cartola de feltro; a *saia funil* do começo do século XX (figura 45), que estreitou os joelhos e os tornozelos das mulheres, fazendo com estas dessem pequenos passos de gueixa; a *mini saia* dos anos 1960 (figura 46) – saia que permitiu, pelo seu encurtamento, a exibição das pernas até uma altura um pouco acima do joelho e relegou a cinta-liga ao papel de acessório erótico – são alguns dos vários exemplos que a história do vestuário nos concede no que tange à reinvenção do corpo realizada pela moda e à relação do vestuário com a sua contemporaneidade.



Figura 43 – *Vestido Império* (século XVIII).



Figura 44 – *Dândi inglês* (século XIX).



Figura 45 – *Saia Funil* (século XX).



Figura 46 – *Mini saia* (1960)¹²⁹.

Ao ressignificar o corpo, a moda transmite valores relativos ao gosto, ao belo, aos costumes e aos comportamentos de uma dada sociedade em um certo momento histórico, veiculando uma concepção ética e também estética. Logo, a moda é um “fenômeno social denso, uma prática cultural, que não é *derivativa* da experiência histórica, mas *constitutiva* dela” (SIMIONI, 2011, p. 9, grifos do autor).

Nas palavras de Castilho:

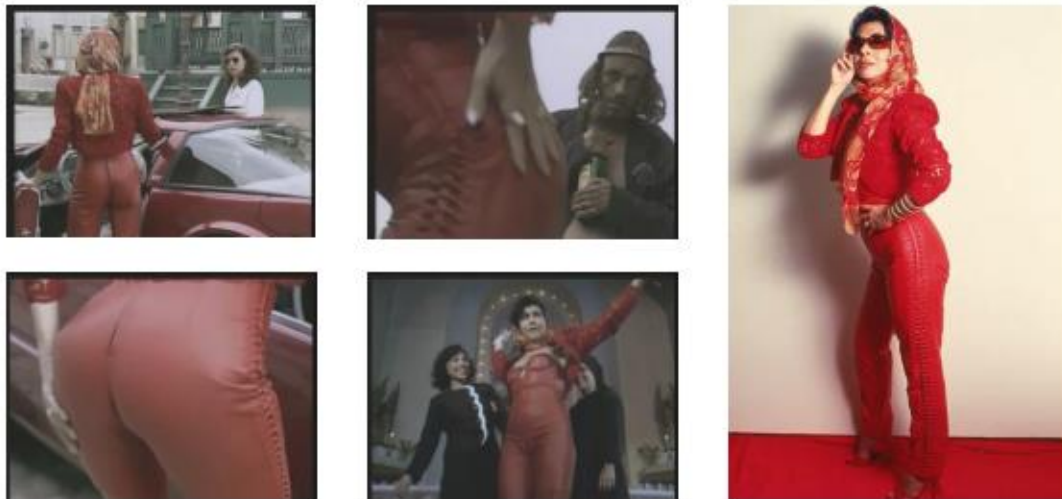
[...] [e]ntendida como roupa ou como uma combinação de elementos da decoração corpórea, a moda é uma linguagem que plasma ou modela o corpo humano por intermédio da apropriação do corpo biológico do sujeito, promovendo nele as consequentes transformações que, ao serem operadas, agregam novos sentidos a esse corpo (CASTILHO, 2004, p. 89).

A *materialidade*, a *forma* e o *cromatismo* são os elementos constituintes das roupas que permitem realizar essa modelização do corpo, adequando-se ou não a sua configuração anatômica. A materialidade diz respeito ao material têxtil utilizado na confecção, tal como a malha, o algodão, o couro, a musselina, etc. A forma está relacionada à própria modelagem do traje, ao modo como a roupa é confeccionada, considerando seu corte. Já o cromatismo refere-se ao uso das cores na concepção do traje, possibilitando ou não combinações variadas.

¹²⁹ Todas as imagens apresentadas nas figuras 43, 44, 45 e 46 foram extraídas de Stevenson (2012).



Tomando um exemplo de nosso *corpus*, podemos observar que o figurino do personagem Tieta, da telenovela *Tieta*, na cena em que ela retorna à sua cidade natal, Santana do Agreste (exemplo 34), é um bom exemplo da maneira como a plástica da moda, por meio de seus elementos constituintes, constrói um conjunto de significados ao corpo, engendrando imaginários sociodiscursivos variados sobre sua sexualidade e outros.



Exemplo 34 – Relação entre plástica da moda e plástica do corpo em *Tieta*.

O conjunto, de cor avermelhada, é formado por duas peças: um macacão comprido sem alças e um bolero. Além dessas peças, há um lenço estampado, predominantemente vermelho, que cobre a cabeça e os cabelos da personagem, pulseiras douradas e anéis, óculos escuros, com armação também vermelha, e um par de sandálias de salto alto da mesma cor.

As linhas da costura do macacão, cujo comprimento vai da altura do busto e desce até a altura dos tornozelos, delineiam todo o corpo do personagem, evidenciando tanto sua estrutura morfo-anatômica, quanto sua sexualidade: um *corpo feminino*. Nesse sentido, as linhas do traje desenham plasticamente as curvas da anatomia feminina; a sexualidade do corpo é ressaltada e não ocultada como ocorriam com os trajes *unissex*, comuns nos fins da década de 1960 e início de 1970. Por meio do decote, chamado “meia-taça” no Brasil, esse traje dota o corpo que o veste de uma conotação sensual, ratificada pela abertura retangular que separa os dois seios.

O bolero vem reiterar tudo isso na medida que sua abertura, na parte da frente, aparece como uma possibilidade de acesso ao colo desnudo do personagem. Ademais, as



ombreiras ampliam a largura dos ombros e suavizam a curvatura natural destes, tornando-os reto, um tanto quanto másculos e fortes, o que forma um contraste com o resto da vestimenta do personagem Tieta, dando-lhe um certo “ar” de dominação e poder.

Portanto, de diversas maneiras, a plástica do vestuário, seu *cromatismo*, sua forma e sua *materialidade* atribuem sentidos à plástica anatomorfológica do corpo, construindo tal corpo em direções conjuntas e/ou disjuntas a ele, e, ao mesmo tempo, engendrando um conjunto de imaginários sociodiscursivos, como foi possível observar no exemplo. Logo, neste caso por nós escolhido como ilustração, vemos que a moda não é um modismo passageiro, mas um elemento de significação do corpo que retira seu valor e sua importância do próprio contexto sócio-histórico em que ela surge. Por isso, consideramos a moda como uma *dimensão significativa do corpo*.

5.3.3. Erotismo

O erotismo, segundo Maingueneau (2010), é comumente contraposto à pornografia. A distinção entre ambos é atravessada por uma série de oposições: direto vs. indireto, masculino vs. feminino, selvagem vs. civilizado, grosseiro vs. refinado, baixo vs. alto, prosaico vs. poético, quantidade vs. qualidade, chavão vs. criatividade, massa vs. elite, comercial vs. artístico, fácil vs. difícil, banal vs. original, unívoco vs. plurívoco, matéria vs. espírito, entre outras.

Dentro dessa lógica, cada uma dessas duas noções – erotismo e pornografia – se legitima, então, por meio da rejeição da outra: por um lado, o *erótico* “[...] não para de demonstrar sua superioridade por conta de sua capacidade de não ser pornográfico [...]”; por outro lado, o *pornográfico* “[...] se situa como um discurso de verdade que se recusa hipocritamente a ‘tapar o sol com a peneira’, que pretende não esconder nada” (MAINGUENEAU, 2010, p. 30-31).

Com efeito, o erotismo é compreendido em uma dupla perspectiva: às vezes como uma *pornografia envergonhada*, que não tem coragem de dizer seu nome; outras vezes como aquilo em que a *pornografia não conseguiria se transformar*. Logo, a conclusão de Maingueneau (2010), é a de que não há evidência de que *pornografia* e *erotismo* sejam simétricos (o que justificaria as oposições apresentadas anteriormente) e que haja uma separação estanque entre os dois.

A proposta do pesquisador é, pois, a de considerar cada uma dessas noções em sua ordem própria, em vez de enxergar em uma delas (no caso, a pornografia) a



degradação do outro. “Em toda sociedade, vemos que coexistem práticas do tipo pornográfico e de tipo erótico e devemos evitar medir umas pela medida das outras” (MAINGUENEAU, 2010, p. 32).

Assim, o autor conceitua *erotismo* como sendo:

[...] um modo de *representação da sexualidade* compatível, dentro de certos limites, com os valores reivindicados pela sociedade e dado que ele constitui uma espécie de solução de compromisso entre a *repressão das pulsões impostas pelo vínculo social* e sua *livre expressão* (MAINGUENEAU, 2010, p. 32, grifos nossos).

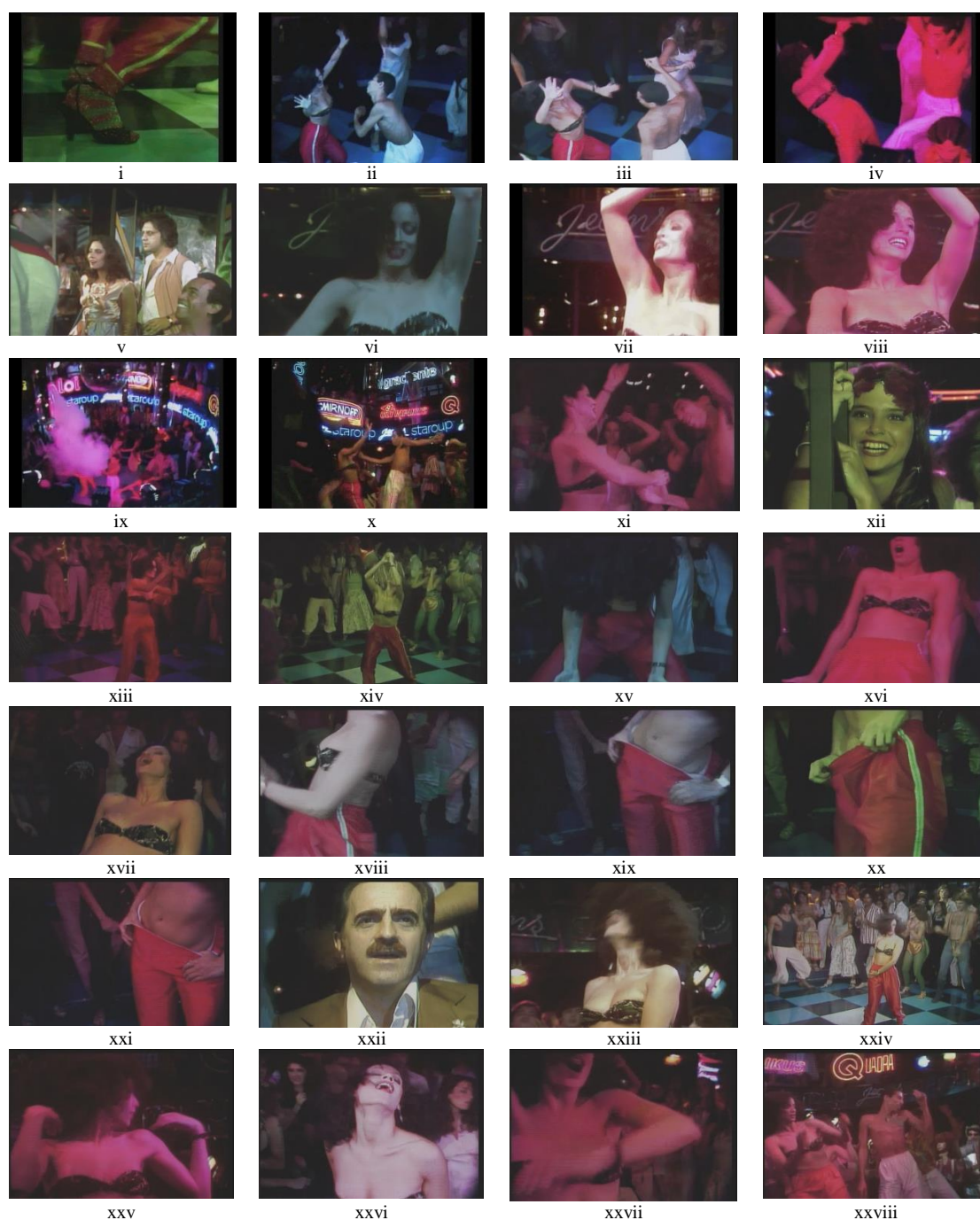
Maingueneau ainda adverte que considerar o *erotismo* e o *pornográfico*, cada um em sua ordem, é também admitir que eles possuem critérios de qualidade específicos, o que pressupõe que cada um pode ter mais ou menos êxito. Com isso, pode haver um “belo” pornográfico e um “feio” erótico, “[...] se com isso entendemos que pode haver uma adequação mais ou menos bem-sucedida entre o texto e a finalidade à qual sua existência está submetida” (MAINGUENEAU, 2010, p. 33).

Este modo de representação da sexualidade tem como suporte o *corpo sexuado*, ou seja, é por meio do corpo enquanto signo discursivo que podemos perceber uma representação erótica da sexualidade. Isso nos faz considerá-lo, pois, como uma das *dimensões significativas do corpo*.

Além do mais, essa conceituação de erotismo proposta por Maingueneau (2010) atende às necessidades de nosso *corpus*, já que os limites da comunicação midiática televisiva (as regras que dominam o jogo midiático, bem como as leis que regulamentam a televisão) e do contrato comunicacional telenovélico preferem manter uma relação privilegiada com o erotismo em detrimento da pornografia¹³⁰. Nesse sentido, a telenovela pode jogar com o deslocamento e o embelezamento para seduzir o telespectador. Colocando-o à distância da cena representada, ela transforma a sugestão sexual em contemplação das formas puras.

Para visualizarmos melhor o engendramento do erotismo em nosso *corpus*, consideremos uma cena da telenovela *Dancin' Days* (1978-1979) de Gilberto Braga, na qual o personagem central, Júlia Matos (interpretada pela atriz Sônia Braga, que era *sex symbol* nos anos 1970), realiza uma performance de dança moderna no dia da inauguração da boate que dá nome à novela.

¹³⁰ Há canais pagos (televisão fechada) que são voltados para exibição de filmes e programas pornográficos. Porém, nesse caso, o contrato comunicacional é outro.



Exemplo 35 – Júlia de Souza Matos realiza performance sexual na discoteca *Dancin' Days*. (DD – DVD 6 – 00:43:31 a 00:46:26).

A cena em análise corresponde à primeira aparição de Júlia após sua viagem à Europa. O retorno de Júlia Matos marca uma nova fase da personagem e também uma nova condição de seu corpo, conforme discutiremos no próximo capítulo. Na cena em análise, percebemos o erotismo, sobretudo, na dança executada pela personagem – embora haja outros elementos que auxiliam na erotização (luzes coloridas da discoteca,



por exemplo). O corpo semicoberto (barriga à mostra) é alvo de olhares, masculinos e femininos (videogramas v, xii e xxii), de outros personagens presentes na cena, como também do telespectador que, colocado à distância pelo dispositivo enunciativo da telenovela, não tem outra saída senão a de observar o personagem em sua performance. Os movimentos dão uma conotação sexual à dança, permitindo a contemplação do corpo do personagem.

O plano *superdetalhe* (videogramas xix, xx e xxi), que auxilia na construção do corpo em termos de imagem cinética, enquadra uma região específica do corpo, o abdômen, levando a uma fixação do olhar sobre uma região potencialmente carregada de sexualidade, mas que não é o órgão sexual propriamente dito. Os movimentos executados pelo personagem nesse momento visam a enfatizar esta mesma região da geografia do seu corpo (os vetores que saem de sua mão vão em direção ao órgão sexual e deixam expostos a barriga); o personagem, tomando o elástico da calça vermelha, parece sugerir que vai abaixá-la por completo evidenciando o seu sexo; mas isto não ocorre, deixando no ar a sugestão erótica.

No plano musical, complementando a performance, uma música instrumental no estilo musical da época – a *disco music* – é entrecortada, em um certo momento, por batidas de tambores africanos que, por sua própria natureza, possuem um ritmo frenético e sensual que leva à excitação. Neste momento o personagem deixa de lado o seu parceiro de dança, o dançarino Paullette (videograma iii), e dança sozinha (videogramas xiii a xviii). Ao som dos tambores, Júlia parece estar “possuída” pelo ritmo: ela curva o corpo para frente (videograma xv) e vai se levantando devagar ao mesmo tempo em que mexe o corpo em um ritmo cadenciado (videogramas xv, xvi e xvii). A tomada em questão parece lembrar os rituais de incorporação nos terreiros de candomblé e umbanda, com o acréscimo da sensualidade.

5.4. Corpo e feminilidade

As diferenças entre o corpo feminino e o corpo masculino existem e são “fáceis”¹³¹ de se constatar, sobretudo se considerarmos os traços como a altura, o peso, a curvatura, a genitália, etc. No entanto, a *condição de ser homem* e de *ser mulher* – a que

¹³¹ O qualitativo *fáceis* colocado entre aspas serve para ressaltar a ideia de que a facilidade de constatação ocorre pelo fato de, como aponta Le Breton (2012b), haver um saber legitimado sócio-historicamente para tratar dessas questões.



podemos denominar de *masculinidade* e *feminilidade*, respectivamente – não é um fato puramente biológico, embora tal discurso possa se tornar um argumento para justificar essa condição, principalmente no interior da nossa sociedade. No caso, esse discurso é hegemônico ao tratar do corpo e da sexualidade. Para nós, a feminilidade e a masculinidade são, antes de tudo, um fato social e cultural, construído sócio-historicamente.

5.4.1. Corpo, sexo e gênero

Em vários contextos da sociedade ocidental, seja nas relações privadas ou públicas, ou mesmo nas representações artísticas, midiáticas, publicitárias e também telenovelistas, o corpo humano aparece, muitas das vezes, estruturado pela *sexuação*, isto é, pelo fato de apresentar um sexo – representado, frequentemente, como sendo, ao mesmo tempo, dual, assimétrico e hierárquico. Neste sentido, não há corpo humano que não seja identificado como pertencente ao sexo feminino ou ao sexo masculino.

Esta identificação, aliás, é efetuada desde o nascimento, gerando imediatamente um conjunto de comportamentos e de formas de expectativa específicos, socio-historicamente constituídos e compartilhados. Nesse sentido, o corpo é compelido para se conformar com uma “ideia histórica” de ser mulher ou de ser homem; ele é induzido a “[...]tornar-se um signo cultural”; ele materializa em si mesmo “uma possibilidade histórica delimitada, para fazer disso um projeto corporal sustentado e repetido” (BUTLER, 1988, p. 522). Este *tornar-se* resgata, então, o clássico axioma de Simone de Beauvoir (1966) de que “*não se nasce mulher, torna-se mulher*”.

O *gênero social*, para Scott (1986), não é uma categoria mediadora entre a diferença sexual de um lado e as relações sociais historicamente contingentes de outro lado. O gênero inclui tanto a biologia quanto a sociedade. Ele é “[...] um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos” e é também “[...] uma forma básica de expressar relações de poder” (SCOTT, 1986, p. 42).

A ideia de gênero vem da concepção de que a elevação da diferença sexual ao papel de princípio estruturante da sociedade é uma construção arbitrária e, desse modo, sua compreensão pode tornar possível sua desconstrução, uma vez que as diferenças orgânicas não bastam para justificar uma construção social dual e desigual dos seres humanos.



Em *Inventando o sexo*, Laqueur (2001) afirma que este modelo de diferença sexual, que opõe dois sexos horizontalmente ordenados e incomensuráveis, iniciou-se no século XVIII com o Iluminismo e teve como ponto de partida a filosofia mecanicista do Renascimento. A visão dominante desde o século XVIII, embora de maneira alguma universal, era de que há dois sexos estáveis, incomensuráveis e opostos, e que a vida política e cultural dos homens e das mulheres, seus papéis de gênero, está de certo modo calcada nesses “fatos”.

Assim, no interior deste modelo, o *sexo* é visto como uma categoria ontológica, já que o corpo é tomado como algo estável, não-histórico e sexuado. Dentro desta lógica de corpos/sexos diferentes, os papéis de gênero, por extensão, são baseados nesses “fatos biológicos”, o que coloca a biologia como fundamento epistêmico das afirmações consagradas sobre a ordem social (LAQUEUR, 2001, p. 18). Em suma, se por um lado o *sexo* é uma categoria ontológica, o *gênero*, por outro lado, é uma categoria sociológica e cultural, um epifenômeno que acrescenta significados ao elemento “real”: *o corpo sexuado*.

Para este pesquisador-autor, estas interpretações a respeito do corpo e do sexo são o resultado não do avanço científico, mas sim de desenvolvimentos ocorridos em duas ordens: *epistemológica*, por um lado; *política*, por outro lado. Nas palavras de Laqueur,

[...] a diferença e a igualdade mais ou menos recônditas estão por toda parte; mas quais delas importavam e com que finalidade, é determinado fora dos limites da investigação científica. O fato de que em certa época o discurso dominante interpretava os corpos masculino e feminino como versões hierárquicas e verticalmente ordenadas de um sexo, e em outra época como opostos horizontalmente ordenados e incomensuráveis, deve depender de outra coisa que não das grandes constatações de descobertas reais ou supostas (LAQUEUR, 2001, p. 21, grifos nossos).

O teórico desconstrói, então, a tese de que foram os avanços científicos operados no interior das ciências médicas e biológicas responsáveis pela compreensão de que o sexo é o elemento “real”, admitindo que as mudanças operadas nestas ordens permitiram o engendramento do fato biológico (sexo masculino e sexo feminino) como fundador da diferença sexual.

Isso mostra que tanto o sexo quanto o gênero são categorias sociodiscursivas que funcionam segundo fins determinados em contextos sócio-históricos específicos. Nesse sentido, concordamos com Scott (1986) para quem as categorias sociais de “homem” e de “mulher” são ao mesmo tempos vazias e cheias. Vazias porque elas não “[...] têm



nenhum significado último e transcendente [...]”; cheias porque “[...] mesmo quando elas aparecem estar fixadas, elas ainda contêm em seu interior, definições alternativas, negadas ou suprimidas” (SCOTT, 1986, p. 49).

Para prosseguirmos em nossas reflexões a respeito das dimensões do corpo, é necessário considerarmos três conceitos importantes de modo a compreendermos a relação entre o corpo e a feminilidade. São os conceitos de *identidade sexuada*, *identidade de gênero* e *identidade sexual*.

A *identidade sexuada* refere-se ao fato de alguém ser do sexo masculino ou feminino. Trata-se de uma identidade baseada na diferenciação biológica e no fato de o indivíduo apresentar os órgãos e as glândulas do sexo masculino (pênis e testículos) ou os do sexo feminino (vagina e ovários).

Por sua vez, a *identidade sexual* corresponde às representações que o indivíduo faz de si próprio através das práticas sexuais e também de seus fantasmas sexuais. Logo, tal identidade envolve fatores de ordem psicanalítica e está voltada para as questões dos desejos, não sendo uma categoria identitária calcada na expressão de um instinto essencial ou natural.

Já a *identidade de gênero* diz respeito às representações de si através de categorias de ação definidas como o apanágio dos homens ou das mulheres (DURET, ROUSSEL, 2005). Dessa forma, a identidade de gênero pressupõe um conjunto de ações que devem ser realizadas pelo indivíduo (por meio do seu corpo, obviamente) para que ele possa ser reconhecido como homem ou como mulher em seu grupo social.

Podemos dizer que, para a feminilidade, por exemplo, há um conjunto de performances e ações – no sentido dado por Butler (1988; 2015) – que o corpo executa de forma a corresponder às definições do que é ser mulher em nossa sociedade ocidental contemporânea – Butler (1988) diria “de forma a corresponder às ficções sociais”.

Dessa maneira, ao tratarmos do gênero devemos compreendê-lo como uma categoria sócio-histórica que não pode ser considerada unicamente sob o ângulo da diferença biológica (ter um pênis; ter uma vagina), mas também – senão sobretudo – sob o ponto de vista sociocultural e das expectativas sociais que dizem respeito às ações/técnicas que o indivíduo masculino ou feminino deve realizar para ser reconhecido, socialmente, como tal.

Portanto, trilhar pelos meandros do gênero é proceder um estudo que visa descrever as representações da diferença sexual de modo a compreender como tais



representações/simbolizações estruturam as relações sociais, sobretudo, no que diz respeito às relações de poder (SURKIS, 2007).

Cumpre-nos ressaltar que, como aponta Laqueur (2001), após o Iluminismo o gênero passou a ser definido com base numa concepção corporal da diferença sexual, isto é, no modelo dos dois sexos, calcado sobre o dimorfismo sexual. Antes do Iluminismo, “[...] o que nós chamamos de sexo e gênero existiam em um 'modelo de sexo único' explicitamente ligadas a um círculo de significados [...]” (LAQUEUR, 2001, p. 19). Logo, na sociedade pré-iluminista,

[...] [s]er homem ou mulher era manter uma posição social, um lugar na sociedade, assumir um papel cultural, não ser organicamente um ou outro de dois sexos incomensuráveis. Em outras palavras, o sexo antes do século XVII era ainda uma categoria sociológica e não ontológica (LAQUEUR, 2001, p. 19).

Podemos dizer, então, que a sociedade ocidental pré-iluminista vivia muito mais o gênero no sentido sociológico que apresentamos acima do que a sociedade ocidental pós-iluminista e contemporânea, pois nesta última o discurso de ordem biológica – que propõe o modelo dos dois sexos – assume o contorno de fundamento epistêmico de afirmações sobre a ordem social. Há, como isso, a naturalização de um modelo “natural” a respeito do sexo e da sexualidade, o que gera tensões e conflitos para os casos que se desviarem desse modelo.

Considerando o que foi exposto, de forma panorâmica sobre gênero (*gender*) e corpo, voltamos a ressaltar que o que interessa para o escopo deste trabalho é observar, por um lado, os jogos sociais que estruturam os imaginários que codificam a condição de “ser mulher” (*feminilidade*) em nossa sociedade; por outro lado, os atributos e as atitudes/ações que o corpo deve assumir e/ou que o corpo deve performatizar de forma a representar tais imaginários.

Portanto, o corpo é a interface entre o social e o individual, entre a natureza e a cultura, entre o fisiológico e o simbólico. De modo geral, as Ciências Médicas e Biológicas tentam observar o corpo no que tange ao individual (doente), natural e fisiológico, enquanto as Ciências Sociais e Humanas procuram observá-lo no que diz respeito ao social, cultural e simbólico.

A Análise do discurso – no caso a Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau e seus seguidores – agrega, em uma perspectiva interdisciplinar, pontos de vista variados para tratar o corpo a partir da relação linguagem e sociedade.



O corpo na telenovela brasileira: é este o desafio que procuraremos dismantelar nos próximos capítulos. Considerando as dimensões listadas e o *corpus* deste trabalho, apresentaremos nos dois capítulos que se seguem as nossas interpretações para os corpos femininos analisados.





dancin' days

CAPÍTULO 6

Corpos femininos “no ar”: as telenovelas dos anos 1970

 **Trmãos Coragem**

“Não se nasce mulher, torna-se mulher”

Simone de Beauvoir

“Estritamente falando, não se pode dizer que existam ‘mulheres’.”

Julia Kristeva

ROQUE
SANTIERO



Diante da abordagem representacional e interpretativa que perpassa todo este trabalho, o objetivo deste capítulo é produzir *hipóteses de sentido* no que tange à representação social dos corpos femininos das protagonistas das telenovelas selecionadas em função das dimensões significativas *gênero, moda e beleza* – sem nos esquecermos do *erotismo* evidente em alguns dos corpos aqui analisados. Em suma, iremos analisar *corpos* diferentes, singulares e peculiares que são construídos no discurso em função de um conjunto de variáveis culturais, históricas e sociais.

E, neste capítulo, vamos nos restringir às variáveis presentes nos anos 1970, já que iremos analisar e interpretar os corpos femininos da protagonista Maria de Lara Barros, da telenovela *Irmãos Coragem* (1970-1971), e da protagonista Júlia de Souza Matos, da telenovela *Dancin' Days* (1978-1979). No próximo capítulo (capítulo 7), continuaremos a tratar dos corpos femininos das telenovelas dos anos 1980 selecionadas para este trabalho: a viúva Porcina, de *Roque Santeiro* (1985-1986), e de Tieta, da telenovela *Tieta* (1989-1990).

No Brasil, os anos 1970 foram, em certa medida, uma continuação dos acontecimentos dos anos 1960. No campo político, a ditadura militar, instaurada com o golpe em 31 de março de 1964, entrava em sua fase mais dura, os chamados “anos de chumbo”, caracterizados pela completa centralização do poder e pela intensa repressão e censura aos pensamentos e movimentos estudantis e de esquerda, à imprensa e às redes de rádio e teledifusão. Vivíamos, nos anos 1970, os anos mais sombrios de nossa história, acobertada pela boa “*performance*” do PIB (Produto Interno Bruto) e também pela propaganda do governo que criava uma atmosfera de que tudo parecia correr muito bem no Brasil. Assim, no campo econômico, o período de 1969 a 1973 ficou conhecido como “milagre econômico” devido aos bons índices de crescimento registrados durante o governo do general-presidente Emílio Garrastazu Médici (1969-1974).

Já no campo da moda, a primeira metade da década estabeleceu uma continuação do vestuário típico do final dos anos 1960, enquanto a segunda metade rumou para a construção do que é comumente atribuído aos anos 1980 (STEVENSON, 2012, p. 202). Todavia, se na política vivíamos em um estado de exceção, um período de repressão e censura, na moda, ao contrário, o rumo era o da *liberação do corpo*, principalmente na moda jovem, que ganhava espaço e se tornava um segmento importante para o mercado confeccionista (PRADO; BRAGA, 2011, p. 271-272). Nesse sentido, a moda brasileira, de certo modo, tentava contrapor à repressão imposta pelo regime, mesmo que não em



todos os seus setores, a partir de um aspecto que veremos ocorrer com a representação do corpo da protagonista Júlia de Souza Matos de *Dancin' Days*.

Comentemos sobre o título deste capítulo. “*No ar...*”, jargão televisivo sobre o qual discorrem Rabaça e Barbosa (1995, p. 415), é utilizado em duas situações: para explicar qual é o programa que está sendo transmitido, ou qual estação de TV realiza a transmissão naquele momento, ou ainda para se referir à imagem que está sendo transmitida, entre aquelas focalizadas pelo conjunto de câmeras, na emissora de TV. Em todos os casos, a expressão está ligada a uma ideia de propagação: algo está sendo difundido por meio das ondas hertzianas. Aliás, tal expressão é encontrada na porta dos estúdios televisivos, servindo de alerta para os transeuntes de que algo ali está se passando.

Logo, o título deste capítulo utiliza a expressão em pauta de uma maneira metafórica para se referir às mensagens (ou seja, os *discursos enquanto imaginários sociodiscursivos*) que são levadas “pelo ar” – ou seja, pelas “ondas” que compõem os discursos das telenovelas de nosso *corpus*. Tentaremos aqui vê-los como uma representação social construída a respeito do corpo, mais especificamente, no caso do *corpo feminino* e sua relação com a *feminilidade*.

Já afirmamos que o *gênero social* é uma construção sociocultural, de ordem histórica e também discursiva, e que o corpo é o meio pelo qual ocorre a *performance* do gênero em função dos papéis sociais socialmente atribuídos e das ficções sociais construídas. Logo, gênero e sexo, embora inter-relacionados, são aspectos diferentes de identificação dos sujeitos. Ainda no referido capítulo, apresentamos algumas dimensões significativas que significam o corpo (e, por conseguinte, o gênero) do ponto de vista discursivo.

E quando pensamos em discurso, nunca podemos perder de vista o fato que, ao analisá-lo, sempre levamos em conta o ponto de encontro de dois processos: os *processos da intencionalidade*. No caso, tanto a do sujeito que enuncia tal discurso como a do sujeito que o interpreta. Enfim, procuramos em nossas análises não a “análise única e perfeita” mas sim, os *possíveis interpretativos* (CHARAUDEAU, 1983, p. 52).

Por meio desses possíveis interpretativos, proporemos uma *explicação cultural* (CHARAUDEAU, 2013b, p. 40) centrada no corpo feminino nas telenovelas do *corpus* deste trabalho. Neste trilhar, realizaremos, assim como Machado (2016a, s/p), uma abordagem “empírico-intuitiva”, já que estamos preocupados em entender o nosso



“objeto” a partir das marcas linguísticas e semiológicas presentes nas narrativas aqui estudadas e não em propor novas teorias para tal fenômeno linguageiro.

Em função destas peculiaridades, apresentaremos a análise de cada personagem feminino de forma separada, estabelecendo interlocuções entre elas quando necessárias.

6.1. Três mulheres em uma só: a protagonista triádica de *Irmãos Coragem*

O primeiro personagem feminino de nosso *corpus* traz em si uma complexidade que se reflete na representação do corpo. Na *diegese* da telenovela *Irmãos Coragem*, Maria de Lara Barros sofre de uma *epilepsia traumática* (vide *Intermezzo*), um distúrbio fisiológico e mental provocado por um coágulo no cérebro, que acarreta à personagem um transtorno de personalidade: ora ela é a obediente, recatada e apreensiva *Maria de Lara Barros*; ora ela é a transgressiva¹³², rebelde e depravada *Diana Lemos*; ora ela é a equilibrada, culta e independente *Márcia Lemos*. Em suma: três mulheres em uma só; ou, mais apropriadamente, *três mulheres em um só corpo*¹³³.

Nesse sentido, o corpo parece funcionar como um grande signo por meio do qual o transtorno se inscreve e também se manifesta. Isso nos leva a denominá-lo *corpo psicanalítico*, já que sua representação engendra um dos pressupostos básicos da psicanálise: a manifestação da psique e do inconsciente no corpo. Assim, sob o prisma psicanalítico, *o corpo é uma linguagem*, isto é, um sistema por meio do qual o inconsciente fala e as relações individuais e sociais, os protestos e os desejos do sujeito são expressos por meio de somatizações variadas, como as neuroses, por exemplo (CUKIERT; PRIZKULNIK, 2002; NOVAES, 2004; ZUCCHI, 2014).

É este princípio que vemos ocorrer no personagem em pauta: cada uma das três personalidades se manifesta no corpo através das infinitudes de signos que ele veicula (vestuário, comportamento, trejeitos, fala, etc.). Assim, embora a compleição física seja

¹³² Retomando Jervis (1999), Machado-Borges explica que a transgressão envolve hibridização, mistura de categorias e questionamento de limites que separam categorias. Transgressão não é, *per se*, subversão, já que não há um desafio aberto e declarado ao *status quo*. “A transgressão [...] questiona a lei, investiga seus mecanismos de poder e os limites impostos entre o aceitável e o inaceitável” (MACHADO-BORGES, 2007, p. 8). É nesse sentido que compreendemos o qualitativo “*transgressão*” quando relacionado à personalidade Diana Lemos: Diana questiona a lei e investiga os limites impostos entre o aceitável e o inaceitável, considerando os padrões vigentes na época.

¹³³ Como já apontamos no *Intermezzo*, a personalidade *Márcia Lemos* aparece mais para o meio da história, quando as outras duas personalidades, Lara e Diana, entram em conflito. Márcia é o meio-termo das duas. Assim, inicialmente, a narrativa deixa subentendida a ideia de que Lara e Diana possam ser pessoas distintas, embora fisicamente semelhantes. No entanto, a dúvida acaba sendo sanada no decorrer da novela.



a mesma, as distintas personalidades Lara, Diana e Márcia a utilizam de maneira diferenciada, seja no modo de se comportar, seja no modo de se sentir.

Por exemplo, quando é a personalidade de Lara que predomina e ela encontra o personagem João Coragem pela primeira vez, parece querer distância, já que não o olha diretamente nos olhos (exemplo 36 a seguir, videogramas i, iii e vi) e evita sua aproximação (videogramas v e vi). A “cultura” em que Lara vive, sua posição social, o contexto sócio-histórico e, sobretudo, seu *status* (filha de um Coronel, dono da cidade) não permitem que ela converse com um homem desconhecido. Há sanções sociais para este tipo de comportamento, e Lara, por ser vista como uma “moça de boa família”, as evita.



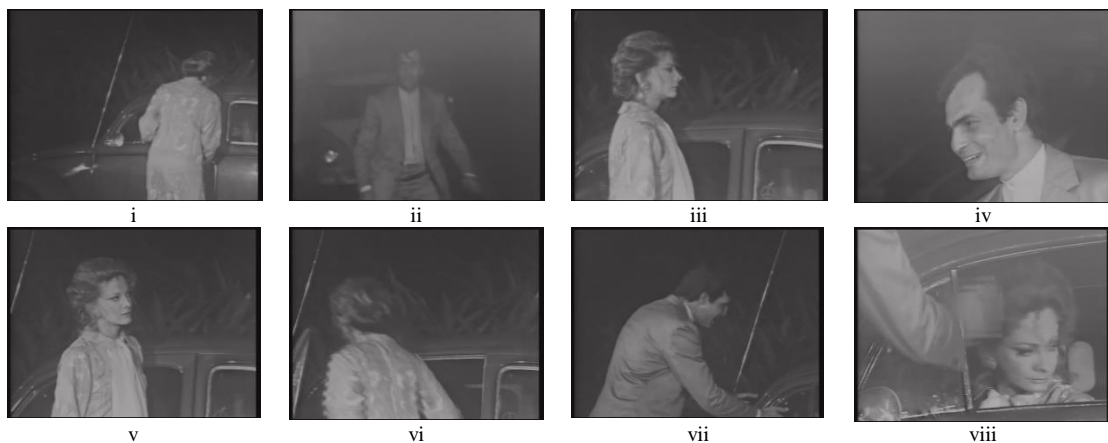
Exemplo 36 – Primeiro encontro da personalidade Maria Lara com João Coragem. (IC – DVD 1 – 00:15:25).

Diana, por sua vez, é uma personalidade rebelde e transgressiva, e, ao usar o corpo para significar suas intenções, ela o faz em direção a esta rebeldia. A maneira como ela encara o mesmo João, quando o encontra pela primeira vez (exemplo 37 a seguir) é completamente diferente daquela empregada por Lara. Ela o encara (videogramas ii, iii e iv), sem temer o julgamento moral e social que poderia ser feito. Junto com o seu olhar, vem um sorriso malicioso que é um indício de receptividade (videogramas iv e v).



Exemplo 37 – Primeiro encontro de Diana Lemos com João Coragem. (IC – DVD 1 – 01:15:15).

Já Márcia, a personalidade “culta, honesta, franca [...] firme e superior em suas atitudes, o oposto de Lara, o oposto de Diana, um misto da duas e nada de nenhuma”¹³⁴, não reconhece João Coragem quando o encontra a primeira vez. Embora neste ponto da história, Maria de Lara já esteja casada com João Coragem, a independência de Márcia não permite que ela se identifique com o *status* de esposa – e se levarmos em conta os imaginários hegemônicos da época, o *status* de esposa era, basicamente, sinônimo de dependência e subordinação a um homem, conforme apontamentos de Buitoni (1981), Del Priore (2013), Pinsky (2014), Thébaud (1994), entre outros, algo que Márcia não deseja assumir. Ela ignora João, dizendo-lhe: “Desculpe cavalheiro, mas eu não o conheço” (videograma v), entra no carro (videograma vi) e sai em marcha ré (videograma viii)¹³⁵.



Exemplo 38 – Primeiro encontro entre Márcia Lemos e João Coragem. (IC – DVD 6 – 00:08:31).

¹³⁴ Fala do personagem que encarna um psiquiatra chamado Dr. Rafael, ao explicar a João Coragem quem é Márcia Lemos (DVD 6 – 00:17:55).

¹³⁵ Das três personalidades que habitam este corpo, Márcia é a única que dirige.



As metáforas utilizadas tanto pelo personagem em questão, quanto pelo psiquiatra e neurologista que é convocado para tratar o distúrbio, o médico Dr. Rafael (Renato Master), evidenciam um conflito psicológico, bem como descrevem o que aqui chamamos de *corpo psicanalítico*. Termos como “sair”, “voltar”, “impor”, “reagir”, “dominar”, “fraco”, “forte”, entre outros, são frequentemente utilizados nos enunciados dos personagens supracitados. Consideremos um excerto do diálogo travado entre o médico e a personalidade Diana, quando o médico tenta analisar esse caso:



DIANA: Um dia desses eu vou sair (...) e não voltar mais!



DR. RAFAEL: Você vai sair?! (...) Quer dizer (...) vai impor a sua personalidade a Lara como você faz agora?



DIANA: É isso mesmo!



DR. RAFAEL: E você pode sair assim, quando você quer?



DIANA: Ai:::::::::: ((suspirando)), quem me dera! Não é fácil não! (...) Às vezes eu posso, às vezes não! (...) Mas eu garanto uma coisa para você. (...)



DIANA: Que tá ficando mais fácil do que nunca! Tá sim! (...) Ela tá ficando cada vez mais fraqui:::::nha:::, e eu cada vez mais forte!



DIANA: Um dia desses, eu a domino de uma vez e ó::::: (...) bye, bye Maria de Lara.



Exemplo 39 – Dr. Rafael e Diana conversam no primeiro contato entre o médico e a personalidade em questão. (IC – DVD 2 – 02:14:10 a 02:14:50).

Inicialmente, este conflito se trava entre as personalidades Lara e Diana, já que Márcia só se manifesta mais para o meio da trama, quando Lara está em dúvidas sobre suas escolhas. Assim, Lara e Diana estabelecem uma relação de *alteridade*, na qual a construção da personalidade de uma se faz em oposição à da outra. Essa oposição fica bastante marcada em uma das falas de Maria de Lara, quando esta, desconhecendo completamente a sua doença e acreditando que Diana era uma outra pessoa, explica ao personagem João Coragem as diferenças entre ela e Diana. Consideremos esta fala:



JOÃO: Até que ela me parece ser muito feliz. (1.2) Ela não é desse jeito que a Senhora tá falando. Quer dizer, ela é feliz no seu jeito de ser. (1.0)



LARA: Ninguém (...) tendo uma vida imoral, sem princípios, sem dignidade, ninguém pode ser feliz. (1.8)



LARA: Tendo uma vida de liberdade como se fosse um animal (...)



LARA: irracional pode viver bem! (1.2)



LARA: Olha (...) Deus nos deu a inteligência pra: (...) pra nós raciocinarmos (...)



LARA: e:, e:: vivermos com dignidade.



LARA: A gente:: (...) a gente precisa: (...) acreditar em alguma coisa. (...) Precisa ter fé!



LARA: (...) Ninguém vive sem Deus!



LARA: E:: (...) pelo que eu sei (...) ela é uma mulher que:: que não tem fé, que não tem moral, que não tem nada! (...)



LARA: É uma pobre criatura que vive em pecado! (...)



LARA: O Senho:::, o senhor precisa ajudá-la. (...)



LARA: Eu:: (...) eu, eu, eu vou rezar muito por ela:: (...) E o Sr., por favor, procure afastá-la desse mau caminho!

Exemplo 40 – Na igreja matriz da cidade, Lara fala sobre Diana.
(IC – DVD 1 – 02:33:06 a 02:34:02).

Os enunciados ditos por Maria de Lara no diálogo trazem muitos elementos que nos permitem compreender tanto a sua personalidade quanto a de Diana Lemos. De modo geral, os enunciados representam discursivamente Lara e Diana como opostas, sobretudo no que concerne ao ponto de vista moral. A partir de tais pressuposições, a argumentação do personagem se constrói por oposições, tais como: Lara é digna, Diana é indigna; Lara tem princípios, Diana não os tem; Lara é moral, Diana é imoral; Lara tem fé, Diana não tem fé. Ao mesmo tempo, essas representações baseiam-se em imaginários sociodiscursivos ligados à moral cristã, como a fala de Lara tão bem enfatiza: “A gente precisa acreditar em alguma coisa. Precisa ter fé. Ninguém vive sem Deus”.

Assim, no contexto dessa alteridade, a personalidade Maria de Lara pode ser vista como um *modelo de virtude*, de *religiosidade*, ou seja, alguém que tinha (para a época) qualidades imprescindíveis a uma *boa moça* – “uma moça, com pureza de sentimentos, uma pureza d’alma, com uma moral que nunca apareceu ninguém igual na cidade”, dizia dela o personagem Delegado Falcão. Já Diana é etiquetada como alguém que vive uma



vida sem princípios morais, no caso, uma vida de liberdade. Comete pequenos furtos, dança músicas modernas, fuma e bebe e vive seu amor de forma livre e desprendida, rebelando-se contra todos os que tentam repreendê-la ou ensinar-lhe “um bom caminho”. Em resumo: Diana está associada ao “vício”, ao “diabo”, à medida que Lara está associada à “virtude”, a “Deus”.



i
(DVD 1 – 00:55:06)

GENTIL: Ela é uma ladra! (...) Roubou na venda do Seu Peixoto!



ii
(DVD 1 – 00:55:08)

GENTIL: Tão bonita, tão jovem e já metida numa vida dessas!



iii
(DVD 1 – 00:55:40)

DIANA: ((Rindo e comendo um bagaço de laranja)) Eu não tenho nem mãe, nem pai. Eu não tenho ninguém por mim.



iv
(DVD 1 – 01:09:30)

DIANA: Eu agora sou sua! Você não me comprou?



v
(DVD 1 – 01:09:33)

DALVA: Você trouxe bebida pro quarto?

DIANA: Ih:::., Vê se não enche!



vi
(DVD 1 – 01:10:05)

CEMA: João, ela não é boa da bola não. (...) Ela botou isso aí alto como foi vida. (...) Umás músicas doidas que eu nem pensei que existia. Tal de música moderna. (...) Depois, ela se rebolava, dançava de um jeito.

Exemplo 41 – Atribuições e comportamentos de Diana Lemos em *Irmãos Coragem*.

Dessa forma, Lara está próxima dos imaginários de tradição a respeito da mulher e dos seus papéis sociais, ao passo que Diana incorpora um imaginário de transgressão da época e lugar onde ambas as personalidades se encontram. Entretanto, ela é assim por razões de saúde. Nesse sentido, a rebeldia de Diana, juntamente com sua transgressão e também com sua própria personalidade só existem em função da “doença”, algo evidenciado na fala do médico, quando este explica o fenômeno para a família Barros. Consideremos o excerto:



DR. RAFAEL: Eu apelo para a sua compreensão, Sr. Barros. (1.5) Diana e Lara são uma só pessoa!



[...]



DR. RAFAEL: De fato, é um caso difícil de entender. (...)Eu não me envergonho de dizer que não sei muito mais do que os senhores.



[...]



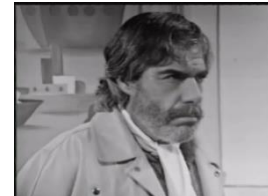
DR. RAFAEL: O que eu pude concluir até agora (1.1) é que num certo ponto do passado, quando Lara ainda era: (..) uma menina (...) a sua personalidade, talvez, tenha se desdobrado em duas outras diferentes.



[...]



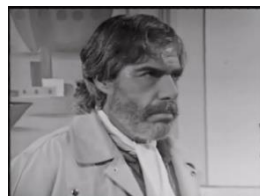
DR. RAFAEL: Na realidade, o que aconteceu com ela (..) é que se transformou em duas mulheres (..) de temperamento e caráter opostos. (1.2)



DR. RAFAEL: (1.2) A moça que vive nessa casa, religiosa, recatada é uma dessas mulheres.



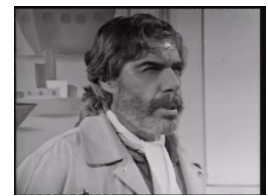
DR. RAFAEL: (1.2) A outra (...) é que roubou a caixa da igreja (..) segundo me disseram. É que mantém um caso com o garimpeiro.



DR. RAFAEL: É que não tem papas na língua. Que agride. Que briga. Que é impulsiva!



DR. RAFAEL: Nessas ocasiões, é a outra (..) que diz se chamar Diana Lemos (..) que consegue sair.



PEDRO BARROS: ((refletindo)) Sair de onde?



DR. RAFAEL: Do corpo da sua filha!



PEDRO BARROS: Isso é coisa de bruxaria!



DR. RAFAEL: Eu só quero que compreendam de uma vez por todas que não há fingimento nela, mas um distúrbio mental. (..)



DR. RAFAEL: Ela não finge, nem tentar enganar. (...) Simplesmente não consegue evitar o que acontece.

Exemplo 42 – Dr. Rafael explica à família Barros o que acontece com Maria de Lara. (IC – DVD 2 – 02:17:30 a 02:20:13).

No excerto acima, a fala do médico traz para o plano do explícito do enunciado dois pressupostos psicanalíticos: a) a causa dos problemas se encontra na infância; b) o corpo é o sistema no qual o problema se manifesta. Assim, embora na telenovela *Irmãos Coragem* haja um imaginário de transgressão a respeito do papel da mulher na sociedade e nas relações sociais, este começa a ser visto, a partir da intervenção do médico, sob o prisma do distúrbio neuro-psicanalítico. Isso nos permite compreender que a *mise en*



scène discursiva desta telenovela está bem próxima dos imaginários “tradicionais” sobre a mulher.

Quando ainda se especulava a causa do problema de Maria de Lara, o médico local, Dr. Salvador Maciel (interpretado pelo ator Ênio Santos), afirma o seguinte: “Às vezes, quando a moça demora muito a se casar, acontece esses problemas”. Este enunciado engendra a crença de que uma moça séria e de família tem no casamento seu melhor destino. Nesse ponto, há uma relação lógica que o enunciado do médico parece trazer à tona: o fato de não ser casada (logo, sentir-se virgem) reflete-se no corpo de Lara. Dentro dessa visão, a origem de sua doença é a falta de casamento. Explicando melhor: como é solteira (e sem sexo em sua vida), apresenta traços de loucura que se revelariam na personalidade “despudorada”, “pecadora”, enfim, “louca”, de Diana Lemos¹³⁶.

Cumprê-nos ressaltar que a telenovela *Irmãos Coragem* está situada em uma época de transição entre os chamados “Anos Dourados” (PINSKY, 2014) e os “Movimentos Liberais” que ocorreram nos anos 70. A nosso ver, esta transição própria do momento sócio-histórico reflete-se na construção de muitos personagens que povoam a diegese, sobretudo no que diz respeito à protagonista feminina. Assim, a personalidade triádica da personagem encarnada pela atriz Glória Menezes parece retratar esta conjuntura. Neste contexto, Maria de Lara pode ser vista como representando a *tradição* e o *conservadorismo* típico dos Anos Dourados; Diana representaria a mulher *transgressora* que questiona os papéis sociais e até os subverte; já Márcia representaria a mulher *moderna e liberal* que está surgindo naquele momento: a mulher que trabalha, que deseja sua independência e que toma suas decisões.

No que diz respeito a esta terceira personalidade, Márcia Lemos¹³⁷ é mulher firme e superior nas suas atitudes, ponderada para tomar decisões, lógica na resolução dos problemas, orgulhosa de si e financeira e socialmente independente. Ela trabalha como jornalista de um jornal mineiro, *Folha de Minas*, e, até se envolver com João Coragem, mora sozinha. Adota o sobrenome Lemos em sua identidade civil para marcar sua

¹³⁶ Uma relação e um imaginário sociodiscursivo encontrados em nossa literatura e música popular, como, por exemplo, na obra *O Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barro (a personagem Ismênia enlouquece por não se casar) e também na canção *Xote das meninas*, do compositor Luiz Gonzaga.

¹³⁷ Até ela se identificar como Márcia Lemos para o médico e os demais personagens, a personalidade em questão paulatinamente dá indícios de sua presença na diegese. Sua primeira manifestação ocorre quando o médico encontra um bilhete no criado mudo do quarto de Lara na fazenda do pai. O bilhete contém a seguinte afirmação: “Cuidado com Lara! Precisa de mais apoio e compreensão. Desta vez, pude socorrê-la, mas não sei se estarei aqui numa segunda vez. O sensato é deixá-la seguir seu próprio destino. Ela sabe o que é melhor ou pior para si mesma”. Lara declara não saber quem o escreveu, ao passo que Rafael constata que o bilhete “é corajoso demais para Lara e sensato demais para ter sido Diana”.



independência: “Lemos” corresponde ao nome de solteira de Estela (mãe de Lara) e Dalva (Tia de Lara, irmã de Estela).

Enquanto Diana pode ser vista como uma espécie de *alter ego* de Maria de Lara, Márcia possui uma relativa independência face às duas outras, já que é, ao mesmo tempo, o oposto de Lara e o oposto de Diana. Isso se confirma pelo fato de ela se manifestar com o intuito de ajudar Lara a tomar suas próprias decisões, bem como a ter sua própria voz, já que esta última tende a ser submissa (à família, ao pai e, posteriormente, ao marido).

Consideremos um excerto de diálogo estabelecido entre Márcia e Dr. Rafael para visualizarmos esta construção. O diálogo ocorre no interior da clínica onde Lara/Diana/Márcia está em tratamento. Pelas imagens do exemplo 43, a seguir, é possível observarmos a presença do personagem João Coragem, que está escondido atrás da porta a pedido do médico.



DR. RAFAEL: Você tem consciência de tudo que Lara sofreu com João?



MÁRCIA: Uhum. (...) Com João (...) pela diferença de educação. (...) Com o pai, pela sua brutalidade. (...)



MÁRCIA: Com a mãe, pela sua incoerência. (...) Com Dalva, pelo seu egoísmo.



DR. RAFAEL: Eu estou vendo que você está a par de tudo.



MÁRCIA: De fato, eles abusaram um pouco da sua fraqueza. (...) Eu, eu consegui afastá-la desses problemas. (...)



MÁRCIA: Salvei-a em algumas ocasiões. Eu acho que o que eu fiz foi muito válido, você não acha? (...)



DR. RAFAEL: Não há dúvida. Não há dúvida. (...)



DR. RAFAEL: Mas há uma coisa errada nisso tudo. (...) Você está se julgando no direito de exterminar Lara e Diana. Isso é justo



MÁRCIA: Não, não é justo. (...)



MÁRCIA: Eu não pretendo exterminar com Lara, mas sim com Diana. (...)



MÁRCIA: E você também deseja isso. (...)



MÁRCIA: Se nós conseguirmos eliminar Diana, Lara ficará curada e talvez até nem precise tanto da minha presença.

Exemplo 43 – Márcia conversa sobre Lara com o Dr. Rafael. (IC – DVD 6 – 00:22:40 a 00:23:40).



Como já apontamos, a diferença entre as personalidades manifestadas neste corpo se faz por meio de vários recursos. Dentre eles, o *vestuário*, isto é, o conjunto de trajes e ornamentos que *plasticamente* reveste e articula-se ao corpo humano (CASTILHO, 2004, p. 40)¹³⁸, é um dos principais elementos que permite construir o corpo em função das diferentes personalidades e dos papéis de gênero que cada uma delas representa. Nesse sentido, a maneira como Maria de Lara, Diana e Márcia se vestem, as roupas selecionadas pelo enunciador telenovélico (EUE) para compor o figurino deste personagem triplo, evidenciam o modo como cada uma delas performatiza – no sentido dado por Butler (1988, 2015) – os papéis de gênero.

Dessa forma, a tendência da personalidade Maria de Lara é vestir roupas mais fechadas e muito discretas. Como já explicamos, Lara representa a “moça de família”. Seu vestuário não explora seu corpo, pelo contrário: o esconde. Consideremos o exemplo a seguir:



i
(DVD 1 – 00:37:47)



ii
(DVD 1 – 01:36:37)



iii
(DVD 1 – 02:21:10)



iv
(DVD 2 – 00:22:27)



v
(DVD 2 – 00:37:35)



vi
(DVD 3 – 01:37:23)



vii
(DVD 4 – 00:00:08)



viii
(DVD 4 – 02:12:06)



ix
(DVD 5 – 00:08:40)

Exemplo 44 – Vestuário e trajes de Maria de Lara Barros em *Irmãos Coragem*.

¹³⁸ Definição que apresentamos no capítulo anterior relativa ao corpo e às suas dimensões significativas.



Diana, por sua vez, tende a vestir roupas que evidenciam certas regiões do seu corpo, como os seios, as pernas e também o abdômen (exemplo 45 a seguir, videograma viii e ix). Muitas das peças de vestuário utilizadas por esta personalidade são decotadas e ajustam-se mais à curvatura do seu corpo que as usadas pela personalidade Maria de Lara. Se compararmos os videogramas i e vii dos exemplos 44 e 45, respectivamente, perceberemos esta diferença¹³⁹.

No que tange aos acessórios e à maquiagem, Diana Lemos é bastante extravagante. Pulseiras, brincos e colares, em sua maioria grandes, fazem parte de seu figurino (videogramas iv, v e vi do exemplo 45 a seguir). A maquiagem, por seu turno, tende a ser forte, com sombras e batons escuros (videogramas iv e vi). Não custa lembrar que a imprensa feminina da época, como ressalta Bassanezi (2008, p. 610) e Pinsky (2014, p 76-84), aconselhava às “moças de família” – algo que Diana não era – o uso de pouca maquiagem, pois o excesso poderia gerar uma impressão negativa tanto no homem quanto nas outras mulheres. Consideremos o exemplo 44 a seguir:



i
(DVD 1 – 02:13:03)



ii
(DVD 2 – 00:01:06)



iii
(DVD 5 – 00:17:58)



iv
(DVD 1 – 02:20:16)



v
(DVD 2 – 00:00:48)



vi
(DVD 5 – 00:22:20)

¹³⁹ Evidentemente, a moda na época desta novela era outra e algumas das roupas podem parecer até ridículas hoje, aos olhos dos leitores. É preciso ressaltar que a TV lança modas, mas busca também seguir o que está na moda na época em que é apresentada.



vii
(DVD 5 – 00:22:23)



viii
(DVD 7 – 01:39:43)



ix
(DVD 8 – 01:21:03)

Exemplo 45 – Vestuário e trajés de Diana Lemos em *Irmãos Coragem*.

Já Márcia, devido à sua sofisticação intelectual e também ao seu trabalho (ela é uma jornalista), procura se vestir de forma a evidenciar sua superioridade e refinamento. Pelo seu vestuário, ela tenta construir uma imagem de si como uma mulher avançada e moderna, a mulher liberada que está surgindo naqueles tempos, algo que seu corpo performatiza em termos de gênero. Nesse sentido, seu figurino está em sintonia com alguns dos modismos vigentes na época: terninhos, lenços prendendo o cabelo, gargantilha, coletes e echarpes compõem boa parte do seu vestuário.

Consideremos o exemplo 46, a seguir, no qual evidenciamos as principais peças de vestuário utilizadas por Márcia Lemos:



i
(DVD 5 – 02:58:34)



ii
(DVD 5 – 03:09:06)



iii
(DVD 7 – 00:22:05)



iv
(DVD 6 – 01:24:41)



v
(DVD 6 – 01:28:38)



vi
(DVD 6 – 02:16:36)



vii
(DVD 6 – 03:27:40)



viii
(DVD 7 – 01:32:42)



ix
(DVD 7 – 03:03:25)

Exemplo 46 – Vestuário e trajes de Márcia Lemos em *Irmãos Coragem*.

O terninho (videograma i) e o colete (videogramas ii e v) são roupas bastante representativas da condição social de Márcia. Conforme argumentam Boucher (2012, p. 417) e Stevenson (2012, p. 194), tais roupas correspondem a peças propostas para as mulheres a partir do vestuário masculino, calcando-se no desejo de manifestar igualdade da mulher ante ao homem, usando a mesma roupa que ele. O terninho, em especial, composto de três peças: casaco rígido com lapelas, calça e colete, foi levado para as passarelas pelo estilista francês Yves Saint-Laurent em 1966 como uma alternativa de vestuário para a mulher, que buscava igualdade com os homens, tanto em direitos quanto no trabalho.

Das três personalidades que configuram o personagem em questão, Márcia é a única a possuir um bom emprego desta categoria. Maria de Lara também trabalha, mas como professora de uma escola primária da cidade de Coroadó criada e sustentada pelo seu pai, uma profissão socialmente considerada como feminina, conforme sustenta Louro (2008, p. 456), ao passo que Diana não exerce atividade remunerada de nenhuma espécie (ela prefere ganhar a vida jogando e cometendo pequenos furtos).

Algumas outras observações e apontamentos sobre o vestuário da protagonista feminina da telenovela *Irmãos Coragem* ainda se fazem necessárias. De modo geral, chama-nos a atenção na composição do figurino deste personagem complexo e triplo a presença da *minissaia*, sobretudo na “pele” de Maria de Lara Barros e Diana Lemos, conforme podemos visualizar nos videogramas i, iii e iv do exemplo 44, e i, ii e vii do exemplo 45, respectivamente.

Esta peça surge em conexão com as mudanças materiais e sociais ocorridas desde o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que estabeleceu a adolescência como um grupo etário distinto e solidificou o estilo de vida jovem e a cultura juvenil como um novo estilo de vida, beneficiados pelo que Hobsbawn (1995) denomina revolução social e



cultural, acontecida após 1945. Assim, a *minissaia* pode ser vista como o corolário desse processo que visava dar um ar mais jovem à mulher¹⁴⁰.

Do ponto de vista sócio-histórico, a *minissaia* representa uma ruptura no que concerne à história do vestuário e da moda femininos. Ao reunir valores de liberdade e emancipação, a peça em questão rompe com a lógica tradicional de composição da roupa feminina que prescrevia, como função moral primordial do vestuário, a de cobrir e esconder o corpo. Dessa forma, “[a] *minissaia* aparece [...] como um ‘objeto’ que faz com que o corpo feminino fale em sua totalidade” (CALANCA, 2011, p. 196). Segundo a citada autora, o encurtamento da barra de saias e vestidos coincide, ao longo do século XX, com momentos de emancipação feminina – algo que podemos observar, por exemplo, nas saias Charleston dos anos 1920, que vão ao encontro da crise das crinolinas e das saias duplas, e nas saias até o joelho dos anos 1950, que se adequam ao papel produtivo das novas gerações de mulheres trabalhadoras. Assim, a *minissaia* dialoga com os movimentos de emancipação feminina na direção do anticonformismo.

Em um trabalho sobre como a moda se torna mais juvenil nos anos 1960, Zimmermann (2011) realiza um estudo a respeito do discurso sobre a *minissaia* na imprensa brasileira entre os anos de 1965 e 1968¹⁴¹. Seus resultados apontam que, no início do período, este discurso conotava a peça em questão como algo exótico, próprio de outros países (na época a *minissaia* já era bastante usada nos Estados Unidos e na Europa, principalmente na França), mas não deixavam de enfatizar o caráter novidadeiro da *minissaia*. Todavia, quando se chega ao final do período estudado, a *minissaia* já havia vencido as principais resistências e o seu uso estava sendo bastante aceito no país por pessoas jovens e menos jovens. Inclusive, as revistas mencionam esta aceitação da sociedade como algo natural e fruto do progresso.

Assim, quando *Irmãos Coragem* é lançada em junho de 1970, a *minissaia* já era uma peça de vestuário consolidada no Brasil. Logo, o momento de estranhamento e de aceitação da *minissaia*, ocorrido em meados de 1965, já havia passado quando da exibição desta telenovela. No entanto, quando pensamos em termos diacrônicos e entramos no

¹⁴⁰ Apesar da incerteza relacionada à sua invenção – alguns dizem que foi o estilista francês André Courrèges, outros que foram os ingleses Mary Quant e John Bates –, o fato é a *minissaia* e o corte mini foram a sensação dos anos 1960.

¹⁴¹ Zimmermann (2011) faz um estudo em quatro revistas de circulação nacional: *Manchete* e *O Cruzeiro*, de periodicidade semanal, voltadas às famílias brasileiras, sendo, por isso, mais adequadas aos ditos “bons costumes”; *Intervalo*, também de periodicidade semanal, porém voltada à vida dos astros, artistas e celebridades; e *Contigo*, de periodicidade mensal, divulgada como a “revista dos jovens”, dialogando com este público ao trazer diversas matérias sobre os ídolos de então.



terreno da história da telenovela brasileira (vide capítulo 2 desta tese), podemos afirmar que a telenovela *Irmãos Coragem* é uma das primeiras (senão a primeira) a mostrar uma protagonista usando minissaia ou minivestidos – daí termos nos alongado um pouco sobre essa questão.

Expliquemos melhor: as novelas produzidas até o fim da década de 1960, antecessoras a *Irmãos Coragem*, produzidas ou não pela *Rede Globo*, quase todas tem o seu enredo localizado em algum país da Europa (predominância da França e da Rússia) e situado em algum momento do século XIX. Dessa forma, o figurino de seus personagens, femininos ou masculinos, procurava retratar (às vezes muito mal, devido às condições tecnológicas da época) a moda vigente da época representada pela diegese. Era comum, então, visualizar os personagens femininos vestindo os vestidos-crinolina, cujas saias longas e rodadas eram sustentadas por uma armação feita de crina ou metal¹⁴².

Se consideramos o fato de que *Irmãos Coragem* é uma das primeiras telenovelas da *Rede Globo* a ser produzida no estilo “brasileiro” do gênero, podemos adiantar que a moda exibida pela telenovela causa uma espécie de *ruptura* com suas antecessoras, quase todas (se não todas) ambientadas em terras distantes e tempos remotos, como dissemos acima. Só para ilustrar, seguem-se alguns exemplos:



Eu compro esta mulher (1966)



A Rainha Louca (1967)



Rosa Rebelde (1969)

Figura 47 – Telenovelas predecessoras a *Irmãos Coragem*¹⁴³.

Voltemos a *Irmãos Coragem* e mais especificamente às personagens e personalidades Maria de Lara e Diana. Ambas usam minissaia. No entanto, há diferenças

¹⁴² Estes vestidos também encobriam o corpo feminino nos braços e colo. Mangas volumosas não deixavam a plástica do corpo feminino aparecer. Resultado: pouca mobilidade para as mulheres (o que ia ao encontro do papel social da mulher da época e também com a representação feminina vigente neste momento). Os anos 1920 deram adeus à crinolina (que sofreu inúmeras modificações ao longo do século XIX) e com isso as saias se tornaram mais leves e permitiram uma exposição do corpo feminino. À medida que as décadas transcorriam, o comprimento da barra saias subia até chegar à minissaia na década de 1960.

¹⁴³ As imagens que compõem a figura 47 foram extraídas do *Guia Ilustrado TV Globo – Novelas e Minisséries*.



na confecção dessas peças: em Maria de Lara, ela tende a ser mais rodada, escamoteando a curvatura própria do quadril; já em Diana, a minissaia mostra-se mais justa, delineando o corpo da personagem. Outros personagens como Estela e Dalva também fazem uso de vestidos tubinhos mais curtos (altura acima da linha do joelho), evidenciando o diálogo da telenovela com a moda vigente.

6.2. De presidiária a membro da “alta” sociedade: Júlia de Souza Mattos e a *Dancin’ Days*

É indubitável o fato de que a protagonista feminina de *Dancin’ Days*, Júlia de Souza Matos, interpretada pela atriz Sônia Braga, tenha lançado moda para as mulheres de sua época com seu jeito de vestir, que combinava uma série de elementos, como o cabelo com gel que dava aspecto molhado, meias curtas de lurex coloridas e listradas, sandálias de salto alto feitas de material plástico de cor marrom, além de muita maquiagem, entre outros modismos. A influência desta personagem foi deveras marcante na época¹⁴⁴.

Mas, além deste aspecto ligado à moda lançada pela telenovela *Dancin’ Days*, sobretudo no que diz respeito ao figurino de sua protagonista, há vários outros aspectos relacionados à representação/construção do corpo de Júlia de Souza Matos que também podem e devem ser considerados. Será sobre estes aspectos que discorreremos a seguir.

Antes de mais nada, devemos ter em mente que a personagem em questão passa, ao longo da telenovela, por uma transformação social que, de modo geral, tem grande influência na representação de seu corpo e também na construção de imaginários sociodiscursivos de feminilidade. Júlia, inicialmente, é uma presidiária, depois é posta em liberdade condicional e, em seguida, transforma-se numa espécie de *socialite*. Com isso, no interior da diegese, seu *status* social muda e o vestuário, associado a certos artifícios embelezadores da época, são os principais meios de marcar essa mudança de *status* no discurso dessa telenovela. Acreditamos que tais itens (acrescentados a Júlia original, à ex-prisioneira, despojada de artifícios) seriam formas de se representar/demonstrar a classe social da personagem. A partir daí vemos que *a moda é um meio de identificar classes sociais* (RASPANTI, 2011; 2013). “Como nas civilizações

¹⁴⁴ Vários autores, dentre eles Bonadio (2011), Prado e Braga (2011) e Senac (2003), comentam a importância dessa telenovela nessa direção.



antigas, as roupas funcionavam como uma ferramenta para demonstrar a classe social em que cada um estava inserido” (RASPANTI, 2013, p. 186).

Nas primeiras sequências da telenovela, quando a protagonista ainda está na penitenciária cumprindo sua pena e esperando a condicional, ela usa um uniforme bastante simples, composto de duas peças: calça *jeans* azul e camisa de manga curta, listrada, nas cores branco e azul. Vejamos, a seguir:



i
(DVD 1 – 00:05:06)



ii
(DVD 1 – 00:38:32)



iii
(DVD 1 – 00:38:34)



iv
(DVD 1 – 00:38:38)



v
(DVD 1 – 01:03:58)



vi
(DVD 1 – 01:04:05)

Exemplo 47 – Uniforme de presidiária de Júlia de Souza Matos em *Dancin' Days*.

Em geral, um *uniforme* é um conjunto padronizado e distintivo de roupas que tem a função de identificar um certo grupo social, como estudantes, carteiros, policiais e, no caso, presidiários (NEWMAN, 2011, p. 191). Por ser padronizado, o uniforme possui uma conotação de ordem e disciplina, algo que a condição em que Júlia se encontra no início da telenovela engendra. Chama-nos também a atenção a primazia de tonalidades de cor azul na sua composição – conforme podemos visualizar nos videogramas i, iv e v do exemplo 47 acima.

Segundo Pastoureau (1997, p. 23-25) e Pastoureau e Simonnet (2005, p. 11-26), a cor azul, em seus usos na sociedade ocidental, está relacionada à evasão e à calma, bem como à disciplina, à ordem e à moralidade¹⁴⁵. Nesse sentido, se o encarceramento se

¹⁴⁵ Pastoureau e Simonnet (2005) explicam que, com a Reforma Protestante, a onda moralista que a promoveu repercutiu também sobre as cores, designando aquelas tidas como dignas (e dentro desta lógica, as não tão dignas). Nesse contexto, o azul, juntamente com o branco, o negro, o marrom e o cinza, passam a constituir a paleta de cores protestantes. Os autores comparam as obras de Rembrandt (1606-1669) com as de Peter Paul Rubens (1577-1640) para exemplificar esta moralização do azul. O primeiro era calvinista



apresenta, como explica Foucault (1987), como uma forma de punição humana que visa à docilidade, à obediência e também à submissão – logo, a prisão é um lugar de ordem, de disciplina, mas também de moralidade: encontram-se nela aqueles que infringem às normas da sociedade (ou seja, os que promovem o mal social) para a punição de seus erros – não é de se estranhar que o uniforme seja predominantemente azul.

Por um lado, o azul engendra o sentido de calma e evasão necessário para cumprir o papel social do encarceramento: acalmar o encarcerado para que ele possa refletir sobre seus “erros” e mudar sua conduta; por outro lado, essa cor engendra o sentido de ordem e disciplina que caracteriza o encarceramento como um todo¹⁴⁶.

Ao deixar a prisão, inicialmente para “visitas periódicas ao lar”, depois definitivamente com a condicional, Júlia passa a vestir roupas que, como diz a assistente social da penitenciária, Anitta (interpretada pela atriz Diana Morel), “não são exatamente o que os manequins estão desfilando nas passarelas”. Em outras palavras, não são roupas que seguem a moda, são vestimentas bem “ajuizadas”: *tailleur*, saias, blusas (de manga curta ou sem mangas), alguns vestidos...

De certo modo, todas essas peças, ainda que femininas, tentam suavizar as linhas da plástica do corpo feminino, mantendo este corpo o mais discreto possível. No exemplo a seguir, podemos visualizar o exposto:



i
(DVD 1 – 00:55:06)



ii
(DVD 1 – 00:55:08)



iii
(DVD 1 – 00:55:40)

e suas obras tendiam a ser mais monocromáticas, enquanto o segundo, católico, produziu obras mais coloridas. Eles complementam que: “Ce discours moral, partiellement repris par la Contre-Réforme, promet également le noir, le gris et le bleu dans les vêtements masculins. Il s’applique encore de nos jours. Sur ce plan, nous vivons toujours sur le régime de la Réforme” (PASTOUREAU e SIMONNET, 2005, p. 22).

¹⁴⁶ É interessante constatar que a própria figurinista de *Dancin’ Days*, Marília Carneiro, assume ter adotado um “estilo realista” na confecção/criação desta peça do figurino da protagonista Júlia Matos, o que acaba por ratificar o ponto de vista supracitado. Em entrevista, a figurinista explica que: “[v]isitei presídios femininos para compor a personagem da Sônia na primeira fase. Queria retratar aquele universo o mais fiel possível. Os dentes dela foram escurecidos um pouco para ficar mais crível. A personagem tinha muito rancor no coração, então quando volta da Europa, está mais provocativa. Eu não podia colocá-la comportada, então partimos para uma moda mais pop” (CARNEIRO, 2014, grifos nossos). Disponível em: <http://canalviva.globo.com/especiais/mais-da-tv/materias/marilia-carneiro-fala-sobre-a-moda-que-dancin-days-lancou-no-fim-da-decada-de-1970.htm> Acesso: 5 out. 2016.



iv
(DVD 1 – 01:09:30)



v
(DVD 1 – 01:09:33)



vi
(DVD 1 – 01:10:05)



vii
(DVD 1 – 02:13:15)



viii
(DVD 1 – 02:13:20)



ix
(DVD 1 – 02:13:23)



x
(DVD 1 – 02:46:38)



xi
(DVD 1 – 02:47:40)



xii
(DVD 1 – 02:48:45)



xiii
(DVD 2 – 02:22:15)



xiv
(DVD 2 – 02:22:17)



xv
(DVD 2 – 02:22:20)

Exemplo 48 – Trajes de Júlia de Souza Matos após sua saída da prisão e retorno à vida social.

Nos videogramas acima, podemos observar o modo como os trajes utilizados por Júlia Matos escondem regiões “erógenas” do corpo feminino. O colo (videogramas i, v, vii, xii, xv) é mostrado de forma sutil e discreta, enquanto o abdómen (videogramas i, iv, viii, xi, xiv) é completamente escondido – algo que se modifica completamente quando o personagem ascende socialmente no interior da diegese, e seu corpo se torna mais sensualizado, conforme discutiremos.

A tendência de Júlia nessa fase é vestir-se o mais discretamente possível. Sua condição social de (ex-)presidiária não lhe dá meios para estar “sob a luz dos holofotes sociais”. Apesar de ela estar fora da prisão, a prisão ainda não saiu de si mesma. Seu corpo carrega marcas de seu passado (os dentes amarelos, o vestuário clássico, a cabeça

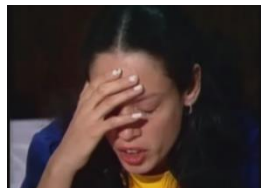


baixa ao conversar com as pessoas). O preconceito social contra sua condição lhe fecha portas de emprego, de aluguéis de casas, enfim, de oportunidades de reintegrar na sociedade. É preciso se misturar à massa para poder ser aceita e começar uma nova vida. Logo, vestir-se de forma a não provocar alarde parece funcionar como uma ferramenta para tal objetivo.

Quando Júlia está para sair da prisão, sua irmã, o personagem Yollanda Pratini – mulher considerada (no contexto da telenovela) muito elegante e com prestígio social, esposa de um rico empresário – não deixa de comentar negativamente como Júlia se veste mal e está com a aparência descuidada. Consideremos o fragmento do diálogo no exemplo 49 a seguir.



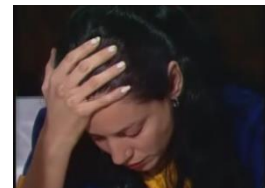
YOLLANDA: Olha, se eu fosse você, sabe o que que eu fazia?



JÚLIA: O que?



YOLLANDA: Primeiro eu cuidava do físico. (...) Eu ia aí pra uma cidade do interior. Eu me alimentava bem, fazia ginástica. (...)



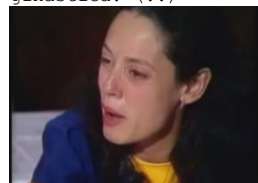
YOLLANDA: Depois eu transformava esse negócio grudento que você tem aí na cabeça em cabelo! (...)



YOLLANDA: Isso é fácil. Tem uma porção de profissionais competentes aí no salões.



YOLLANDA: Aí eu procurava um bom dermatologista pra pele. Pegava umas revistas estrangeiras e via o que que uma mulher de nível tá usando=



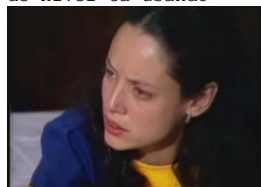
JÚLIA: =você só tá falando da aparência!



YOLLANDA: Peraí, eu nem acabei de falar! (...)



YOLLANDA: Quando você olhar no espelho e sentir aquela satisfação interior que toda mulher precisa sentir, aí você partia em campo e se arrumava.



JÚLIA: Casava?!



YOLLANDA: É, eu, se eu fosse você, faria isso!

Exemplo 49 – Diálogo entre Júlia e Yollanda. Yollanda aconselha Júlia a investir em si própria e arrumar um marido. (DC – DVD 1 - 01:19:29 a 01:20:13).

Embora este diálogo seja tecido de forma a convencer Júlia de que ela precisa investir em si mesma (cuidar do corpo, vestir-se elegantemente, sentir-se jovem e bonita),

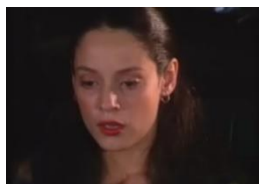


seu objetivo principal é o de levá-la a conquistar um homem rico para subir na vida, de modo a ser aceita pela sociedade e pela filha Marisa (Glória Pires). Ou seja, nesse mundo novelesco da época o que conta mais é o “parecer” e não o “ser”.

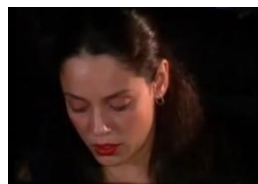
Pelo diálogo, Yollanda estabelece uma *interdiscursividade* entre o que Júlia é (ou mostra ser no momento) e o que Júlia pode vir a conquistar, no âmbito da aparência, para atravessar a “ponte” entre o ser/parecer: cabelos → salão de beleza; físico → academias de ginástica; pele → dermatologista; moda → revistas estrangeiras. Com isso, os enunciados de Yollanda acabam por engendrar um conjunto de saberes (de crença e de conhecimento), constituintes dos imaginários sociodiscursivos sobre corpo, moda e beleza que estão circulando no momento de exibição da telenovela. Insistimos no fato que, nos anos da exibição da telenovela, tais argumentos fúteis e machistas não pareciam sê-los, pois eram considerados até normais!

Nesse contexto, Júlia ainda representa o oposto da elegância e beleza da época. É preciso que ela gaste, a fim de ser novamente aceita pela sociedade. Júlia reluta o máximo que pode, porém acaba por ceder a esta crença e se une a Ubirajara (Ary Fontoura), um homem rico, que será seu trampolim para a “glória” nessa estranha e agora tão ultrapassada sociedade.

Em um outro diálogo, entre Júlia e o dono da discoteca *Dancin’ Days*, ocorrido no início da telenovela, a protagonista deixa claro as dificuldades que ela enfrenta por ser uma (ex-)presidiária. A esperança de Júlia era de que ele lhe arrumasse um emprego em sua loja. Consideremos o excerto deste diálogo:



JÚLIA: Tudo o que eu quero é começar uma vida nova. (...) Eu quero ser alguém. (...) Você vai dar o emprego pra mim na sua loja?



JÚLIA: Hélio, a coisa mais importante pra mim agora é este emprego. (2.1)



JÚLIA: Sabe, eu tô, eu tô com uma sensação de que a minha prisão não terminou. De que (1.8), de que este castigo num terminou. (1.2)



JÚLIA: Desde de que eu saí da prisão, (...) tem sido assim, tirando o Jofre e a Carminha que têm sido super legais comigo, (...) eu só tenho levado lambada, sabe?



JÚLIA: (...) Eu num consigo alugar um apartamento. Eu não consigo um emprego.



JÚLIA: É como se eu tivesse sido castigada, mas é como se isso não fosse parar nunca. É como se eu nunca fosse ter uma nova chance.



HÉLIO: Mas eu acho que você merece uma chance de se reintegrar na sociedade. Claro, claro, ué?!



JÚLIA: Você vai me dar o emprego?



HÉLIO: Olha, Júlia, eu poderia inventar uma desculpa.



HÉLIO: Dizer que já tem alguém em vista. Desculpa é o que não falta, você sabe?! (..)



HÉLIO: Mas eu sou um cara honesto, eu num transo com mentiras não. Eu tenho minha cabeça feita.



HÉLIO: Eu digo isso pra você. Eu acho que você deve ter noção exata das razões porque eu não posso lhe dar este emprego. (2.1)



HÉLIO: Em primeiro lugar, eu acho que você não tem vivência suficiente para ser gerente de uma loja feito a minha.



HÉLIO: Depois, Júlia, eu tenho que te dizer a verdade. (..) Não dá. (...)



HÉLIO: (...) Não por mim. Mas olha o mundo em que a gente vive, entende?! Não dá. Eu não posso colocar uma ex-presidiária como gerente de uma loja.



HÉLIO: Não posso. (..) Por mais que você não me decepcione, entende?! Que você trabalhe, super, hiper bem. Eu acredito nisso, mas não dá. (...)



HÉLIO: Alguém pode ficar sabendo. E (..) sei lá, não é difícil as pessoas saber. Pode pegar mal...



HÉLIO:... (..) É uma publicidade negativa pra mim!



HÉLIO: Eu acho que você devia transar uma coisa num nível menos alto.

Exemplo 50 – Diálogo entre Júlia e Hélio. Júlia expõe suas dificuldades e insiste que Hélio lhe arrume um emprego. (DD – DVD 1 - 03:01:00).

No excerto apresentado, a razão pela qual Júlia não pode ser empregada por Hélio fica clara: ter uma ex-presidiária trabalhando como gerente de uma loja importante seria prejudicial, pois, acarretaria uma publicidade negativa para o estabelecimento. No interior desta lógica, Júlia é julgada não pela sua competência em fazer algo. Sua condição de (ex-)presidiária vem antes de qualquer coisa. Ela é um ser à margem e sua forma de vestir retrata isso.

Interessante considerarmos a asserção de passagem que sustenta a tese de Hélio no diálogo: “Mas olha o mundo em que a gente vive, entende?! Não dá”. É o mundo, a



sociedade em que eles estão imersos, que não permite que Júlia possa ascender socialmente através do seu trabalho (o que é um paradoxo para uma sociedade como a nossa, que acredita que, por meio do trabalho, podemos superar todas as crises). É preciso que ela tenha certos pré-requisitos, como bons antecedentes e boa índole, para ela poder “chegar lá”. Seu passado na prisão não lhe dá estes elementos.

A publicidade negativa, ressaltada por Hélio em seu enunciado, não se limita à imagem da loja e de estabelecimentos comerciais variados. Trata-se de um *valor social* que ultrapassa os limites do discurso publicitário e dos gêneros que constituem esse domínio da comunicação humana (CHARAUDEAU, 2004), ou esfera de atividade verbal (BAKHTIN, 2010) e que diz respeito à representação do corpo. Nesse contexto, o corpo passa a ser cultuado, tornando-se algo ainda mais importante para a construção da identidade dos atores sociais – o corpo, como diria Le Breton (2012b, p. 34) é o *lugar* e o *tempo* da identidade – e, sobretudo, para a imagem que eles desejam projetar nos demais indivíduos.

De acordo com Calanca (2011, p. 201), a *cultura do corpo* aparece como um dos símbolos mais representativos da sociedade ocidental desde o começo do século XX e, depois da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), torna-se um fenômeno de massa. O aumento das possibilidades econômicas de todas as classes sociais (fortalecida pela industrialização e pela globalização) permitiu que distintos atores sociais pudessem adquirir os últimos produtos lançados no mercado para parecer *saudável, belo e jovem*.

Assim, a imagem do corpo jovem, saudável e, acima de tudo, belo, se converteu, a partir do pós-guerra, em um novo ordenamento discursivo para se pensar e representar o corpo. Nesse sentido, o regime de beleza ideal passou a contar com o exercício físico como meio de se atingir este ideal. Tornou-se imperativo, então, que o corpo fosse flexível e estivesse em forma para, com isso, ser saudável, belo e jovem. A voga das academias – que começou a se espalhar a partir dos anos 1970 – impulsionou a busca pelo “corpo ideal”. Este movimento foi promovido pela crença de que um corpo em forma e sadio significa uma vida melhor, mais produtiva.

Calanca (2011, p. 202) afirma que esse fenômeno sociocultural atinge todo o corpo humano, influenciando não apenas os seus hábitos, mas também sua forma e estrutura, seu estado de saúde e de doença. Este mesmo fenômeno ainda foi responsável por aumentar, de modo significativo, a liberdade de decidir o que fazer com o próprio corpo. Porém, ele não funcionou em uma via de mão única. Sant’Anna explica que:



[e]le exigiu que se integrasse à identidade pessoal o cálculo das taxas de colesterol, vitaminas e hormônios, além dos quilos, ganhos e perdidos. Mentalidade calculista e vigilante, pois haveria sempre o risco de nascer uma ruga, iniciar uma flacidez, formar uma mancha na pele, além da redução do colágeno, do aparecimento de estrias...a lista parece infindável (SANT’ANNA, 2012, p. 123).

Além do mais, com o segundo pós-guerra, houve a formação e a consolidação de uma cultura juvenil que, no Brasil, recebeu grande influência internacional, principalmente norte-americana e europeia. A juventude conquistou, então, um *status* de produtora de gostos e costumes, impondo um estilo de vida jovem – algo que recebeu grande destaque nos meios de comunicação brasileira – e constituindo um imaginário de crença. Dessa forma, a juventude deixou de ser apenas uma etapa da vida para se tornar um *estado de ser* e também um *conceito publicitário*, estrategicamente aplicado para criar, consolidar ou modificar o posicionamento de marcas, produtos e instituições. Conforme argumentam Zarur e Campos, “[s]er jovem não é mais um privilégio de uma determinada faixa etária socialmente construída, mas um projeto de vida que se estende para muito além da adolescência” (ZARUR; CAMPOS, 2015, p. 46).

Com o intuito de viabilizar esta cultura do corpo, tratamentos estéticos se tornam mais acessíveis e englobam todo o corpo. O rosto, julgado dominante durante muito tempo, vê-se sendo imposto pelo “baixo” (o resto do corpo), com sua referência ativa e móvel. O mercado lança também diversas linhas de produtos que vão desde aqueles que prometem endurecer, tonificar e hidratar a pele até aqueles destinados a cuidar das estrias e curar a celulite.

Assim, uma vertigem de consumo acompanha esta popularização, e o embelezamento se torna, pela primeira vez, uma prática tão diversificada quanto generalizada. Dados arrolados por Vigarello (2006, p. 173-174) apontam que a cifra de negócios ligados aos produtos de beleza quadruplicou entre 1965 e 1985, e o número de salões de beleza sextuplicou de 1971 a 2000, passando de 2,3 mil a 14 mil¹⁴⁷.

Esta cultura do corpo é também viabilizada pela profusão da imagem, que se torna o seu corolário. Nesse sentido, as revistas¹⁴⁸, multiplicadas nos anos 1960 e 1970, insensivelmente generalizam a cultura da estética e dos cuidados com o corpo, impondo o peso do visual.

¹⁴⁷ Os dados levantados pelo historiador são relativos à França e aos Estados Unidos e nos mostram a tendência mundial de crescimento e consolidação da beleza de consumo ou beleza consumida.

¹⁴⁸ Vigarello (2006) cita que nas revistas *Elle*, *Vogue* e *Jardin des Modes*, em 1960, a publicidade ocupa cerca de 60 a 70% das páginas, quase o dobro do que ela ocupava nos anos 1930 nestas mesmas revistas.



[...] fotos de rostos ou corpos ampliadas em página inteira, sinais esticados até o limite do espaço, corpos escorregadios de curvas superdimensionadas, quadris e bumbuns especificamente “enquadrados”, interminavelmente reproduzidos e realçados. Objetos e práticas tão sistematicamente associados aos corpos sempre flexíveis e leves: o “*fine body*” de Kellog’s, em 1950, o “*perma fit*” de Panty, em 1957, o adelgaçamento em “tule elástica” da cinta Audace, em 1960 (VIGARELO, 2006, p. 173).

No tocante à representação do corpo do personagem Júlia de Souza Matos, nas suas diversas fases ao longo da telenovela, ela parece dialogar com esta cultura do corpo, tanto numa direção quanto na outra, ou seja, tanto ao assumi-la ou não. Nesse sentido, tal representação baseia-se em um *contraponto* entre a condição e o *status* de (ex-)presidiária e a condição e o *status* de *socialite*, que Júlia acaba por conquistar.

Assim, se na primeira fase Júlia se veste de forma comum e tem seu corpo marcado pelo tempo na prisão, na segunda fase a situação se inverte: Júlia torna-se *bela, jovem e saudável*, com o seu corpo recebendo diversos tratamentos para apresentar essa imagem. Ela se veste de forma a realçar a sua sensualidade e beleza, exibindo certas partes do seu corpo, como o abdômen, o colo e as pernas. Ela também se torna referência e modelo para outros personagens femininos da trama, já que nesta fase ela é a própria moda.

O ponto de virada desta transformação é quando Júlia regressa da Europa – após um período de seis meses ao lado da amiga Solange Rocha (Jacqueline Lawrence), uma francesa que vivia no Brasil. Ele marca o antes e o depois do personagem. Os próprios personagens comentam a respeito desta transformação e não deixam de enfatizar o refinamento que a protagonista recebeu na Europa. Consideremos o fragmento de um diálogo entre Solange e Emília (Cleide Blota) de forma a visualizarmos o supracitado.



SOLANGE: Agora, (...) você vai ficar espantada mesmo é quando você encontrar com a Júlia!



EMÍLIA: Tá bonita?!



SOLANGE: Hum::: (...) menina, outro layout! Num dá, (...)mas num dá pra reconhecer, Emília! Sofisticadíssima! Num que- (...) É uma coisa que me espanta. (...)



SOLANGE: Eu sempre achei muito bonita. Achava que faltava trato- (...).



SOLANGE: Realmente, eu nunca imaginei que ela fosse capaz de pegar (..) um determinado tipo de sofisticação, sabe?! Sofisticação internacional mesmo. (..).



SOLANGE: Olha Emilia, ela está uma mulher do melhor nível que você possa imaginar.



EMÍLIA: Também, meu amor, com você de professora e a Europa de pano de fundo!



SOLANGE: ((Gargalha))

Exemplo 51 – Diálogo entre Solange e Emília. Solange descreve a transformação de Júlia. (DC – DVD 6 - 00:45:29 a 00:45:50).

“Trato”, “sofisticação”, “nível”, “beleza”, “*layout*” são termos utilizados para qualificar Júlia nesta segunda fase. Quando esta volta da Europa, ela se mostra transformada, tendo assumido, por um lado, a cultura do corpo – cuja consequência imediata é a beleza de consumo – e, ao abandonar, por outro lado, a imagem de *fausse naïve*, característica dos personagens femininos gentis e delicados dos fins da década de 60. Sua rotina se organiza em função das idas a salões de beleza para cuidar dos cabelos (sua popularidade permite-lhe que haja sempre uma vaga nos mais renomados salões, mesmo que ela não tenha hora marcada), das visitas a estilistas e costureiros famosos para a confecção de suas roupas, das festas em seu apartamento (em uma das quais a cantora brasileira Gal Gosta participa e canta a canção *Solitude*), das entrevistas e fotografias para as colunas sociais dos jornais e revistas, enfim, ao tornar-se noiva de um homem rico, ela é bem recebida na sociedade da época.

Quanto ao vestuário da protagonista nesta segunda fase, é interessante observar a apropriação de diversas tendências ligadas, sobretudo, à cultura *pop* na organização do seu figurino. Consideremos o exemplo 52, a seguir, no qual expomos as principais tendências do figurino de Júlia Mattos (que passa a assinar Matos com dois “t”) nessa segunda fase:



i

(DVD 6 – 01:06:05)



ii

(DVD 6 – 01:44:20)



iii

(DVD 6 – 02:01:36)



iv
(DVD 7 – 00:50:57)



v
(DVD 8 – 00:04:20)



vi
(DVD 8 – 00:48:20)



vii
(DVD 8 – 01:17:13)



viii
(DVD 8 – 01:53:15)



ix
(DVD 8 – 01:58:32)



x
(DVD 8 – 02:53:43)



xi
(DVD 8 – 02:35:21)



xii
(DVD 8 – 02:43:41)



xiii
(DVD 9 – 00:17:45)



xiv
(DVD 11 – 00:09:48)



xv
(DVD 11 – 00:51:03)

Exemplo 52 – Trajes de Júlia Mattos depois de sua ascensão social.

Enquanto na condição de ex-presidiária, o figurino de Júlia era bastante limitado, e, quando da mudança de condição e *status*, este se torna bastante diversificado e amplo, com muitas opções que, a cada capítulo, evidenciam um verdadeiro desfile de modas. Dentro das tendências apropriadas pela EUE desta telenovela para compor o figurino da protagonista, podemos citar as seguintes.

- a) *Estampas de peles* (videogramas v e vii): Boucher (2012, p. 423) explica que esta tendência foi desenvolvida por alguns estilistas em função do novo fôlego que as campanhas para proteger espécies naturais em extinção ganharam na década de 1970.



- b) *Calças compridas* (videogramas i, iv, v, viii, x): que pouco a pouco se tornam peças obrigatórias do vestuário feminino, exatamente pelo seu aspecto prático. Boucher (2012, p. 417) argumenta que esta popularidade se deve “ao desejo mais ou menos consciente da maioria das mulheres de manifestar sua igualdade diante do homem usando a mesma roupa que ele”.
- c) *Tecido jérsei* (videograma xiv): o jérsei é um tecido de malha macio, elástico feito de materiais variados (estambre, lã, algodão, seda, viscose, fibras sintéticas) e resistente a rugas (não amarrota facilmente). Stevenson (2012, p. 218) aponta que muito estilistas e editoriais de moda passaram a adotar novamente o jérsei devido ao seu caimento¹⁴⁹.

No geral, as roupas de Júlia Mattos são confeccionadas de forma a dar liberdade ao seu corpo – uma tendência que configurou a moda feminina a partir dos fins dos anos 1960, conforme os apontamentos de Boucher (2012), Calanca (2011), Stevenson (2012), Prado e Braga (2012) e Mendes e La Haye (2003). Observamos essa tendência não somente nas formas e cortes adotados nas peças utilizadas – que acabam por promover uma consciência de corpo nas peças –, mas também pela exposição de certas partes do corpo (o abdômen e o colo principalmente) e pelo abandono do sutiã, uma peça íntima feminina que serve para cobrir, segurar e contornar os seios, em muitos dos seus trajes (videogramas i, iv, viii, ix, x, xi, xii, xiii, xiv).

Portanto, podemos afirmar que as roupas de Júlia Mattos nesta segunda fase são, de modo geral, feministas. Não estamos nos referindo aquele feminismo que procurou promover o acesso ao voto ou às profissões, mas aquele que procurou dar acesso à liberdade íntima e às escolhas pessoais das mulheres. Um feminismo, descrito por Vigarello (2006, p. 172), como aquele sensível à desculpabilização da carne e à reivindicação do prazer, ligado à afirmação de si mesma: a mulher queria ser vista como sujeito e não objeto, queria ser mais ativa que passiva na vida, de modo geral.

A maquiagem e o penteado, tão característicos da personagem, merecem algumas considerações para completar nossas análises. Embora haja algumas cenas em que Júlia aparece sem nenhuma maquiagem (algo que pretende criar um efeito de humanização, fato curioso a se observar, já que as telenovelas tendem a apresentar os personagens quase sempre maquiados), na maior parte do tempo ela usa uma maquiagem pesada, sobretudo

¹⁴⁹ A pioneira da moda a adotar tal tecido foi a francesa Coco Chanel.



ao redor dos olhos, em tons brilhantes. Um estilo *clown*, característico do período, conforme ressaltam Mendes e la Haye (2003, p. 216)¹⁵⁰. Os cabelos também seguem as tendências da moda na época. O exemplo 53 apresenta imagens que evidenciam o exposto.



i
(DVD 8 – 02:43:55)



ii
(DVD 8 – 02:32:40)



iii
(DVD 6 – 01:58:59)

Exemplo 53 – Maquiagem e penteados de Júlia Mattos.

Portanto, a representação do corpo de Júlia, por meio da moda e da beleza, engendra imaginários variados, a depender da condição que a personagem se encontra. Assim, para concluir nossas análises sobre esta personagem, apropriamo-nos da fala de outro que tem uma existência fora da diegese de *Dancin' Days*: “Eu sinto em você uma pessoa que está saindo do inferno. Você vê teus cabelos voando em direção ao mundo novo, azul. Os pássaros, gaivotas, simbolizam a liberdade que eu sinto que você busca”. Essa descrição foi feita pelo pintor e artista plástico Albery Seixas da Cunha (1944-2003), quando este entrou na telenovela, interpretando a si mesmo, ao retratar Júlia em um quadro.

¹⁵⁰ Para dar vida ao personagem, a equipe de maquiagem da telenovela, comandada por Paulo Carias, realiza o seguinte trabalho, conforme noticiado em uma matéria publicada pela revista *Contigo* nº 268 (p. 18), de 22 de agosto de 1978: “Uso no seu rosto base e os tons mais fortes são para os olhos e a boca. O *blush* é só para dar uma cor rosada”; “Todo mundo está curtindo o penteado de Júlia. E é muito simples de fazer. Primeiro eu aliso bem o cabelo e depois passo gumex. Em seguida faço o coque e prendo com uma rede e uns grampinhos. O toque final são as vírgulas e pega-rapazes muito usados antigamente”.



Figura 48 – Quadro de Albery Seixas Cunha representando o personagem Júlia de Souza Matos.
(DD – DVD 9 - 01:36:02).

Resumindo o que foi dito: as representações dos corpos das protagonistas nas telenovelas analisadas neste capítulo apresentam alguns pontos em comum: tanto Maria de Lara Barros de *Irmãos Coragem* (1970-1971) quanto Júlia de Souza Matos de *Dancin' Days* (1978-1979) são mulheres brancas e heterossexuais; fazem parte de uma classe social abastada (no caso de Júlia, sua ascensão ocorre em função de sua união, inicialmente, com Ubirajara e, em seguida, com Carlos Eduardo, o Cacá); são bonitas, com uma aparência jovem e um tipo físico voltado mais para o magro, segundo os padrões da época.

Nesse sentido, observamos que, nestas telenovelas – e esta tendência se estende para as outras que analisaremos no próximo capítulo –, não há espaço para corpos fora do padrão acima apresentado. Corpos que ocupam espaço, que possuem uma aparência envelhecida, que apresentam alguma deficiência física, que marcam uma orientação sexual diferenciada (corpos homossexuais, bissexuais, transexuais, etc.), enfim, corpos “transgressivos”, geralmente não são apresentados como protagonistas de novelas. Portanto, neste aspecto, há um padrão hegemônico que a telenovela acaba por legitimar (nas conclusões desta tese, explicaremos melhor este aspecto).

Ademais, observamos também que, no caso da (triádica) protagonista da telenovela *Irmãos Coragem*, Lara/Diana/Márcia, o sujeito-comunicante, por meio do enunciador telenovelístico, procura representar os diferentes tipos de mulheres existentes na época de exibição desta telenovela, ou seja, o início dos anos 1970: em primeiro lugar, a bem comportada moça de família, representada por Maria de Lara Barros; em segundo lugar, a jovem transviada e rebelde, que buscava prazer fora da instituição do casamento,



representada por Diana Lemos; e, em terceiro lugar, a centrada e moderna, que reunia traços das duas anteriores, representada pela jornalista Márcia Lemos.

Assim, em termos de corpo, podemos afirmar que o corpo desta protagonista é um *corpo psicanalítico, desdobrado em uma identidade triádica, um corpo que busca sua identidade*. Uma busca que parece entrar em sintonia com a situação político-cultural vivida no Brasil nos idos dos anos 1970.

Já no caso de Júlia, os sujeitos responsáveis pelo processo de produção do ato de linguagem da telenovela *Dancin' Days* procuraram mostrar a maneira como o dinheiro e o poder podem modificar o corpo. A personagem sai de uma condição/*status* social de presidiária e chega à condição/*status* de mulher da alta sociedade por meio, sobretudo, do dinheiro (vindo de uma fonte masculina, do homem a que ela se une por interesse). Apesar de nos dias de hoje esta forma de ascensão social parecer depreciativa, posto que está calcada em um imaginário machista, na época não causava tanta estranheza, devido aos imaginários de crença circulantes. A política daqueles tempos, duramente reprimida pela ditadura, achava na exibição do corpo e na sensualidade uma forma de liberação, algo que a protagonista em questão passa a representar em sua segunda fase, quando ela ascende socialmente.

Além disso, o vestuário da personagem Júlia nesta fase, devido à sua excentricidade, pode ser visto como uma forma de compensar as restrições e imposições advindas da censura estabelecida pelo regime ditatorial vivido no Brasil entre os anos de 1964 e 1985. Liberar o corpo de suas “amarras” seria um de meio de contrabalancear as repressões política, cultural e social impostas pela ditadura militar. Dessa maneira, o corpo de Júlia de Souza Matos é *corpo modificado pelo poder/dinheiro, que busca sua liberação* por meio da moda e da beleza.





Tietê

dancin' days

CAPÍTULO 7

Corpos femininos na tela: as telenovelas dos anos 1980

Irmaos Coragem

“A linguagem projeta feixes de realidade sobre o corpo social.”

Monique Wittig

“As mulheres, durante séculos, serviram de espelho aos homens por possuírem o poder mágico e delicioso de reflectirem uma imagem do homem duas vezes maior que o natural.”

Virginia Woolf

ROQUE
SANTIERO



O presente capítulo dá continuidade às nossas interpretações sobre os corpos femininos, sendo uma espécie de continuação do capítulo precedente. A diferença é que nele, trataremos dos corpos das *telenovelas dos anos 1980*. Logo, aqui apresentaremos nossas interpretações relativas aos corpos dos personagens viúva Porcina, da telenovela *Roque Santeiro* (1985-1986), e de Tieta, da telenovela *Tieta* (1989-1990). Do mesmo modo que o capítulo anterior, apresentaremos aqui cada um desses corpos femininos separadamente. Mas, antes, dicorreremos sobre a política brasileira da época.

Os anos 1980 no Brasil são anos de intensas transformações, sobretudo em sua estrutura política – o que acarretou transformações em sua estrutura cultural e também social. Em 1979, o presidente general João Baptista Figueiredo (1979-1985) sancionou a anistia aos exilados pela ditadura militar desde 1964. Em 1982, foram reestabelecidas as eleições diretas para governadores. O movimento *Diretas-Já!* envolveu uma multidão entusiasmada em várias manifestações realizadas em praças públicas de diversas cidades do país. Apesar disso, a elite dirigente, ligada ao regime militar, conseguiu realizar uma série de manobras que impediu a implantação das eleições diretas para presidente. Assim, em 1985 tivemos um pleito indireto que elegeu para presidente, por meio de um colégio eleitoral, Tancredo Neves – que faleceu sem tomar a posse, deixando o cargo para o seu vice, José Sarney.

As dificuldades enfrentadas por Sarney, tais como as dívidas públicas externa e interna, a crise política herdada da ditadura, a inflação, a fome sofrida por cerca de 50 milhões de brasileiros, a desnutrição, a falta de moradia e de condições mínimas de saúde, culminaram no processo de redemocratização, que teve na Constituição de 1988 o seu corolário. Esta consagrou *o estado democrático de direito* como regime político do país; estabeleceu a república como a forma de governo e a federação como a forma de Estado, constituída por entidades autônomas: a União, os estados, o Distrito Federal e os municípios; concedeu liberdade de imprensa, de pensamento e de expressão para os meios de comunicação e para os brasileiros de modo geral e também determinou o racismo e a ação de grupos armados contra o estado democrático como crimes inafiançáveis.

Ressaltamos que o discurso telenovelístico, por meio de sua organização narrativa, coloca na superfície da tela da TV corpos em movimento em um universo diegético que agrega *efeitos de real* e *efeitos de ficção* em sua configuração. Assim, a tela da TV mostra inúmeros corpos em ação, cujas representações dependem de um conjunto de imaginários sociodiscursivos que circulam na sociedade sob a forma de saberes.



7.1. Porcina: a viúva de *Roque Santeiro* que foi sem nunca ter sido

O título dessa seção não é de modo algum aleatório, já que o enunciado “a que foi sem nunca ter sido”, referindo-se a Porcina, é frequentemente reiterado no interior da diegese por personagens variados, estando presente ao longo de toda a exibição desta telenovela. De modo geral, este enunciado acaba por refletir um atributo do personagem em tela, a partir do qual iniciamos nossas interpretações e discussões.

Como já mencionamos no *Intermezzo* desta tese, no interior do mundo diegético da telenovela *Roque Santeiro*, Porcina é conhecida como a viúva de Roque, um artista mestre na confecção de santos de barro ao qual é dado o título de mártir – por se supor que ele defendera a cidade de Asa Branca, há 17 anos, do ataque de bandidos – e de santo – por se creditar a ele numerosos milagres ocorridos na região desde a sua suposta morte.

Nesse sentido, a viúva é vista com respeito pelos demais personagens que povoam a diegese, sendo uma “legítima representante da mais nobre sociedade asa-branquense”, conforme o discurso do Prefeito de Asa Branca, o personagem Florindo Abelha (Ary Fontura), que se refere a ela quando da inauguração da estátua em homenagem ao santo e mártir local na praça central da cidade. Inclusive, muitos a chamam de “santa”, delineando parte de sua identidade e do seu *ethos*. Ademais, é comum que os romeiros, ao peregrinar pela cidade em busca das bênçãos e milagres do santo Roque, façam uma visita à viúva. Nessas ocasiões, a viúva se cobre com um chale preto, faz uma cara triste e abre as portas de sua casa para a visitação. Consideremos o exemplo a seguir por meio do qual podemos visualizar o exposto.

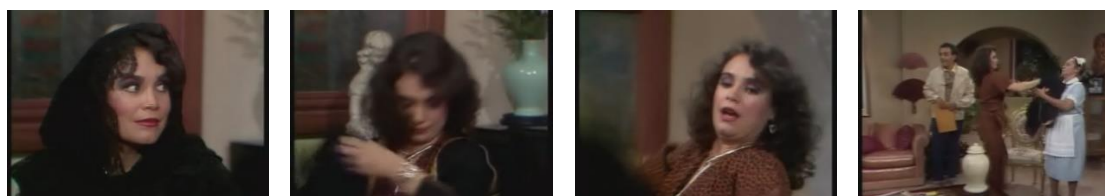


MIRNA: Não pode demorar muito não porque a viúva tá muito cansada!



ROMEIRA: A senhora faz o favor de benzer essa água pra mim?

MIRNA: Quem faz isso aqui é o vigário. Olha, depois da missa tem a benção. (...) Agora a senhora tem que ir embora, porque a viúva aí tem que descansar!



PORCINA: ((suspira))

Exemplo 54 – Porcina enquanto viúva: encenando o papel.
(RS – DVD 2 – 01:48:47 a 01:49:52).

Em princípio, poderíamos afirmar que o chale e a expressão de tristeza da viúva Porcina conotariam o corpo deste personagem com atributos ligados ao *status* social de viúva. Ou seja, a imagem da viúva chorosa, triste e amargurada em sofrimento perpétuo pela morte do marido. Todavia, Porcina da Silva (seu nome verdadeiro) jamais foi casada com Roque Santeiro e muito menos o conheceu em vida – como o discurso sobre o seu passado e sobre o mito Roque Santeiro sustenta (vide *Intermezzo*). Dessa forma, o enunciado “a que foi ser nunca ter sido” faz todo sentido: ela não pode ser viúva sem nunca ter se casado com o personagem central da história.

Na verdade, o passado do personagem em tela é um pouco mais obscuro, já que Porcina sempre fora amante do Coronel Francisco Malta, um criador de gado popularmente conhecido como Sinhozinho Malta. Com a suposta morte de Roque, o coronel arquiteta um plano para ter sua amante mais próxima: usa do seu poder e influência para forjar uma certidão de casamento falsa, na qual consta a união civil entre Roque e Porcina. Assim, o *status* de viúva faz parte de uma ficção, do mesmo modo que o mito sobre Roque Santeiro também o faz. Apesar disso, a referência a este personagem, seja no universo ficcional, seja fora dele, é comumente o de “viúva Porcina”, tornando-se um traço constitutivo de sua identidade.

Feitas estas considerações, o que nos chama atenção em relação a este personagem, entretanto, é o aspecto *carnavalesco* e *grotesco* do seu corpo, dentro dos



moldes propostos por Bakhtin (1999; 2013) em seus estudos sobre a poética do escritor russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881) e sobre a cultura popular da Idade Média e do Renascimento na obra do escritor francês François Rabelais (1494-1553).

De acordo com Bakhtin (1999, p. 127-128), a *carnevalização* corresponde, grosso modo, a uma transposição das imagens do carnaval (no sentido do conjunto de todas as variadas festividades, ritos e formas do tipo carnavalesco) e da cosmovisão carnavalesca, que penetra todas as formas de linguagem criada por estes ritos, para a linguagem da literatura ou linguagem estética. Nesse sentido, a *carnevalização* pode ser vista como uma categoria analisável de textos e discursos.

Assim, o filósofo e crítico literário russo parte das particularidades do carnaval para postular e cunhar o conceito de *carnevalização da literatura*. Diante disso, faremos um breve resumo sobre o carnaval na visão de Bakhtin (1999; 2003) de modo a não perdemos o foco de nossas interpretações sobre o personagem Porcina da Silva da telenovela *Roque Santeiro*¹⁵¹.

Segundo Bakhtin (1999), o carnaval engloba um conjunto de todas as variadas festividades do tipo carnavalesco, sendo uma forma *sincrética de espetáculo* de caráter ritual, complexa e variada, que apresenta diversos matizes a depender de épocas, povos e festejos particulares. Logo, o carnaval, para nós, não corresponde a um fenômeno literário, mas a um espetáculo ritualístico que cria toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, pelo fato de estas festividades colocarem em contato físico corpos providos de sentidos. Esta linguagem exprime de modo diversificado uma *cosmovisão carnavalesca* que lhe penetra todas as formas.

Neste ajuntamento de pessoas típico do carnaval, todos os participantes são ativos e estão comprometidos com a ação carnavalesca. Durante o carnaval, as leis, proibições e restrições revogam-se e uma “vida às avessas” engendra-se; tudo que é hierárquico, tudo que é determinado pelo medo, pela etiqueta, pela devoção, pela desigualdade é abolido nas festividades e na vida carnavalesca. A vida é desviada de sua *ordem habitual* e um “mundo invertido” (“*monde à l’envers*”) se configura. A vida carnavalesca manifesta-se, então, pela categoria da excentricidade, da violação do que é comum e geralmente aceito. Como o homem está livre, toda distância social é escamoteada: os

¹⁵¹ Para uma melhor compreensão da *carnevalização* bakhtiniana, sugerimos a leitura de Discini (2006) e de Soerensen (2011). Quanto ao carnaval da Idade Média e a questão do corpo grotesco, sugerimos as leituras de Le Breton (2012a), Le Goff e Truong (2014) e Rodrigues (1999) – e também, é claro, Bakhtin (1999; 2003).



homens entram em *livre contato familiar* na praça pública carnavalesca, delineando um *novo modus de relações mútuas do homem com o homem*. “O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.” (BAKHTIN, 1999, p. 129).

Bakhtin (1999) ainda aponta que o riso carnavalesco é profundamente ambivalente – tais como as variadas imagens carnavalescas que englobam a mudança e a crise. Ele é dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem mundial. Abrange os dois polos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança e à própria crise. O riso vence o medo – gerado pela devoção – e testemunha a permutação do alto e do baixo, ou a lógica da inversão, própria à cultura popular: os grandes são destronados e os inferiores são coroados.

A cosmovisão carnavalesca engloba ainda a imagem do corpo grotesco, que se opõe ao corpo idealizado pelo ascetismo cristão e pelos cânones clássicos, segundo a lógica do acabamento e da perfeição. No carnaval, este corpo perfeito e acabado é rebaixado, fazendo surgir o corpo grotesco. Este último pode ser compreendido como um corpo em movimento, inacabado, um corpo extensivo, ou lugar em que o mundo penetra e de onde o mundo emigra.

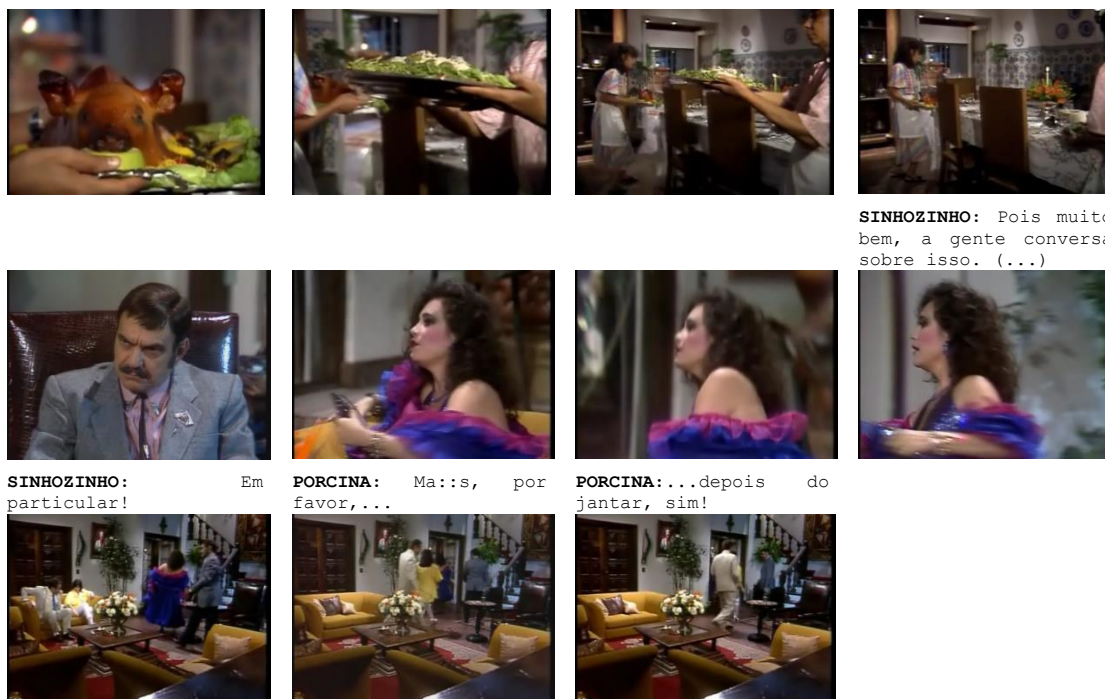
Voltemos, pois, a Porcina. O corpo desta personagem possui diversos aspectos *carnavalescos* e, por conseguinte, grotescos em sua representação. Nesse sentido, através de um conjunto de signos discursivos (imagéticos, verbais e musicais), tal representação engendra imaginários sobre a carnavalização tal como postulados por Bakhtin (1999; 2013). A começar pela sua identificação específica, seu nome próprio: “Porcina”. Etimologicamente, o nome advém do latim *porcinus* (-a, -um), um adjetivo que designa aquilo que é relativo ou próprio dos porcos, ou que faz lembrar e/ou é semelhante aos porcos, conforme podemos constatar na definição dicionarizada da palavra apresentada pelo *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*¹⁵².

Assim, o nome próprio “Porcina” resgata a imagem do porco/suíno, uma imagem que podemos considerar como grotesca em função da relação que o animal possui com sua comida. Tal como o corpo grotesco bakhtiniano, o animal convive com suas fezes, urina, lama, comida; ele passa o dia a comer, a engordar, a dormir; quanto mais gordo fica, mais interessante ele se torna para o humano que o cria.

¹⁵² De acordo com o *Dicionário de nomes próprios*, o nome Porcina, de origem latina, significa “porca pequena”. Disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/porcina/>. Acesso: 17 dez. 2016.



Evidentemente, a personagem Porcina não é este animal¹⁵³. No entanto, o *aspecto devorador e glutão* do porco é ressaltado pelo personagem. Este aspecto é bastante característico do corpo grotesco, já que nele, segundo Bakhtin (2013, p. 277), a boca é a parte mais marcante do rosto, sendo, nas palavras do autor, “[...] o abismo corporal escancarado e devorador”. Assim, Porcina é uma devoradora, e sua preocupação com a comida é bastante evidenciada ao longo da telenovela. Os exemplos a seguir dão uma visão do exposto:



SINHOZINHO: Pois muito bem, a gente conversa sobre isso. (...)

SINHOZINHO: particular!

Em

PORCINA: Ma::s, por favor,...

PORCINA:...depois do jantar, sim!

Exemplo 55 – O corpo glutão de Porcina.
(RS – DVD 6 – 01:50:30 a 01:50:46).

A cena visual apresentada no exemplo 56, a seguir, também evidencia o aspecto glutão do corpo da personagem Porcina, conforme nossas discussões:

¹⁵³ Neste aspecto, a telenovela brasileira (e a televisão como um todo) adota um código de ética moral no qual a decência verbal é um traço constitutivo, não permitindo a representação de certas práticas corporais. De modo geral, as telenovelas constroem uma imagem do corpo individual ou do corpo único, no qual o comer, o beber e as necessidades naturais emigram para um outro plano, tornando-se mais eufêmicas. Dessa maneira, é interessante constatar que os corpos analisados neste trabalho não defecam, não urinam, não regurgitam, bem como não realizam inúmeras necessidades fisiológicas do corpo humano. Assim, em nome da decência, as funções corporais, como o parto e as necessidades naturais, são relegadas a outro plano e, frequentemente, não são mostradas em seus detalhes. A título de exemplo, citamos a cena do parto de Lara/Diana/Márcia em *Irmãos Coragem* (cuja transição pode ser visualizada no anexo deste trabalho). Na cena, há uma predominância de planos fechados (o *close-up*) por meio dos quais a câmera enquadra somente o rosto do personagem, mostrando a dor e o sofrimento do ato de parir. Nesta cena não há a mostraçã das entranhas, do sangue liberado no ato e, muito menos, do órgão sexual feminino; só há a dor sentida pelo personagem, expressada em seu rosto – este, por sua vez, o signo máximo do corpo individual e único.



Exemplo 56 – O corpo glutão de Porcina.
(RS – DVD 8 – 01:57:40 a 01:57:46).

Nos exemplos anteriores, percebemos o modo como o sujeito enunciador (EUe) preocupa-se em evidenciar o aspecto devorador do corpo do personagem, sobretudo pelos enquadramentos que ele utiliza para mostrar a comida (plano superdetalhe) e pelos movimentos de câmera utilizados para mostrar a ansiedade do personagem em comer o que está sendo servido no jantar (*zoom-out*), e também o próprio ato de comer (panorâmica vertical). Na cena apresentada no exemplo 56, vemos ainda a boca escancarada do personagem “devorando” o alimento; Porcina, então, come o frango, enche a boca com suas partes e o devora. É interessante considerarmos o diálogo que precede a esta cena para complementarmos nossas observações e análises. Tomemos o exemplo 57 a seguir.





PORCINA: Ai:::, chega a me dar água na boca! (..) Traga!



PORCINA: Traga que eu dou uma mordiscada!



((Toca a campainha))
PORCINA: Aproveite e abra a porta e preste a atenção que eu não tô pra ninguém!



MIRNA: Tá! Sim, senhora!



PORCINA: Posso morrer de ódio::!



PORCINA: Posso morrer de tédio::!



PORCINA: Mas de fome eu não morro nunca!



Exemplo 57 – O corpo glutão de Porcina.
(RS – DVD 8 – 01:52:33 a 01:53:21).

Na cena evidenciada pelo exemplo 57 anterior, Porcina acorda esfomeada depois de uma discussão com o seu amante, Sinhozinho Malta. Ela pede à sua empregada, de nome Mirna, que lhe arrume alguma coisa para comer. Seu café-da-manhã, neste caso, é uma bandeja com um frango assado recheado com farofa e ovo (o mesmo frango que ela está comendo no exemplo 56, anterior). Podemos observar que ela procura dissimular seu desejo dizendo “Coisinha pouca” ou ainda “Traga que eu dou uma mordiscada”. Porém, o enunciado final “Posso morrer de ódio, posso morrer de tédio, mas de fome eu não morro nunca!”, com marcadores enfáticos, deixa claro sua relação com a comida e o aspecto glutão que o corpo engendra em sua representação, tocando, com isso, na imagem do corpo grotesco.

É curioso, nos exemplos selecionados e em outros presentes no *corpus*, o fato de ser a carne e os doces o alimento focado pelo enunciatador telenovelistico dessa telenovela como estando associado ao corpo devorador e glutão do personagem Porcina (em outros exemplos, há também o doce). Nos dois exemplos apresentados é a carne (no exemplo 55, a carne suína da leitoa; no exemplo 56, a carne de frango) que motiva Porcina a comer.

Se consideramos a importância da carne no âmbito das festas populares da Idade Média e do Renascimento – de onde advém as propostas de Bakhtin (2013) para compreender o corpo grotesco – podemos inferir que tal associação não é de modo algum aleatória. Comer carne (sem se limitar) significa inversão da ordem habitual, uma vez que



na ideologia cristã a carne em excesso não é bem vista no regime alimentar em função do seu valor material e carnal, tal como afirmam Le Goff e Truong (2014, p. 134).

Se, como mencionamos, nas representações do corpo grotesco, a boca é a parte do rosto de maior relevância, estando quase sempre escancarada, já que é o abismo corporal devorador, na representação do corpo de Porcina observamos que a boca da personagem também está em relevância, não só por devorar a comida que lhe é servida, mas também pela maneira exagerada em falar, gritar e dar gargalhadas. Nesse sentido, alguns recursos plásticos da imagem como a gestualidade e a maquiagem utilizada pelo personagem procuram destacar a *boca*, conforme podemos visualizar no exemplo que se segue:



i
(DVD 3 – 01:51:50)



ii
(DVD 4 – 00:59:31)



iii
(DVD 4 – 00:59:32)



iv
(DVD 4 – 02:41:47)



v
(DVD 6 – 01:12:16)



vi
(DVD 6 – 01:56:12)

Exemplo 58 – A boca escancarada de Porcina: maquiagem e gargalhadas.

De modo geral, Porcina não é uma mulher convencional. Ela é exagerada em sua maneira de se comportar, de se vestir, de falar, de se maquiar e de rir.. Seu corpo é, como dissemos, *carnavalesco* em vários aspectos. E um dos aspectos típicos do carnaval, segundo Bakhtin (1999; 2013), é a *inversão da ordem*, na qual o exagero, visando o cômico, é um de seus aspectos. Logo, as gargalhadas exageradas da personagem (videograma vi do exemplo 58), seus inúmeros gritos para chamar os empregados (videograma ii e iii), o tom alto de suas falas, são elementos que se encontram no *imaginário de carnavalização*.

Além de uma devoradora de comidas, Porcina pode ser vista como uma *devoradora de homens*. Expliquemos melhor: a personagem em questão é uma mulher com um intenso apetite sexual, o que a leva a “devorar” – para permanecermos com a



metáfora – os homens com as quais ela se envolve. Mesmo mantendo um relacionamento “oficial”¹⁵⁴ de aproximadamente dezessete anos com Sinhozinho Malta, Porcina não mede esforços na busca pela satisfação de seu prazer; ela se envolve com outros homens, tais como o ator Roberto Mathias (interpretado por Fábio Júnior), que, no filme que está sendo gravado na cidade de Asa Branca, interpreta o mártir Roque Santeiro (vide *Intermezzo*), o guia turístico de Dallas, Texas, de nome Jorge de Lima (interpretado por Marcos Paulo), e o próprio Roque Santeiro (interpretado por José Wilker), que regressa 17 anos depois, vivo, colocando em xeque o mito e toda a farsa contada até ali, além de outros mencionados na diegese.



i
(DVD 1 – 00:41:10)



ii
(DVD 4 – 02:42:48)



iii
(DVD 9 – 00:08:42)

Exemplo 59 – Porcina enquanto “devoradora” de homens: em (i) beijo entre Porcina e Roberto Mathias; em (ii) beijo entre Porcina e Roque; em (iii) beijo entre Porcina e Jorge de Lima.

Porcina pode ser vista, então, como uma espécie de *cortesã*, no sentido do termo francês *courtisane*, uma vez que, mesmo sendo financeiramente sustentada por um homem – no caso Sinhozinho Malta, de onde advém toda sua fortuna – não deixa de receber outros, ainda que sempre às escondidas do amante. Neste caso, ressaltam-se as sequências narrativas em que o personagem Roberto Mathias se veste de padre para visitar Porcina de forma a enganar o Coronel Francisco Malta, bem como as cenas em que o Coronel afirma não desejar ter a “testa enfeitada”. Consideremos um breve fragmento.

¹⁵⁴ Utilizamos as aspas no vocábulo *oficial* para destacar o fato de que, mesmo não sendo oficialmente casados, o casal Porcina e Sinhozinho Malta, na diegese, mantiveram uma espécie de união estável. Inclusive, o suicídio de Margarida (esposa de Sinhozinho) ocorre em função da descoberta, por esta última, da relação do casal.



SINHOZINHO: Santinha, vc sabe que eu tenho...



SINHOZINHO:... muito zelo pela minha testa.



SINHOZINHO: Mas é muito!



SINHOZINHO: Eu não quero saber de enfeite nela! (...)



SINHOZINHO: Eu quero ela é sempre assi::m, brilho::as! (...)



SINHOZINHO: Sem enfeite!



PORCINA: Mas quem é que tá querendo enfeitar tua testa, homem?!



PORCINA: Oxente! (...)



PORCINA: Tu não confia mais em mim?



SINHOZINHO: Tô lhe prevenindo!

Exemplo 60 – Diálogo entre Sinhozinho Malta e Porcina.
(RS – DVD 1 – 03:02:51 a 03:03:22).

De certa maneira, a protagonista da telenovela *Roque Santeiro*, Porcina, possui alguma ascendência sobre os homens com os quais se envolve, subjungando-os aos seus desejos e vontades, pelo menos de um ponto de vista mais sexual. Inclusive, a música tema do personagem, *Dona*, de autoria de Sá e Guarabira, interpretada na trilha sonora da telenovela pelo grupo Roupas Nova (1982), enfatiza este aspecto. Vejamos um excerto da canção:

Pelas ruas onde andas
Onde mandas todos nós
Somos sempre mensageiros
Esperando tua voz
Teus desejos, uma ordem
Nada é nunca, nunca é não
Por que tens essa certeza
Dentro do teu coração
É a moça da cantiga
A mulher da criação
Umaz vezes nossa amiga
Outras nossa perdição
O poder que nos levanta
A força que nos faz cair
Qual de nós ainda não sabe
Que isso tudo te faz dona
Dona



Nesse jogo de sedução e erotismo, por meio do qual o personagem subjuga os homens aos seus mandos e desmandos, é curioso observar a denominação dada pelo personagem ao seu amante, Sinhozinho Malta: “cachorrinho”. Em várias situações, sobretudo quando o casal está a sós, em sua intimidade, ela o chama desta maneira – enquanto ele a chama de “santinha”. Esta denominação, metafórica em certo sentido, engendra uma relação de poder entre Porcina e Sinhozinho Malta, que parte da relação domesticada entre o cachorro e o seu dono. Vejamos o exemplo a seguir no qual podemos visualizar esta denominação:



PORCINA: Ih:::, eu tinha me esquecido! Comprei um presentinho pra você! Viu, ingrato?!



PORCINA: Perai, [que eu vou buscar!]
SINHOZINHO: [Ah:: não!]



SINHOZINHO: [Um presentinho!]
PORCINA: [Você vai gostar!]



SINHOZINHO: Eu não mereço, santinha!



PORCINA: Mere:::ce! (...)



PORCINA: Merece é mu:::ito:::!!



SINHOZINHO: Sem enfeite!



PORCINA: Mas quem é que tá querendo enfeitar tua testa, homem?!



PORCINA: Cachorrinho!



SINHOZINHO: ((imitando o latido do cachorro)) Que beleza!!



PORCINA: De agora em diante, (...)se não me obedecer (1.2)...



PORCINA: ...eu lhe boto na coleira!



SINHOZINHO: ((imitando o latido do cachorro))



SINHOZINHO: ((imitando o latido do cachorro))



SINHOZINHO: ((imitando o latido do cachorro))

Exemplo 61 – Cachorrinho e Santinha: a coleira de Sinhozinho Malta.
(RS – DVD 1 – 03:04:46 a 03:05:25).



Nesta cena, observamos que, além da denominação, outros elementos discursivos, como a coleira e os latidos do personagem Sinhozinho Malta, contribuem para construir tal relação senhor *versus* escravo. Assim, a viúva Porcina pode ser vista como a dona – sexual – do personagem Sinhozinho Malta, que deve obedecê-la em todas as suas vontades. É também notável a expressão de felicidade no rosto de Sinhozinho Malta quando este recebe a coleira como presente da amante. Ele ama o jogo de sedução que Porcina lhe impõe no contexto sexual.

Embora Porcina seja “dona desses animais” – como sugere a sua trilha sonora –, sua representação, enquanto mulher e enquanto corpo feminino, é atravessada por um discurso ainda machista, que representa a mulher e o seu corpo sob o prisma masculino, colocando-a em muitas cenas como inferior e dependente da posição e decisão masculina. Observamos que dificilmente esta personagem contraria as posições de seu amante, bem como se vale da força política-coronelística dele para alavancar seus negócios e para manter os homens que ela “devora” por perto. Em algumas das falas da viúva Porcina, como as que se seguem, podemos observar este atravessamento discursivo:



PORCINA: Mas o que é isso, João Ligeiro é da maior competência!



TÂNIA: Quem sabe a viúva não dá um emprego pra ele lá na sua fazenda!



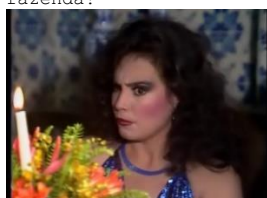
PORCINA: ((hesita))



PORCINA: O:::ra:::, mas o que é isso Taninha?



PORCINA: E contrariar uma ordem do seu pai!



MARCELINA: Coitado do João Ligeiro!

Exemplo 62 – Discurso machista atravessando o posicionamento de Porcina. (RS – DVD 6 – 01:56:39 a 01:56:59).

Outro enunciado dito pela viúva Porcina em que o discurso machista o atravessa pode ser encontrado no exemplo 63, a seguir:



TÂNIA: Vê se ganha!
VAQUEIRA: Podexá



LULU: Mas se ela ganhar, seu pai perde!



TÂNIA: O que que tem? Pra ele cem milhões não é nada. E depois, se ela ganhar é bom pra gente!



MARCELINA: Isso mesmo! As mulheres no poder! (...)



MARCELINA: Dona Pombinha, ...



MARCELINA:... a senhora já imaginou se as mulheres pudessem dirigir o mundo, como se fosse uma cozinha?



POMBINHA: Oh:::, pelo menos de fome, ninguém ia morrer!



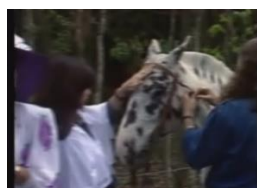
LULU: Então, se é assim, (...)...



LULU:...vê se você ganha, hein menina?!



VAQUEIRA: Falou!



PORCINA: Só porque vocês querem!

Exemplo 63 – Discurso machista atravessando o posicionamento de Porcina.
(RS – DVD 6 – 01:13:31 a 01:14:05).

Além disso, há uma cena curiosa em que Sinhozinho Malta presenteia a amante com um anel de ouro e diamantes. O metal e as pedras formam a marca “SM”, referente a Sinhozinho Malta, a mesma marca encontrada no lombo das vacas de estimação do Coronel. Apresentamos uma breve transição da cena para visualizarmos o exposto.



PORCINA: Mas o que que é tá escrito aqui?



SINHOZINHO: Mas Santinha, ó:.



SINHOZINHO: SiMé, Sinhozinho Malta.



SINHOZINHO: SiMé. Oh santinha, parece que num conhece mais a minha marca. SM, SiMé.



SINHOZINHO: Sinhozinho Malta. (...)



SINHOZINHO: Minha marca.





Capítulo 7 – Corpos femininos na tela: as telenovelas dos anos 1980



SINHOZINHO: Que foi santinha, não gostou?

PORCINA: Tu pensa o que?

PORCINA: Que eu sou uma de tuas vacas para usar a tua marca no dedo?!



SINHOZINHO: Mas santinha, esse anel custou uma fortuna!

PORCINA: Pois pendura ele no rabo da Ametista,...

PORCINA:...porque essa que tá aqui na sua frente num vai usar isso aí nunca!



SINHOZINHO: Não?!

PORCINA: NÃO!

SINHOZINHO: Tá pra nascer a mulher pra me fazer uma desfeita dessa, num sabe Porcina?! (...)



SINHOZINHO: Ainda num chegou a tua vez de fazer isso comigo não!



SINHOZINHO: Tu vai botar essa bustema no teu dedo e não vai tirar NUNCA MAIS, VICE?!

PORCINA: É, até que num é feio!



PORCINA: É bonitinho! (1.2)

PORCINA: Foi só isso que você trouxe pra mim lá do Rio?

SINHOZINHO: Não! O melhor ainda vem vindo aí no caminho.

PORCINA: Que nada:::::!



PORCINA: Eu acho que o melhor já tá aqui!

Exemplo 64 – Sinhozinho Malta presenteia Porcina com um anel. (RS – DVD 5 – 01:23:05 a 01:25:05).

Em princípio, o fato de a personagem em questão possuir um forte apetite sexual por fazer sexo com vários homens poderia sugerir que o ato sexual, na telenovela *Roque Santeiro*, é representado de um modo explícito e realista. No entanto, tal ato é mostrado de forma bastante discreta, colorido por matizes cômicos e irônicos – já que o duplo sentido de algumas falas é bastante recorrente –, sem mostrar corpos nus. Nesse sentido, a sexualidade é também carnavalesca, posto que cômica; ela fica limitada a beijos mais “ardentes” e ao contato entre corpos – vestidos – no quarto e sobre a cama, como podemos visualizar no exemplo 59, acima. Acreditamos que essa limitação ocorra em função do contexto social, histórico e ideológico em que a telenovela *Roque Santeiro* circula: embora vivêssemos o fim da ditadura militar e o início do processo de redemocratização do país, iniciado pelo movimento das “Diretas Já” (a que a telenovela faz alusão em algumas tomadas), a censura só foi consolidada com a promulgação da *Constituição de 1988*.

O corpo grotesco e carnavalesco de Porcina da Silva também se desenha pela moda de seu figurino e vestuário. Nesse sentido, o vestuário do personagem é um outro signo discursivo que representa o corpo em um imaginário grotesco. Diferentemente das roupas dos personagens Júlia de Souza Matos (*Dancin’Days*) e de Tieta (*Tieta*), que, de



um modo geral, procuram delinear o corpo de forma a evidenciar os traços femininos e a sexualidade, as roupas de Porcina tendem a ser largas, com mangas, calças e silhuetas mais amplas, ressaltando o aspecto “extensivo” do corpo grotesco.

Bakhtin (2013, p. 277) postula que o corpo grotesco é sempre um *corpo em movimento*; um corpo que jamais está pronto ou acabado; está sempre em *estado de construção, de criação*, e ele mesmo constrói um outro corpo. Este postulado aplica-se ao vestuário de Porcina, já que, como afirmamos, a plástica da moda, ao se sobrepor à plástica do corpo, constrói uma espécie de outro corpo para o personagem, um corpo extenso e largo. Consideremos alguns trajes utilizados pelo personagem ao longo da telenovela para ilustrar o exposto:



i
(DVD 1 – 00:28:12)



ii
(DVD 1 – 00:59:39)



iii
(DVD 1 – 01:21:54)



iv
(DVD 2 – 00:17:54)



v
(DVD 2 – 00:59:43)



vi
(DVD 2 – 02:37:53)



vii
(DVD 3 – 01:08:04)



viii
(DVD 3 – 02:43:40)



ix
(DVD 4 – 00:10:34)



x
(DVD 4 – 03:08:15)



xi
(DVD 5 – 00:37:19)



xii
(DVD 5 – 01:15:28)



xiii
(DVD 6 – 01:49:58)



xiv
(DVD 6 – 01:17:50)



xv
(DVD 6 – 02:52:32)



xvi
(DVD 7 – 01:20:43)



xvii
(DVD 8 – 00:20:50)



xviii
(DVD 08 – 01:37:35)



xix
(DVD 9 – 00:09:42)



xx
(DVD 10 – 01:03:33)



xxi
(DVD 16 – 02:13:02)

Exemplo 65 – Vestuário e trajes da viúva Porcina.

Além do mais, as roupas da viúva Porcina são carnavalescas, já que, de modo geral, invertem a ordem dominante por meio da comicidade, do riso e também do exagero, tocando no excêntrico, no extravagante e no vulgar. Pode-se dizer que em seu modo de vestir a personagem é excêntrica (uma das características da carnavalização). Tal inversão se mostra pela mistura de tendências de moda de épocas variadas, e não só as da década de 1980¹⁵⁵. O figurino de Porcina se compõe de turbantes (comuns nos anos 1930 e 1940), de cafetãs (comuns no início dos anos 1970), feitos em tecidos de materiais variados, muitos deles incluindo o brilho de lantejoulas e paetês. As roupas são bem coloridas, incluindo uma paleta de cores fortes com predominância do rosa *pink*, do azul *royal* e do dourado. Trata-se de um vestuário “dentro” e “fora” da moda (segundo os padrões da época), indo do chique ao espalhafatoso.

¹⁵⁵ De modo geral, um dos tipos de traje predominante no figurino de Porcina é o *conjunto*: duas ou mais vestes destinadas a serem usadas juntas, geralmente feitas com o mesmo tecido ou com tecidos que se combinam. O conjunto, de acordo com Mendes e La Haye (2003), é uma tendência da moda dos anos 1980.



No interior da diegese, este vestuário pode ser visto como uma forma de exercício de poder, exatamente pela extravagância das peças, que, divergindo do guarda-roupa dos demais personagens, acaba por ressaltar o corpo desta protagonista dotando-o de ostentação, luxo e superioridade, beirando ao ridículo. Essa concepção de gosto (ou mau gosto) estende-se para a organização da casa do personagem, uma extensão do seu corpo grotesco. Vejamos algumas imagens dos principais cômodos dessa casa:



i
(DVD 1 – 00:28:04)



ii
(DVD 1 – 00:31:06)



iii
(DVD 5 – 00:40:16)



iv
(DVD 5 – 00:40:20)



v
(DVD 4 – 02:48:42)



vi
(DVD 3 – 03:04:06)

Exemplo 66 – Casa de Porcina: em (i e iii) sala de estar; em (ii) varanda interna com fonte luminosa; em (iv) sala da lareira; em (v) área da piscina; em (vi) quarto.

Assim, o corpo do personagem Porcina da Silva constrói-se na direção de uma “beleza estranha”, que poderíamos chamar de *carnavalesca*. Tal “beleza” é ainda reforçada pela *intericonicidade*¹⁵⁶, evocada nesta representação com o vestuário da atriz Dercy Gonçalves no teatro de revista, muitos anos antes dessa telenovela. Algumas das roupas de Porcina assemelham-se a figurinos utilizados pela supracitada atriz em algumas de suas encenações, como, por exemplo, o vestido de lantejoulas que ela usa quando da cerimônia de inauguração da estátua de Roque Santeiro na praça da cidade (exemplo 65,

¹⁵⁶ Segundo Courtine (2011, p. 40), a *intericonicidade* supõe a *mise en rapport* de imagens: imagens exteriores ao sujeito, mas também imagens internas a ele (catálogo memorial, sonhos, imagens vistas, esquecidas, ressurgidas ou fantasiadas). Dessa maneira, a imagem, ao construir sentidos, traz à tona outros discursos, outras imagens; ela está inserida em uma teia de significados na qual se encontram os já ditos ou os já mostrados, referenciados de modo explícito ou implícito. Dessa maneira, quando a imagem participa do jogo da *mise en scène* linguageira, outras imagens, presentes na memória individual ou coletiva dos sujeitos em interação, são trazidas à tona ressurgindo significativamente no âmbito discursivo, criando efeitos de sentido variados (CHARAUDEAU, 2013a, p. 390-391).



videograma iii). Ambas, Dercy Gonçalves e Porcina são, em nossa opinião, corpos ligados ao imaginário grotesco.

7.2. A volta de Antonieta Esteves: a *Tieta do Agreste*

A última personagem de nosso *corpus*, melhor dizendo, o último corpo feminino sobre o qual trataremos neste capítulo é o de Tieta do Agreste, a jovem pastora de cabras que, depois de ser expulsa de sua cidade natal pelo pai e pela irmã mais velha, Perpétua Esteves Batista, regressa vinte anos depois completamente transformada, rica e poderosa.

Da humilde e liberal pastora até a rica e exuberante empresária, a representação sociodiscursiva do corpo deste personagem mantém alguns traços entre a juventude e a vida adulta, ao mesmo tempo que agrega outros que acabam não por se opor, mas por se distinguir daqueles encontrados na adolescência. Diante desse quadro, parece-nos interessante tratar desses dois momentos da história do personagem em tela de forma a compreendermos suas sutilezas e idiossincrasias. Assim, falaremos da *Tieta-jovem* e da *Tieta-adulta* para referirmo-nos a estes momentos de construção de seu corpo e, conseqüentemente, de sua feminilidade. No entanto, ressaltamos que, seja jovem ou adulta, ambos se referem à mesma mulher (mesmo que as atrizes que a interpretam nessas duas fases de sua vida sejam diferentes).

No âmbito da narrativa da telenovela, a *Tieta-jovem* só aparece nos minutos iniciais – cerca de 40 minutos de nosso *corpus* ou os dois primeiros capítulos da exibição, conforme informações do *Dicionário da TV Globo* (2003). Apesar desta rápida aparição, muitos sentidos e imaginários que representam e significam o corpo deste personagem já estão ali delineados. Quando Tieta volta a aparecer (cerca de alguns capítulos depois), alguns desses sentidos se mantêm, enquanto outros são acrescentados e/ou escamoteados (falaremos sobre isso mais adiante).

Um primeiro imaginário que vemos submergir no plano do explícito discursivo é a associação do corpo feminino ao corpo selvagem, mais especificamente ao animalesco. *Tieta-jovem* é comumente chamada pelos demais personagens – principalmente os homens – de “cabrita”. Embora esta imagem tenha sua razão de ser devido à condição social deste personagem (o pai de Tieta é um criador de cabras, e Tieta é a responsável pelo pastoreio), ela extrapola o limite do trabalho e dos afazeres e se encontra na própria sexualidade. Nesse sentido, Tieta é “cabrita” também pelo seu jeito de andar e encantar os homens da cidade, conforme podemos ver no fragmento a seguir em que, caminhando



para a escola, os personagens masculinos a denominam dessa maneira. Consideremos o excerto:



Lucas: Cabritinha!



MASCATE: Ca.brita!

CORONEL ARTHUR DA TAPTANGA: Cabrita!



JAIRO: Cabrita!



BEATAS: Sinha-Cabrita!



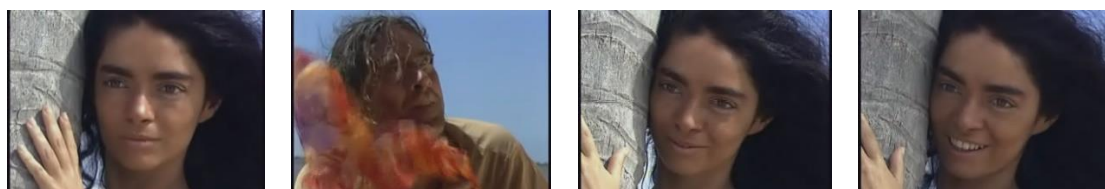
TIETA: Mé::::::::::!

Exemplo 67 – Tieta-jovem caminha pela praça da cidade. Os homens a denominam “cabrita” em referência a sua sensualidade. (TT – DVD 1 – 00:20:01 a 00:22:07).



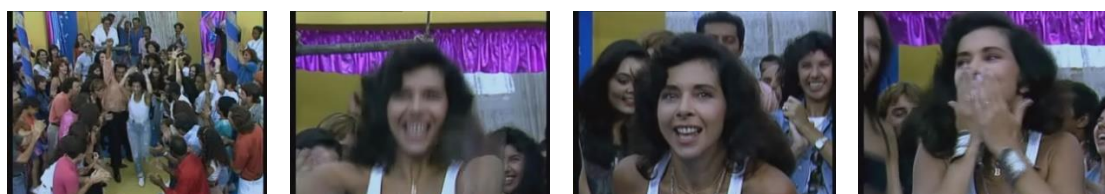
Nesta e em outras caminhadas, ao fundo da cena, como um recurso sonoro extradiegético operado pelo sujeito *Enunciador telenovelistico* (EUE), é possível ouvir o tilintar de sinos (marcamos este recurso, no exemplo 67, com um preenchimento verde para distingui-lo), similares àqueles que os pastores comumente colocam no pescoço de suas cabras, bodes e cabritos para observar e controlar seus passos. É neste recurso que, para nós, esse imaginário da mulher-animal, ligado ao selvagem, ao primitivo, tem sua expressão máxima. Junto a ele, a frequente onomatopeia enunciada pela personagem: “Méeeeeee”.

A título de exemplo, apresentamos dois momentos em que esta onomatopeia se faz presente e conota a cena com a metáfora que estamos tratando: a cena em que Tieta conquista um mascate e, em seguida, perde a virgindade; a cena final, em que a personagem, já adulta, está comemorando com todos os personagens a inauguração do complexo turístico de Santana do Agreste¹⁵⁷.



TIETA: Mé::::::::::!

Exemplo 68 – Onomatopeia da cabrita. Tieta-jovem seduz mascate nas dunas de Mangue Seco. (TT – DVD 1 – 00:16:29 a 00:17:02).



TIETA: Mé::::::::::!

Exemplo 69 – Onomatopeia da cabrita. Tieta-adulta-atriz comemora a inauguração do complexo turístico e o fim da telenovela. (TT – DVD 11 – 03:12:45 a 03:12:55).

Esta associação entre o animalesco e o humano não fica restrita à representação do corpo do personagem em evidência; ela parece circular na telenovela como um todo,

¹⁵⁷ Uma cena em que em que se misturam efeitos de real e de ficção (CHARAUDEAU, 1992), pois os personagens estão despidos de suas caracterizações, apresentando-se como os atores e atrizes que os encarnam, ao mesmo tempo em que comemoram um evento diegético (o complexo turístico) e o fim da telenovela.



sobretudo quando ligado ao sexo e à sexualidade. Consideremos um fragmento de diálogo entre Tieta e a suposta enteada, Leonora, para compreendermos melhor o exposto.



TIETA: Tá ouvindo os gatos miando lá fora?



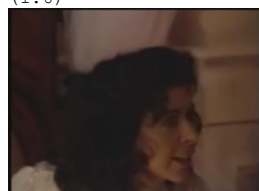
TIETA: Eles só fazem o que a natureza manda. (1.6)



TIETA: Como os bodes, as cabras. (1.2) E todo o resto.



LEONORA: O que que tá acontecendo, hein Tieta?



TIETA: Ricardo teve aqui!



LEONORA: Tie::::::::::ta::::!



TIETA Eu sei, eu sei!



TIETA: Mas o que que eu posso fazer, diabo? (...)



TIETA: Sou uma mulher! Tenho vontade de fazer o que a natureza manda!

Exemplo 70 – Tieta e Leonora comentam sobre Ricardo.
(TT – DVD 3 – 01:51:29 a 01:52:00).

Este breve diálogo parece sugerir que os animais, por viverem livres na natureza sem as regras de conduta, de comportamento e de moralidade próprias de nossa sociedade, simplesmente fazem o que parece estar inscrito no âmago de sua natureza. Tieta, por se considerar uma mulher livre, também procura seguir o que a natureza manda. Observemos como a construção do enunciado final do diálogo anterior deixa clara esta ideia: “Sou uma mulher! Tenho vontade de fazer o que a natureza manda”. Quando Tieta ainda jovem se entrega a um homem, ela diz para uma amiga: “fiz o a natureza mandou”. Este saber de crença é retomado pela mãe da amiga para tentar convencer o pai de Tieta de que a jovem não precisa ser expulsa da cidade por ter seguido o que a natureza mandou (vide exemplo em anexo).

As cabras são animais do campo frequentemente ligadas à paisagem rural. Logo, o animal parece carregar um toque de rusticidade. Assim, enquanto pastora de cabras, a Tieta-jovem é também rústica na maneira de vestir. Seu figurino, neste momento, é bastante restrito, com poucas opções de roupa, pois, afinal, ela é uma moça pobre. Veste-



se com vestidos leves, claros e de estampas floridas, além do uniforme escolar, usado pelas estudantes do final dos anos 1960: saia plissada azul marinho e camisa de manga longa branca. Vejamos:



i
(DVD 1 – 00:13:44)



ii
(DVD 1 – 00:16:46)



iii
(DVD 1 – 00:21:26)



iv
(DVD 1 – 00:25:17)



v
(DVD 1 – 00:29:58)



vi
(DVD 1 – 00:30:16)

Exemplo 71 – Vestuário e trajés de Tieta-jovem.

Sem entrar no mérito da situação de pobreza que a personagem e a família vivem e também no da condição social dos pastores, as roupas em questão, embora rústicas, acabam por reforçar, ressaltar e ratificar o aspecto liberal do personagem. As roupas dão certa liberdade ao corpo, o que lhe torna mais apto para cumprir “as vontades que o corpo e a natureza colocam”. Neste contexto, os trajés simples, leves, rústicos e humildes usados pelo personagem, além de representarem a situação socioeconômica de uma pastora de cabras, contribuem para expressar a liberdade sexual e comportamental que o sujeito comunicante do ato de linguagem quer imprimir em seu personagem. Nada em uma telenovela como esta é aleatório.

Ainda sobre o vestuário da Tieta-jovem é possível notar a ausência de sutiã (o videograma vi do exemplo 71 deixa claro este fato). Esta ausência coopera para a construção do sentido de liberdade que o corpo de Tieta engendra.

A rusticidade e a animalidade que perpassam a estrutura simbólica de construção do corpo do personagem em análise não se faz presente somente nos trajés apresentados no exemplo 71, mas também no penteado, na pele e na ausência de maquiagem. Os cabelos de Tieta-jovem são compridos, descem até a altura da linha da cintura, frisados e negros, sempre soltos, levados pelo vento quando ela pastoreia as cabras nas dunas de



Mangue Seco. A pele, bronzeada pelo sol do litoral baiano, também recebe leves toques de areia, vinda das dunas. Tudo isso confere ao seu corpo um encanto rústico, suscetível de engendrar um imaginário de beleza selvagem, característico da jovem Tieta. Examinemos:



i
(DVD 1 – 00:35:47)



ii
(DVD 1 – 00:37:58)



iii
(DVD 1 – 00:38:36)

Exemplo 72 – Cabelos e pele de Tieta-jovem.

Assim, da mesma forma que o vestuário faz com que seu corpo, mesmo vestido, esteja mais livre – ou pela leveza do tecido, ou pelo corte da roupa, ou ainda pela não necessidade de roupas íntimas – o próprio corpo da personagem em questão, ontologicamente falando, parece ser mais livre dos padrões morais que, de um modo ou de outro, cerceiam as tendências naturais relativas à sexualidade e à condição feminina, principalmente. Tudo isso, voltamos a ressaltar, é fruto de uma construção do sujeito comunicante.

E aí adentramos num outro imaginário que o corpo de Tieta parece engendrar: a questão da *liberdade sexual* e da *liberdade feminina*. A associação do sexo com o orgânico e com o animalesco dessacraliza a prática sexual, tirando-a da moralidade cristã que, por muito tempo, delimitou sua representação. Assim, como argumenta Del Priore (2014, p. 55-102), se o sexo, do ponto de vista da mulher, foi visto durante muitos séculos como uma prática íntima, restrita ao casal, cujo objetivo máximo é a procriação e a satisfação do desejo do marido, em *Tieta*, uma telenovela do final da década de 1980, o sexo aparece (pelo menos em termos dos saberes de crença que atravessam o discurso dos personagens, organizado pelo EUE telenovelístico) desligado desta moral; na verdade, a nosso ver, ele é recolocado no âmbito do indivíduo, da organicidade, do corpo e do prazer.

Tal realocação abre margem para o entendimento de que a prática sexual seja vista como uma *prática de aprendizagem na busca pelo prazer*, algo que alguns personagens, como o primeiro amor de Tieta-jovem, Lucas, e a própria protagonista deixam claro em muitas de suas falas, tais como as que apresentamos a seguir:



LUCAS: E pensar que quando eu te conheci, (1.8) tu parecia uma cabritinha.



TIETA: Eu era uma cabritinha! (1.5)



TIETA: Nunca tinha deitado numa cama. (1.2) Só na areia, lá nas dunas, com o mascate. (...) E mesmo assim, só fazia o que a natureza mandava.



LUCAS: Tudo na maior pressa! (2.2) E olha que esta pressa tu não perdeu até hoje.

[...]



LUCAS: Acho que você tá quase pronta.



TIETA: Pronta?! (...) Pra que?



LUCAS: Eu já te ensinei tudo! (...) Do A até o Z.



LUCAS: Agora só ficou faltando o ípsilon!

Exemplo 73 – Tieta e Lucas em cena de amor.
(TT – DVD 1 – 00:34:14 a 00:35:37).



RICARDO: Esse ípsilon duplo, (1.5) eu nunca pensei que fosse tão bom.



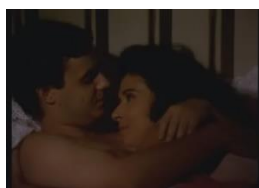
TIETA: E vai ser cada vez melhor. (2.3)



TIETA: Agora sossega o facho, hum! (1.5) Vamos dormir?!



Exemplo 74 – Tieta e Ricardo em cena de amor.
(TT – DVD 5 – 01:30:41 a 01:30:54).



RICARDO: Num sou cabrito coisa nenhuma. (1.2) Eu sou teu bode!



TIETA: Bode mesmo, tu não é ainda não. (...) Mas com o tempo, se treinar bastante.



RICARDO: Eu vou treinar sim! (...) E pra começar, vou dormir aqui de novo hj!



Exemplo 75 – Tieta e Ricardo em cena de amor.
(TT – DVD 6 – 03:05:27 a 03:05:42).



Pelos exemplos, podemos observar que um dos saberes de crença que atravessam os enunciados ditos pelos personagens e também a construção do corpo desta protagonista feminina é o de que *o sexo é uma necessidade natural realizada pelos animais* (o homem inclusive) *na busca do prazer*. Logo, ele não é uma prática cujo único fim é a procriação. No entanto, apesar de natural, o sexo pode ser aperfeiçoado de forma a aumentar o prazer para os envolvidos em sua prática. É o que parece ficar subentendido nas falas “Você aprendeu do A a Z, agora só falta o Y” e “Bode, tu não é ainda não. Mas com o tempo, se treinar bastante” dos exemplos anteriores, uma vez que elas apresentam metáforas que remetem ao campo semântico do aprendizado e do treinamento.

Um outro exemplo que evidencia este imaginário pode ser encontrado no diálogo travado entre Tieta e sua melhor amiga Carmosina, após esta última descobrir que a amiga contratara um homem, o vendedor da arca dos sonhos¹⁵⁸, de nome Gladstone, para desvirginá-la. Consideremos o fragmento deste diálogo:



TIETA: Ô Carmô:::, Carmô:::, procure me entender! (..)?



TIETA: Isso que tu considera um acontecimento, pra mim...



(1.5)



TIETA:...é um acontecimento da vida de uma mulher; é uma mudança de um estado pro outro. (1.2)



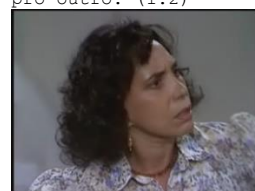
TIETA: E como tu é minha amiga, que eu amo tanto de paixão,...



TIETA:...eu queria que tu mudasse do estado (..) de lá, pro estado de cá. Eu queria que tu viesse=



CARMOSINA: =Espera! Espera! (1.2) Não é possível que a gente seja falando aqui da mesma coisa!! (1.8)



CARMOSINA: Me diga, me diga exatamente o que é que tu quer me dizer!



TIETA: Eu tô querendo dizer, Carmô, que pra mim:::, (...)



TIETA: lavô, tá limpo.!



CARMOSINA: Ai Deus!



Exemplo 76 – Tieta e Carmosina conversam sobre sexo.
(TT – DVD 9 – 02:17:05 a 02:17:53).

¹⁵⁸ Quando a luz finalmente chega à cidade, Tieta contrata o amigo Gladstone (interpretado pelo ator Paulo José) para fornecer a cidade eletrodomésticos variados. Dentre eles, a televisão ganha destaque, sendo o bem mais esperado pelos habitantes da pacata cidade.



Todavia, o que nos chama a atenção não é somente o imaginário sociodiscursivo engendrado nestes enunciados, mas a voz do sujeito-enunciador, ou seja, a voz vinda de *uma mulher*. Isso fica bastante evidente no enunciado anterior: “é um acontecimento da vida de uma mulher; é uma mudança de um estado pro outro”. Como já afirmamos, o universo do sexo faz parte da vida de Tieta-adulta, uma vez que, em sua vida profissional, fora daquela cidadezinha, ela é “uma mulher que vende prazer, que ganha dinheiro em troca de amor”, como diz sua enteada Leonora. Mas, no contexto da telenovela, isso não desmerece a personagem Tieta, que recebe um olhar mais que simpático da direção e, conseqüentemente, dos expectadores.

Isso porque a construção do corpo de Tieta (jovem e adulta) engendra um *imaginário feminista* em relação ao corpo, ao desejo e à sexualidade e exprime um desejo que ainda era oculto ou sufocado na população feminina brasileira: o de ser mais liberada sexualmente.

Este *imaginário feminista* ganha força com os movimentos de liberação da contracepção dos anos 1960-1970, impulsionados pela invenção da *pílula anticoncepcional*. Os *slogans* destes movimentos, tais como “O corpo é meu!” e “Um filho se eu quiser, quando eu quiser!” enfatizavam uma nova definição da relação entre o feminino e o maternal¹⁵⁹. Com efeito, estas definições acabaram por construir novas imagens de mulher, imagens com as quais o personagem Tieta dialoga, sobretudo quando ela se posiciona em relação ao seu corpo e à sua sexualidade.

Do ponto de vista de sua morfologia lógico-narrativa, a trama central que delimita a história da telenovela *Tieta* baseia-se num tema universal muito explorado pela literatura, pela dramaturgia, pelo cinema e pela teledramaturgia mundial: *a vingança dos humilhados e injustiçados* (vide quadro 7 do capítulo 4 dessa tese, relativo à narrativa telenovélica). Nesse sentido, numa interdiscursividade com a peça *A visita da velha senhora*, do dramaturgo suíço Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), a narrativa da telenovela em questão tem como *leitmotiv* a vingança em virtude da injustiça sofrida. A

¹⁵⁹Influenciadas por estes movimentos e por estas novas crenças e imaginários, as revistas femininas brasileiras, no decorrer dos anos 1970, passaram a veicular matérias cuja temática girava em torno do sexo. Segundo Buitoni (1981), o sexo foi o principal produto editorial vendido na década. A pesquisadora explica que, nas revistas femininas, o sexo foi conquistando lugar palmo a palmo. Inicialmente, referências à insatisfação da mulher casada, depois matérias sobre virgindade, masturbação feminina, orgasmo, e, no final da década, matérias que publicavam o nome dos órgãos sexuais femininos, coisa inimaginável nas contidas revistas das décadas anteriores. Com o passar dos anos, a temática foi se intensificando e quebrando certos tabus ligados ao corpo e à sexualidade feminina. Quando a telenovela *Tieta* foi exibida, o “terreno” já havia sido preparado.



protagonista da telenovela, Antonieta Esteves, ou Tieta do Agreste, regressa a Santana do Agreste para se vingar de todos os que a humilharam no dia em que ela foi expulsa da cidade, sob o pesado cajado de seu pai, pelo seu comportamento liberal¹⁶⁰.

Assim, quando Tieta retorna à pacata cidade, ela não ressurgue como a simples e rústica pastora de cabras que ela foi outrora. A Tieta-adulta aparece rica, exuberante, “poderosa”, trajando roupas da última moda e em um carro caríssimo (uma *Ferrari* vermelha), trazendo consigo muitas joias e uma mala cheia de dinheiro. Logo, a representação social do seu corpo engendra novos imaginários, ao mesmo tempo em que faz desaparecer alguns (como, por exemplo, o de sua antiga condição social de pastora) e/ou ressignifica outros: o da feminilidade e sexualidade, por exemplo, além daquele ligado ao poder (representado pelos bens materiais acima citados).

Nesse sentido, seu vestuário, de maneira similar ao do personagem Porcina de *Roque Santeiro*, pode ser visto como um meio de *exercício de poder*, não somente pelo fato de se diferenciar do dos demais habitantes do espaço diegético da telenovela *Tieta*, mas também porque ele evoca ideias de *ostentação*, *exuberância*, *imponência* e *modernidade* – um atributo que acaba por diferenciar a personagem de toda a cidade, já que esta vive parada no tempo (vide *Intermezzo*).

No que diz respeito a este vestuário, consideremos algumas roupas utilizadas pela Tieta-adulta ao longo da telenovela:



I
(DVD 2 – 01:00:18)



ii
(DVD 2 – 01:41:40)



iii
(DVD 2 – 01:49:21)



iv
(DVD 2 – 02:05:59)



v
(DVD 2 – 03:02:26)



vi
(DVD 3 – 00:29:58)

¹⁶⁰ Para maiores detalhes desta cena, vide a transição no anexo dessa tese.



vii
(DVD 3 – 00:47:56)



viii
(DVD 3 – 01:02:35)



ix
(DVD 3 – 02:10:03)



x
(DVD 4 – 01:11:05)



xi
(DVD 4 – 01:24:13)



xii
(DVD 4 – 01:37:26)



xiii
(DVD 5 – 01:22:57)



xiv
(DVD 5 – 02:48:17)



xv
(DVD 7 – 02:19:58)



xvi
(DVD 8 – 00:40:01)



xvii
(DVD 9 – 02:31:25)



xviii
(DVD 10 – 01:21:42)

Exemplo 77 – Vestuário e trajes de Tieta-adulta.

As roupas apresentadas no exemplo 77, anterior, são algumas das principais peças que compõem o guarda-roupa do personagem. As roupas de Tieta-adulta (incluindo também as que não selecionamos para compor o exemplo anterior) apresentam alguns traços em comum, que funcionam como signos discursivos de construção do corpo:

- a) *Roupas coladas ao corpo*: este aspecto permite delinear a estrutura e curvatura anatômica do corpo, engendrando imaginários variados ligados, por exemplo, à sensualidade e à cultura do corpo;



- b) *coloração vibrante*: os trajes, em geral, tendem para cores fortes e quentes, como o amarelo (videogramas vi, x, xv), o rosa forte (videogramas ii, xiii e xvi), o vermelho (videogramas iv, viii, ix, xviii), o dourado (videogramas xi, xiv), etc¹⁶¹, cores que denotam energia e poder. Além do mais, há algumas peças que possuem brilho (uso de lantejoulas, vitrais e/ou tecidos sintéticos reluzentes) que vem reforçar tais sentidos;
- c) *comprimento*: os vestidos e saias são de comprimento mini e padrão, o que possibilita o direcionamento do olhar para as pernas da protagonista (videogramas i, vii e xvii);
- d) *decotes*: as blusas e os vestidos têm decotes variados com cavas acentuadas, e evidenciam o colo da protagonista (videogramas iii, xiii e xvi).

De modo geral, estes traços conotam o corpo do personagem com sentidos ligados à *sensualidade*, à *ostentação*, à *exuberância*, à *modernidade* e, principalmente, ao *poder*. Vistas hoje parecem-nos, sem dúvida, um tanto quanto vulgares. Mas não nos anos 80: seriam, no máximo, chamativas.

No caso da modernidade é interessante considerarmos, por exemplo, o contraste entre o figurino de Tieta-adulta e o dos demais personagens: enquanto Tieta-adulta veste roupas que estão na moda, mas com cores bem vibrantes, os demais personagens da telenovela vestem roupas clássicas, de cores sóbrias, evidenciando o conservadorismo local. Consideremos o exemplo 78 a seguir em que podemos visualizar tal contraste:



i
(DVD 4 – 03:25:44)



ii
(DVD 3 – 00:13:40)



iii
(DVD 7 – 00:36:28)

Exemplo 78 – Sentido de modernidade em Tieta-adulta: figurino de Tieta *versus* figurino dos demais personagens.

¹⁶¹ Mesmo as peças de cor branca chamam a atenção pela alvura e pelo contraste com outros elementos de moda e cenográficos. O videograma (xvii) do exemplo 77 evidencia o exposto.



Há ainda os inúmeros acessórios que a personagem utiliza juntamente com os trajes: colares e gargantilhas, braceletes, pulseiras e anéis, brincos e óculos escuros, cintos, bolsas e echarpes, quase todos de cor dourada – o que, a nosso ver, enfatiza alguns dos sentidos acima mencionados na construção do corpo. Sem falar no corte de cabelo, armado e volumoso, repicado em toda sua extensão, no estilo que, na época, foi chamado de “pigmaleão” e cujo ponto de origem está no penteado da americana Farrah Fawcett, atriz de séries que fizeram sucesso também no Brasil.

Em contrapartida, a maquiagem de Tieta se mantém mais discreta, com batons, sombras e *blushes* mais claros de forma a direcionar o olhar do telespectador para as roupas, os acessórios e o próprio cabelo (algo muito diferente do que vimos com os personagens Júlia de Souza Matos de *Dancin' Days* e Porcina de *Roque Santeiro*). O curioso é que, mesmo que haja este projeto, a maquiagem entra em sintonia com as tendências do final dos anos 1980 que, como explicam Boucher (2012) e Mendes e La Haye (2003), valorizam toques mais minimalistas em contraste com as maquiagens mais acentuadas do início e do meio da década.



i
(DVD 2 – 01:26:24)



ii
(DVD 4 – 03:01:16)



iii
(DVD 7 – 00:35:57)

Exemplo 79 – Acessórios, cabelo e maquiagem na construção do corpo de Tieta do Agreste.

O figurino de Tieta parece, de acordo com o nosso olhar contemporâneo, bastante vulgar e extravagante, embora ele apenas esteja em sintonia com as tendências de moda vigentes nos finais dos anos 1980.

Em termos de vestuário, a história nos mostra que, nos anos 1980, houve uma *valorização da anatomia do corpo feminino* de modo a explorar uma *feminilidade triunfante*, “[...] em que todos os sinais de diferenciação sexual serão exacerbados pelo vestuário” (BOUCHER, 2012, p. 435). Nesse contexto, uma das principais tendências de moda desta década é a do *retorno da estrutura da roupa*, recolocando, por exemplo, a ênfase nos ombros ampliados por enchimentos (“ombreiras”), que haviam desaparecido desde a Segunda Guerra, e, ao mesmo tempo, sublinhando a forma esguia da cintura. Pelo



exemplo 77 vemos que todas as roupas valorizam a anatomia do corpo de Tieta, evidenciando sua feminilidade e sua diferenciação sexual. Os casacos curtos, os chamados “boleros” (como o apresentado no videograma ii do exemplo 79), são também preenchidos por ombreiras para acentuar a força do personagem. Lembremos, como já foi dito, que as “ombreiras” davam ao corpo feminino uma certa forma masculina, que entrava em contraste com o restante do vestuário (saias curtas e justas). Delineia-se, pois, uma mulher dotada de certa força.

Quanto às joias do personagem (que não são poucas), estas passam a ideia de ostentação e poder. Isso fica evidente em vários momentos da narrativa. Destacamos dois: a) a *cena do regresso*, no qual o sujeito enunciativo (EUE), por meio de enquadramentos fechados e detalhados (*plano superdetalhe*), mostra as mãos e os braços do personagem carregados de joias (exemplo 80 a seguir); b) a *caixa de joias* aberta em cima da cama. Vejamos:



Exemplo 80 – Regresso de Tieta-adulta a Santana do Agreste.
(TT – DVD 2 – 00:43:05 a 00:43:19).



Exemplo 81 – Joias e ostentação.
(TT – DVD 2 – 01:27:35).

Quando falamos em poder não estamos nos referindo somente ao empoderamento feminino que a personagem engendra, mas também à condição socioeconômica em que ela se enquadra. Tieta regressa rica ao Agreste, e, a todo momento ela evidencia sua



condição, seja pelo modo de se vestir, seja pelos mandos e desmandos que ela promove na cidade (“Foi ela que conseguiu a instalação da luz elétrica aqui pra cidade, viu?!¹⁶²”), seja pela decoração da casa que ela compra, ou ainda pelos presentes que distribui. Na diegese, tudo isso é justificado pela vingança que a personagem planeja e executa até um certo momento (mais ou menos até o meio da história, quando se descobre apaixonada pelo sobrinho e desiste de se vingar em nome do amor). No entanto, o fato é que Tieta-adulta tem certa ascendência sobre os demais, que a adulam. Temos aí a representação encenada da metáfora “dinheiro é poder”, visível em muitas de suas falas, bem como na própria organização lógico-narrativa de sua trama. Em suma, podemos resumir a questão por meio do enunciado de um dos personagens que circulam pela trama: “Ela é muito rica e manda pra burro!”.

Há vários enquadramentos utilizados para mostrar o poder e a sensualidade do corpo de Tieta-adulta. Em outras palavras, não é somente o que a personagem veste em determinada cena/situação que engendra sentido ao discurso telenovelístico, mas também o modo como esta peça de roupa é mostrada pelo “olhar” do sujeito enunciador (EUE). Consideremos alguns exemplos:



¹⁶² Fala de Osnar a respeito das iniciativas de Tieta para a cidade (DVD 4 – 01:51:32)



Exemplo 82 – Enquadramentos e construção do corpo feminino do personagem Tieta.

Diferentemente dos enquadramentos utilizados, por exemplo, para mostrar o personagem e o vestuário de Maria de Lara Barros de *Irmãos Coragem* (vide seção 6.1 anterior), os planos e ângulos usados para mostrar o corpo e o vestuário de Tieta trazem um ponto de vista bem específico a respeito da questão da sensualidade/sexualidade nesta telenovela. No exemplo 82 acima, vemos enquadramentos que focalizam certas regiões do corpo, por meio do plano superdetalhe (videograma iii, vi, viii e x), e movimentos e ângulos de câmera que conotam o corpo com toques sensuais (panorâmica vertical: videogramas ii, a iv; ângulo *contreplongée*: videogramas xii e xiii). Com isso, queremos dizer que o enunciador desta telenovela quebra o regime de suposta neutralidade e terceirização característico da narrativa e do gênero telenovela e faz falar sua “voz”, um tipo de recurso pouco explorado nas novelas predecessoras que compõem o nosso *corpus*.

Por fim, gostaríamos de salientar um aspecto que atravessa toda a representação do corpo de Tieta-adulta: a relação entre idade e cultura do corpo. Já comentamos algo sobre o imaginário da cultura do corpo quando discorremos sobre aquele da protagonista da telenovela *Dancin’ Days*, Júlia de Souza Matos. Todavia, se Júlia pode ser vista como uma mulher jovem, na faixa dos seus 30 anos de idade, Tieta já uma mulher um pouco mais madura quando regressa à sua cidade, na faixa dos 40 anos. Como se sabe, a mulher de 40 anos deixou o estatuto de “mulher velha” a partir das últimas décadas do século XX. Assim, Tieta é uma bela mulher, com um belo corpo.



Exemplo 83 – Cultura do corpo e juventude em *Tieta*.
(TT – DVD 11 – 02:33:46).

A interação entre idade e boa forma faz materializar, no plano discursivo, o imaginário de juventude sobre o qual já discorremos em outros momentos. A personagem



Tieta do Agreste, em sua fase adulta, parece engendrar a ideia de que a juventude independe da idade – esta um mero *status* civil. O bom cuidado com o corpo – custeado, por conseguinte, por dinheiro – é possível de se atingir em qualquer fase da vida. Portanto, a representação do corpo do personagem Tieta, além dos inúmeros imaginários já mencionados, engendra a ideia de que a juventude é um fim a ser alcançado e materializado no próprio corpo.

Sintetizando o que foi dito. As representações sociais dos corpos femininos das telenovelas dos anos 1980 de nosso *corpus* mantêm os mesmos aspectos que encontramos para as dos anos 1970. Isto é, a viúva Porcina de *Roque Santeiro* e a protagonista homônima da novela *Tieta* são também mulheres brancas, heterossexuais, de classe alta, não são corpos gordos e possuem uma aparência jovem. Um padrão que perpassa todo o nosso *corpus* e que pode ser tido como *sintomático* em termos de telenovela no Brasil. Dessa forma, há um jogo que as telenovelas de nosso *corpus* estabelecem com o social no sentido de tomarem como padrão o que é socialmente e culturalmente legitimado como tal por engendram este padrão na representação dos corpos de suas protagonistas. Logo, as telenovelas em análise parecem andar lado a lado com o social, num movimento conjunto e dialético com este (sobre isso comentaremos nas conclusões gerais desta tese).

No caso da protagonista feminina de *Roque Santeiro*, a viúva Porcina, verificamos que a mesma é uma figura rabelaisiana no sentido de ter um corpo que devora, que engole, que come, tanto doces e carnes em excesso, quanto homens variados. Um corpo devorador, cuja boca, escancarada, recebe o mundo de fora. Em sua representação corporal, a viúva Porcina recende vulgaridade, ostentação e cafonice, transparecendo sua excentricidade. Assim, ela é carnavalesca na sua maneira de se vestir e de se maquiar. Enfim, seu corpo grotesco e carnalizado é um *corpo caricaturizado* que distorce a realidade para interpretá-la em função da ironia, da paródia e da comicidade. Um corpo que, em função do movimento político e social vivido pelo Brasil em 1985, parece ridicularizar o país ao seu modo.

A telenovela *Tieta*, por sua vez, está posicionada em um momento de liberação política e social. A censura havia sido oficialmente extinta e os produtores de telenovela estavam mais livres para tratar a respeito de temas tidos até então como tabus, tais como a sexualidade e a sensualidade feminina. Assim, o corpo de sua protagonista pode ser visto como um *corpo liberado*, já que ela aparece em momento de liberação feminina e também política. Nesse ponto, comparada aos demais personagens analisados em nosso *corpus*, a personagem Tieta do Agreste dá um pulo em termos de liberação sexual: mesmo



dona de um comércio de prostituição, Tieta é mais livre ao lidar com a sexualidade. Por isso, o seu dinheiro (fruto desta exploração) não ser assim tão difamado: ela trabalha e não esconde seus instintos, legitimando sua influência, seu poder e sua riqueza.

Por fim, gostaríamos de acrescentar que, para todas as protagonistas analisadas nos capítulos 6 e 7, não é possível falar em *feminilidade*, no singular. Ao considerarmos a totalidade de nosso *corpus*, achamos mais adequado dizer que há *feminilidades*, no plural, nas representações femininas das telenovelas que analisamos ao longo deste trabalho.





CONCLUSÕES

O presente trabalho almejou tecer um estudo histórico-discursivo sobre a telenovela brasileira, tal como sugere o título desta tese. Trata-se, obviamente, de um estudo parcelado, não exaustivo. A partir do instrumental teórico e metodológico fornecido pela Análise do Discurso (AD) – no caso a Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau e colaboradores –, conjugado com perspectivas antropológicas, comunicacionais, históricas e sociológicas em um movimento de *interdisciplinaridade focalizada*, procuramos investigar este objeto de estudo, considerando o funcionamento dessa materialidade discursiva em termos de sua *história* no âmbito da televisão brasileira, de seu *gênero discursivo* e também de sua *narratividade*.

Além do mais, investigamos o aspecto representacional deste discurso, isto é, sua capacidade de, por meio de sua narrativa, transformar um mundo a significar em um mundo significado, engendrando e constituindo imaginários sociodiscursivos diversos em meio a sua mecânica discursiva de construção de sentidos. Assim, de modo mais estrito, investigamos a questão do *corpo feminino*, enquanto elemento que é representado pela linguagem e que adquire significação pelo uso que se faz dessa linguagem, indo ao encontro dos saberes socioculturais que permitem engendrar essa significação

Para tal, constituímos um *corpus* de pesquisa composto por 4 telenovelas exibidas entre 1970 e 1990 pela *Rede Globo de Televisão* no horário das 20h, como foi dito ao longo da pesquisa.

Acreditamos que, enquanto materialidade discursiva, a telenovela brasileira pode ser tida como um artefato cultural único – no sentido dado por Miller (1984), ou seja, uma representação do raciocínio e propósitos característicos de uma dada cultura –, conectado aos parâmetros culturais e sociais do Brasil. Nesse sentido, postulamos que a telenovela, embora vinculada a um contrato comunicacional de estatuto ficcional, não deixa de representar a realidade brasileira – ainda que como pano de fundo de muitas de suas histórias –, e as emoções que definem o povo brasileiro, suas crenças e valores, funcionando como horizonte de referência para diversos atores sociais, fonte não só de entretenimento, mas também de informação e de posicionamento para as questões sociais, políticas e culturais.

Dessa maneira, a telenovela opera como uma *narrativa social* compartilhada e aceita pelos atores sociais. Ela também faz parte da dinâmica sociocultural, expressando



a temporalidade do grupo social (as telenovelas engendram relações miméticas de temporalidade: mesmas datas festivas, mesmas comemorações, etc.), ao mesmo tempo que constitui as identidades (individuais e coletivas) dos sujeitos pertencentes a este grupo, organizando a vida temporal da coletividade (muitos brasileiros organizam suas atividades em função das telenovelas que assistem) e instituindo uma relação de força entre sujeitos.

Quanto ao último ponto, convém ressaltar que a relação de força que mencionamos ocorre em função da assimetria comunicacional, motivada, em grande parte, pelo dispositivo material deste ato de comunicação (os parceiros estão colocados à distância). Dessa maneira, os sujeitos responsáveis pelo processo de produção deste ato de linguagem (*sujeito comunicante* e *sujeito enunciador*) estão em posição diferenciada em relação aos sujeitos responsáveis pelo processo de interpretação do ato (*sujeito interpretante* e *sujeito destinatário*).

Com efeito, o que se vê na telenovela é uma *construção* – e não uma expressão do mundo – realizada pelos sujeitos produtores. E, ao construir um mundo significado através de um processo de semiotização/representação narrativa, o sujeito comunicante, projetando-se em seu enunciador, imprime sua visão de mundo, seu olhar, no interior do ato de linguagem, propagando certos sentidos e obscurecendo outros. Logo, as telenovelas produzem certos *efeitos de sentido* que podem definir temas, instalar a agenda dos problemas sociais a serem discutidos e proporcionar pontos de vistas sobre os quais eles podem ser pensados. Porém, elas jamais garantem isso, já que o sujeito interpretante, o público real que assiste às histórias, é mais ou menos livre.

Como materialidade discursiva e narrativa social, a telenovela desfruta de uma *dimensão argumentativa* (AMOSSY, 2006). Ela impregna o funcionamento do gênero, da narrativa e também da própria história, fazendo com que o dito/mostrado atinja o telespectador de certa maneira, o que pode influenciar seu comportamento, suas tomadas de posição, sua maneira de ver o mundo, fazendo-o partilhar de um conjunto de representações variadas – representações sobre o corpo, a feminilidade, o erotismo, a beleza e a moda.

Quanto à narratividade, concluímos que a *narrativa telenovelística* põe em jogo um conjunto de sujeitos, articulados em três espaços: o espaço *social*, que corresponde à dimensão situacional do ato de linguagem telenovelístico, onde se encontram o *sujeito comunicante* (atores midiáticos responsáveis pela produção da telenovela, tais como o autor, o diretor, as atrizes e os atores, os produtores, etc.) e o *sujeito interpretante* (público



real); o espaço *discursivo*, que diz respeito à dimensão discursiva do ato de linguagem, onde estão posicionados o *sujeito enunciador* (responsável pela posição discursiva e enunciativa do ato) e o *sujeito destinatário* (sujeito visado e imaginado pelo comunicante como sendo o mais apto a interpretar o ato de linguagem); e, por fim, o espaço *textual*, que corresponde ao resultado material do ato de linguagem, o texto, onde se encontram as instâncias textuais, o *narrador* (aquele que narra e conduz os acontecimentos da história), o *narratário* (alocutário do narrador) e os *personagens* (instâncias responsáveis por representar o jogo enunciativo em uma operação de terceirização).

Nesta interação entre sujeitos variados, a assimetria é intrínseca ao ato, pois o mesmo engendra uma *rede conflitual de posições enunciativas*, que o sujeito enunciador acaba por organizar e filtrar. Neste sentido, convém esclarecer que o ponto de vista do *enunciador telenovelístico* é distinto do *sujeito comunicante*, visto que o primeiro se encarrega desta *rede*, enquanto o segundo pode ter predileção por algum personagem ou pelas ideias que ele representa. Em outros termos, o ponto de vista do enunciador é sempre o do *relacionamento entre estes pontos de vistas*, expressos, no interior da representação narrativa, pelos múltiplos personagens, pelo narrador e pelo narratário – estes criados através de uma operação de terceirização que, dentre outras funções, procura dar um ar de que aquele universo existe por si só.

Além desse jogo interativo característico do ato de linguagem telenovelístico, concluímos também que, em termos de sua organização lógica, a narrativa telenovelística pode ser vista como uma espécie de *árvore* (metáfora da árvore), já que ela possui uma trama principal (o tronco da árvore) e uma gama de subtramas (os galhos com suas folhas). Este tipo de organização lógica faz com que esta narrativa seja bastante complexa, garantindo sua extensão por vários capítulos. Cada trama é encabeçada por um conjunto de personagens que se opõem em algum nível de forma a desenvolver a narrativa. Por fim, tal como um novelo de linha ou lã, estas tramas acabam por se enrolar e construir o todo que é a narrativa telenovelística.

Como a telenovela é uma materialidade discursiva que constrói um certo *mundo significado*, procuramos neste trabalho realizar também um estudo sobre as representações sociais do corpo feminino nas telenovelas de nosso *corpus* de maneira a propor, a partir das análises dos *possíveis interpretativos*, uma *explicação cultural* sobre este fenômeno discursivo. Para tanto observamos o corpo das protagonistas femininas das telenovelas do *corpus*, considerando-o em função das *dimensões significativas* do *gênero social*, da *beleza/feiura*, da *moda* e de *erotismo*.



Nossas análises mostraram que cada corpo feminino apresenta suas particularidades e que, como já dissemos, é impossível falar em *feminilidade* no singular. Assim, no caso da (triádica) protagonista da telenovela *Irmãos Coragem* falamos de *corpo psicanalítico, desdobrado em uma identidade triádica, um corpo que busca sua identidade*. Uma busca que parece entrar em sintonia com a situação político-cultural vivida no Brasil nos idos dos anos 1970, já que cada uma das personalidades representa um tipo de mulher da época. No caso da protagonista de *Dancin' Days*, Júlia de Souza Matos, definimos este corpo como *modificado pelo poder/dinheiro*, uma vez que sua representação procura demonstrar a maneira como o dinheiro e o poder podem modificar o corpo, e também como um *corpo que busca sua liberação* por meio da moda e da beleza, já que vivíamos tempos ditatoriais naquele período. O parecer contava mais que o ser.

Quanto à protagonista feminina de *Roque Santeiro*, a viúva Porcina, denominamos seu corpo de *corpo caricaturizado*, pois ele distorce a realidade para interpretá-la em função da ironia, da paródia e da comicidade; um corpo que, em função do movimento político e social vivido pelo Brasil em 1985, parece ridicularizar o país ao seu modo. Por fim, o corpo de Tieta (*Tieta*) pode ser visto como um *corpo liberado*, visto que aparece em momento de liberação feminina e também política, mais livre também para lidar com a sexualidade.

Apesar dessas particularidades, observamos que as representações dos corpos femininos nas telenovelas analisadas apresentam pontos em comum. Os corpos são enquadrados em moldes pré-estabelecidos pelo *status* social vigente.

Este estudo quis mostrar que as telenovelas analisadas tentaram, de um modo ou de outro, acompanhar as mudanças sociais/políticas/culturais e linguageiras do país. Com isso, confirmamos que as representações sociais do corpo feminino nas telenovelas analisadas vão ao encontro dos padrões legitimados sócio-historicamente – padrões esses que circulam no meio social sob a forma de saberes, e cujas representações – por serem veiculadas em uma prática sociodiscursiva de grande penetração social, como a da telenovela – assumem valores hegemônicos.

Logo, acreditamos que as hipóteses que levantamos para sustentar esta tese foram fundamentadas. Assim, a) os imaginários sociodiscursivos sobre os corpos femininos se adequam, no universo telenovelístico, aos padrões sócio-historicamente legitimados através de diversos discursos sociais e da ordem discursiva dominante; b) a telenovela engendra imaginários sociodiscursivos hegemônicos sobre o corpo e sobre os respectivos papéis sociais da mulher.



Diante disso, podemos nos perguntar *se as telenovelas analisadas neste trabalho seriam grandes manipuladoras e divulgadoras de corpos hegemônicos*. Nossa resposta é, inicialmente, sim, e há uma justificativa para tal. A nosso ver, os sentidos circulam no âmbito social sob a forma de saberes (de crença ou de conhecimento) e constituem os imaginários sociodiscursivos, ou seja, constituem os modos de apreensão/compreensão do mundo e dos objetos e fenômenos que nele existem e/ou ocorrem. Tais imaginários não somente justificam as práticas sociais, como também atribuem a elas um conjunto de valores sociais, às vezes positivos, às vezes negativos.

Assim, é desta relação interdiscursiva – que constitui uma espécie de teia de sentido – que os sentidos são retirados para a constituição de um ato de linguagem particular, como por exemplo, o ato de linguagem telenovelístico (esse mesmo ato constituído a partir de um procedimento de semiotização do mundo como qualquer discurso social). Logo, o sentido se situa tanto no social quanto no cultural, e é dessa teia social e culturalmente construída que o ato de linguagem retira parte de sua significação.

Na verdade, pensamos que, ao se produzir um determinado ato de linguagem, o sujeito comunicante (EUC) se apropria desses saberes/sentidos socialmente compartilhados e seleciona “o quê” e o “como” desse saber ele deseja ver representado em seu ato de linguagem, em função do seu posicionamento ideológico enquanto sujeito. Ao fazer essa apropriação/seleção, ele instaura sua posição de enunciador (de um sujeito que tem uma determinada posição em relação a alguma questão) e seleciona um outro sujeito, um TU, visto como aquele ideal para compreender sua *mise en scène discursiva*.

Assim, quando pensamos a representação dos corpos femininos nas telenovelas de nosso *corpus*, devemos pensar a partir dessa perspectiva que podemos chamar de *dialética*: cultura/sociedade e mídia se relacionam de uma forma bidirecional na qual uma determina a outra.

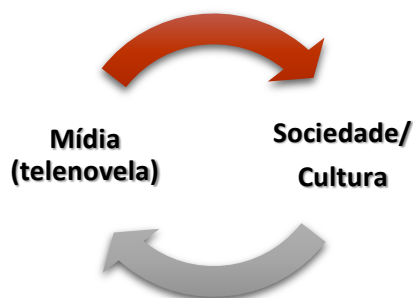


Figura 49 - Relação dialética entre sociedade/cultura e telenovela/mídia.



Portanto, no caso da representação de corpos femininos, a telenovela se apropriaria, então, dos imaginários sociodiscursivos dominantes em nossa sociedade sobre a corporeidade e sobre a feminilidade, uma vez que ela é um produto comercial, que atinge parcelas variadas da população, e necessita ser comprado pelos telespectadores (vende-se para o público aquilo que o público espera/deseja). Porém, e ao mesmo tempo, ela pode transgredir os valores associados a esses imaginários, uma vez que coloca as fronteiras sociais em jogo, revelando e analisando as regras do jogo social. É o caso, como vimos, da representação do corpo da protagonista Júlia de Souza Matos, na qual a questão da sensualidade feminina é valorizada pelas suas roupas e maquiagem, ao que tudo indica, como uma forma de protesto quanto ao período ditatorial. Enfim, é este o nosso ponto de vista.

Apontamentos futuros

Diante do exposto, vê-se que muitos pontos não foram aqui abordados, mas podem ser objeto de um estudo futuro, como, por exemplo, um estudo sobre a representação social do *corpo masculino*, ou, ainda, um estudo sobre as canções que acompanham as aparições de cada personagem. Por ora, concentramo-nos nos itens que foram examinados ao longo dos capítulos para não tornar a leitura desta tese muita cansativa. Tais apontamentos ficam, então, como sugestão para trabalhos futuros.





REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Roberta Barros de. *O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela*. São Paulo: AnnaBlume, 2003.

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. *Telenovela, consumo e gênero*. Bauru/SP: Edusc, 2002.

ALVES, Vida. *TV Tupi – uma linda história de amor*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. 416p. (Coleção aplauso. Série especial).

ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira: Panorama da telenovela no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2004.

AMORIM, Edgar Ribeiro de. TV Excelsior – Aspectos históricos. In: MOYA, Álvaro. *Gloria in Excelsior: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 149-294.

AMOSSY, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. Discours politique, littérature d'idées, fiction. Comment peut-on agir sur un public en orientant ses façons de voir, de penser? Paris: Nathan, 2000.

ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

ARAÚJO, Murilo Silva de. *O amor de Cristo nos uniu: construções identitárias e mudança social em narrativas de vida de gays cristãos do Grupo Diversidade Católica*. 2014. 171f. Dissertação (Mestrado em Letras). UFV, Viçosa/MG, 2014.

ARRUDA, Giselle Sant'Iago. Os elementos gráficos das emissoras de televisão brasileiras durante as décadas de 1950 e 1960. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 9. 2010, São Paulo/SP. *Anais eletrônicos...* São Paulo/SP: Universidade Anhembi-Morumbi, 2010. Disponível em: <http://docplayer.com.br/9057335-Os-elementos-graficos-das-emissoras-de-televisao-brasileiras-durante-as-decadas-de-1950-e-1960.html> . Acesso: 22 mai. 2016.

ATLAS DE ANATOMIA HUMANA Asclépio. Uberlândia: UFU. Disponível em: <http://guiadeanatomia.com/anatomia.html>. Acesso em: 18 set. 2014.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009.

_____. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 5 ed. Campinas/SP: Papius, 2010.

BAECQUE, Antoine. O corpo no cinema. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.J.; VIGARELLO, G. (Orgs.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. V. 3. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008. p. 481-508.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto da obra de François Rabelais*. 8 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2013.



_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

_____. Os gêneros do discurso. In. BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 261-306.

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BARBOSA, Marialva Carlos. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In. RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (Orgs.). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 15-35.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, Paris, v. 8, n. 2, p. 1-27, 1966.

_____. *La chambre claire – note sur la photographie*. Seuil: Cahier du cinema Gallimard Seuil, 1980.

_____. Le message photographique. *Communications*, Paris, v. 1, n. 1, p. 127-138, 1961.

_____. Rhétorique de l'image. *Communications*, Paris, v. 4, n. 2, p. 40-51, 1964.

_____. *Sistema da moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. V. 1. 3. ed. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1966.

BECKER, Beatriz. O sucesso da telenovela «Pantanal» e as novas formas de ficção televisiva. In. RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (Orgs.). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 239-258.

BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In. BENVENISTE, É. *Problemas de linguística geral II*. Campinas/SP: Pontes, 1989.

BERGAMO, Alexandre. A reconfiguração do público. In. RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (Orgs.). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 59-84.

BERNARD, Michel. *Le corps*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BONADIO, Maria Claudia. Moda e Tropicália: aproximações e invenções. In. BONADIO, M. C.; DE MATTOS, M. F. *História e cultura de moda*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 130-157.



- BOUCHER, François. *História do vestuário no ocidente*. São Paulo: Cosacnaify, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BRANDÃO, Cristina. *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro – o teleteatro e suas múltiplas faces*. Juiz de Fora/MG: Editora UFJF, 2005.
- BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções teleficcionais. In. RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (Orgs.). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 37-55.
- BRITTOS, Valério Cruz; SIMÕES, Denis Gerson. A reconfiguração do mercado de televisão pré-digitalização. In. RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (Orgs.). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 219-238.
- BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. *Mulher de papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Edições Loyola, 1981.
- BUTLER, Judith. *Perfomative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory*. *Theatre Journal*, v. 40, n. 4, p. 519-531, 1988.
- _____. *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.
- CALANCA, Daniela. *História social da moda*. 2 ed. São Paulo: Senac, 2011.
- CALZA, Rose. *O que é telenovela*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. São Paulo: Ática, 1995.
- CARDOSO, João Batista Freitas. *A semiótica do cenário televisivo*. São Paulo: Annablume, 2008.
- CASÉ, Geraldo. O processo de produção de telenovela. In. LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (Org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004. p. 321-328.
- CASTILHO, Kathia. *Moda e linguagem*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.
- CASTRO, José de Almeida. *Tupi – pioneira da televisão brasileira*. Brasília/DF: Fundação Assis Chateaubriand, 2000.
- CHARAUDEAU, Patrick. Contrats de communication et ritualisations des débats télévisés. In. CHARAUDEAU, Patrick (Org.). *La télévision, les débats culturels, « Apostrophes »*. Paris: Didier Érudition, 1991. p. 11-35.
- _____. *Discurso das mídias*. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006a.



- _____. *Discurso político*. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006b.
- _____. Dize-me qual é teu corpus, eu te direi qual é a tua problemática. *Revista Diadorim*. v. 10, p. 1-23, Rio de Janeiro/RJ, dez. 2011. Disponível em: <<http://www.revistadiadorim.letas.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/18/1>>. Acesso em: 15 nov. 2012.
- _____. Histoire d'un emprunt. Histoire d'une coïncidence – Un hommage à Jean Peytard. *Actes do Colloque Miroir*, 2012, p. 43-50.
- _____. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.
- _____. Imagem, mídia e política: construção, efeitos de sentido, dramatização, ética. In: MENDES, E.; MACHADO, I. L.; LIMA, H.; LYSARDO-DIAS, D. *Imagem e discurso*. Belo Horizonte/MG: FALE/UFMG, 2013a, p. 383-405.
- _____. *Langage et discours – Éléments de sémiolinguistique (théorie et pratique)*. Paris: Hachette, 1983.
- _____. La télévision et l'autre-étranger. Conditions d'une étude. In: CHARAUDEAU, Patrick et al. (Orgs.). *La télévision et la guerre – déformation ou construction de la réalité ? Le conflit en Bosnie (1990-1994)*. Bruxelas : Éditions de Boeck Université, 2001. p. 7-29.
- _____. Le contrat communication de l'information médiatique. LANCIEN, Thierry (Org.). *Le Français dans le Monde – Médias: faits et effets*, v. 86, n. spécial. p. 8-34. Paris, Juillet, 1994.
- _____. Les conditions d'une typologie des genres télévisuels d'information. *Réseaux: Communication, technologie, Société*. Paris, v. 15, n. 81, p. 79-101, 1997.
- _____. Les inégalités sont-elles solubles dans les discours?. In. SIMPÓSIO INTERNACIONAL SOBRE ANÁLISE DO DISCURSO, 4., 2016, Belo Horizonte. *Anais do...*Belo Horizonte: UFMG, 2016.
- _____. Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux. In. BOYER, H. (Org.). *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*. Paris: Harmattan, 2007. P.49-63.
- _____. *Linguagem e discurso – modos de organização*. Coordenação da equipe de tradução Ângela M. S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2008.
- _____. Por uma interdisciplinaridade “focalizada” nas ciências humanas e sociais. In. MACHADO, I. L.; COURA-SOBRINHO, J.; MENDES, E. (Orgs.). *A transdisciplinaridade e a interdisciplinaridade em estudos da linguagem*. Belo Horizonte: NETII/FALE/UFMG, 2013b. p. 17-51.



_____. Une problématisation discursive de l'émotion. À propos des effets de pathématisation à La télévision. In: DOURY, M.; TRAVERSO, V. (Orgs.). *Les émotions dans les interactions*. Arcis/ Presses Universitaires de Lyon: 2000. p. 125-155.

_____. Une théorie des sujets du langage. *Langage et société*, v. 28, n. 1, p. 37-51. Paris, 1984.

_____. Une analyse sémiolinguistique du discours. *Langages*, v. 29, n. 117, p. 96-111. Paris, 1995.

_____. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. Tradução de Renato de Melo. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Orgs.). *Gêneros: reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p. 13-41.

_____. Verbete Gêneros do discurso. In. CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. (Orgs.). *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2006c.

CLAIR, Janete. Entrevista. *Jornal Hoje*. 1982. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3erXR4itlyU&t=514s> Acesso em: 29 jul. 2016.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COSTA, Cristina. *A milésima segunda noite – da narrativa mítica à telenovela: análise estética e sociológica*. São Paulo: Annablume, 2000.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. Prefácio à história do corpo. In. In. CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G (Orgs.). *História do corpo: da Renascença às Luzes*. V. 1. 3 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2009, p. 7-13.

CORRÊA-ROSADO, Leonardo Coelho. *Sorrir ou chorar? A patemização na telenovela brasileira, um estudo de “O Astro”*. 260f. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras/UFV, Viçosa, 2013.

CORRÊA-ROSADO, Leonardo Coelho; LADEIRA, Wânia Therezinha. A organização da fala-em-interação na telenovela brasileira: um estudo da fala cotidiana na telenovela “O Astro”. *Glaúks – Revista de Letras*, Viçosa, MG, v. 12, n.1, p. 255-286, jan/jun. 2012.

CORRÊA-ROSADO, Leonardo Coelho; MELO, Mônica Santos de Souza. A telenovela das 23h: uma descrição do gênero a partir da Teoria Semiolinguística. *Linguagem em (dis)curso*, Tubarão, SC, v. 15, n. 2, p. 207-227, maio/ago. 2015.

COURTINE, Jean-Jacques. Introdução. In. CORBIN, A.; COURTINE, J.J.; VIGARELLO, G. (Orgs.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. V. 3. Petrópolis/RJ : Vozes, 2008. p. 7-12.

CUKIERT, Michele ; PRISZKULNIK, Léia. Considerações sobre eu e o corpo em Lacan. *Estudos de Psicologia*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 143-149, 2002.



COURTINE, Jean-Jacques. *Dechiffrer le corpus – penser avec Foucault*. Grenoble: Jérôme Millon, 2011.

DEL PRIORE, Mary. A história do corpo e a Nova História: uma autópsia. *Revista USP*, São Paulo, n. 23, p. 48-55, 1994.

_____. *Histórias e conversas de mulher*. São Paulo: Planeta, 2013.

_____. *Histórias íntimas*. 2 ed. São Paulo: Planeta, 2014.

DEL PRIORE, Mary; AMANTINO Márcia. Apresentação. In. DEL PRIORE, M.; AMANTINO, M. (Orgs.). *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2011, p. 9-12.

DICIONÁRIO DA TV GLOBO. *Programas de dramaturgia e entretenimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In. BRAIT, B (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 53-94.

DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris: Éditions Minit, 1984.

DURET, Pascal; ROUSSEL, Peggy. *Le corps et ses sociologies*. Paris: Armand Colin, 2005.

ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004a.

_____. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. Parâmetros de cultura. In. CASTRO, Gustavo de; DRAVET, Florece. *Sob o céu da cultura*. Brasília: Thesaurus, Casa das Musas, 2004b.

FANUCCHI, Mario. *Nossa próxima atração – o interprograma no Canal 3*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. O índio e eu. In. SILVA, P. A. R. (Ed.). *TV Tupi, a pioneira da América do Sul*. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2004, p. 54-59.

FAURE, Oliver. O olhar dos médicos. In. CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G (Orgs.). *História do corpo: da revolução à Grande Guerra*. V. 2. 2 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008, p. 13-55.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 14 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.



FERREIRA, Mauro. *Nossa Senhora das Oito: Janete Clair e a evolução da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

FILHO, Daniel. *Depoimento*. Manaus: Globo Marcas, 2012. DVD.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

GARDIES, André. *Le récit filmique*. Paris: Hachette, 1993.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. *Discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

_____. *Figures III*. Seuil: Éditions Seuil, 1972.

_____. Frontières du récit. *Communications*, Paris, v. 8, n. 2, p. 152-163, 1966.

_____. *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

GILL, Rosalind. Análise de discurso. In. BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Orgs.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2002.

GOMES, Dias. Prefácio. In. _____. *Roque Santeiro ou O berço do herói*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998, p. 3-5.

GOMES, Maria Carmen Aires. Análise discursivo-crítica da naturalização do corpo hegemônico em matérias jornalísticas brasileiras. In. MACHADO, I. L.; COURASOBRINHO, J.; MENDES, E. (Orgs.). *A transdisciplinaridade e a interdisciplinaridade em estudos da linguagem*. Belo Horizonte: NETII/FALE/UFMG, 2013. p. 103-124.

_____. O corpo é meu: analisando narrativas jornalísticas e desenquadre de gênero. In: V EMAD - Encontro Mineiro de Análise do Discurso, 2014, Belo Horizonte. *Caderno de Resumos do V EMAD*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2014. v. 1.p. 111-112.

GOMES, Renan Araújo. *"Ai como sou bandida!" A análise discursiva crítica sobre a construção identitária da personagem transexual Valéria Vasques, no programa Zorra Total, da Rede Globo*. 2013. 142f. Dissertação (Mestrado em Letras). UFV, Viçosa/MG, 2013.

GREIMAS, A. Julien. *Semantique structurale*. Paris: Larousse, 1966.

HAMBURGUER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In. SCHWARCZ, Lilia (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. V. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 439-488.

_____. *O Brasil antenado: a sociedade da telenovela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.



HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, Antônio (Ed.). *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Editora Objetiva, 2001. CD-ROM.

JERVIS, John. *Transgressing the Modern: explorations in the Western experience of otherness*. Oxford: Blackwell, 1999.

JOST, François. *Introduction à l'analyse de la télévision*. 3 ed. Paris: Elipses, 2007.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo – corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAFFAY, Albert. *Logique du cinema*. Paris: Masson, 1964.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. 2. ed. Petrópolis/RJ, 2012a.

_____. *A sociologia do corpo*. 2. ed. Petrópolis/RJ, 2012b.

LE GOFF, Jacques; TROUNG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

LOCHARD, Guy; SOULAGES, Jean-Claude. La ritualisation visuelle de “Ciel mon mardi!”. In. CHARAUDEAU, P. *L'étude d'un genre télévisuel: le “talk show” – Rapport scientifique des équipes du CAD*. Paris : Université de Paris XIII, 1993.

_____. *La communication télévisuelle*. Paris: Armand Colin, 1998.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In. DEL PRIORE, M. *História das mulheres no Brasil*. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 442-481.

MACHADO-BORGES, Thaís. *Only for you! Brazilians and the telenovela flow*. Stockholm: University of Stockholm, 2003.

_____. Going beyond the limits? Media and transgression – Brazilian cases. *Stockholm Review of Latin American studies*. Estocolmo, Suécia, n. 2, p. 3-10, nov. 2007.

MACHADO, Ida Lucia. A AD, a AD no Brasil e a AD do Brasil. In. DE PAULA, L.; STAFUZZA, G. (Orgs.). *Da análise do discurso no Brasil a análise do discurso do Brasil: três épocas histórico-analíticas*. Uberlândia/MG: EDUFU, 2010. p. 203-230.

_____. Análise do discurso e seus múltiplos sujeitos. In. MACHADO, I. L.; CRUZ, A.; LYSARDO-DIAS, D. (Orgs.). *Teorias e práticas discursivas: estudos em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 1998. p. 111-121.



_____. A “narrativa de si” e a ironia: um estudo de caso à Luz da Análise do Discurso. *Cadernos Discursivos*, Catalão-GO, v.1, n. 1, p. 01-16, ago./dez. 2013b.

_____. *As duas fases da Teoria Semiociuística*. (Anotações de curso). 2014.

_____. A narrativa de vida como materialidade discursiva. *Revista da ABRALIN*. São Paulo, v. 14, n.2, p. 95-108, jul./dez. 2015.

_____. Histórias discursivas e estratégias de captação do leitor. *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro/RJ, v.10, n.1, p. 59-74, dez. 2011.

_____. *Identidade, imaginários sociais e emoções na Análise do discurso*. (Anotações de curso). 2016a.

_____. Uma analista do discurso face aos ditos de dois políticos: narrativas de vida que se entrecruzam. *Revista eletrônica de estudos integrados em discurso e argumentação*, v. 3, p. 68-81, 2012.

_____. *Reflexões sobre uma corrente de análise do discurso e sua aplicação em narrativas de vida*. Coimbra, Portugal: Grácio Editor, 2016b.

_____. Uma teoria de análise do discurso: a semiociuística. In. MARI, H.; MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Orgs.). *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001. p. 39-62.

MACHADO, Ida Lucia; LESSA, Claudio. Reflexões sobre o gênero narrativa de vida do ponto de vista da análise do discurso. In: JESUS, S. N.; SILVA, S. M. R. (Orgs.). *O discurso e outras materialidades*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013a, p. 102-122.

MACHADO, Ida Lucia; MENDES, Emília. A análise semiociuística: seu percurso e sua efetiva tropicalização. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, v. 13, p. 36-56, 2013.

MACHADO, Ida Lucia; MENDES, Emília; MEDINA, Leonardo. *Quadro dos sujeitos da linguagem*. 2012 (mimeo).

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Tradução Maria Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Novas tendências em análise do discurso*. 3 ed. Campinas/SP: Pontes, 1997.

_____. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. Verbete Análise do discurso. In. CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. (Orgs.). *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 169-172.

MANDRESSI, Rafael. Dissecações e anatomia. In. CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. (Orgs.). *História do corpo: da Renascença às Luzes*. V. 1. 3 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2009, p. 411-440.



MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão – a vida pelo vídeo*. 9 ed. São Paulo: Moderna, 1998.

MARZANO, Michela. *La philosophie du corps*. Paris: PUF, 2007.

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

MATTOS, David José Lessa. *A TV antes do VT – Teleteatro ao vivo na TV Tupi de São Paulo 1950-1960*. São Paulo: Cinemateca brasileira, 2010.

MELO, José Marques de. *As telenovelas da Globo: produção e exportação*. São Paulo: Summus, 1998.

MELO Mônica Santos de Souza. *Estratégias discursivas em publicidades de televisão*. 2003. 302f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). FALE - UFMG, Belo Horizonte, 2003.

MENDES, Cassiano Gabus. Depoimento. São Paulo: IDART, nov. 1976.

MENDES, Emília. *Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas*. 2004. 267f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). FALE – UFMG, Belo Horizonte, 2004.

MENDES, Valerie; LA HAYE, Amy. *A moda do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

METZ, Christian. *Significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MILLER, Carolyn. Genre as social action. *Quarterly Journal of speech*. London, v. 70, n. 2, p. 151-167, 1984.

MILLER, Carolyn. Rhetorical community: the cultural basis of genre. In: FREEDMAN, Aviva; MEDWAY, Peter. *Genre and the New Rhetoric*. London: Taylor & Francis, 1994. p. 67-78.

MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MOYA, Álvaro. *Gloria in Excelsior – Ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. 415p. (Coleção aplauso. Série especial).

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

NEWMAN, Alex. *Dicionário ilustrado moda de A a Z*. São Paulo: Publifolha, 2011.



NOVAES, Maria Aparecida de Andrade. Como se faz corpo? Considerações sobre o ideal em Freud e Lacan. *Pulsional – Revista de Psicanálise*. São Paulo, SP, n. 182, p. 40-47, jun. 2005.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In. Guinsburg, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 51-74.

ORTIZ, Renato. A evolução histórica da telenovela. In. ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. (Orgs.). *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 11-54.

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

PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade*. Trad. Maria José Figueiredo. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

PASTOUREAU, Michel; SIMONNET, Dominique. *Le petit livre des couleurs*. Paris : Éditions de Panana, 2005.

PEYTARD, J. La place et le statu du “lecteur” dans l’ensemble “public”. *Semen*, Besançon, França, v. 1, n. 1, p. 1-22, 1983. Disponível em: <http://semen.reveus.org/4231>. Acesso em: 29 dez. 2014.

PINSKY, Carla Bassanezi. *Mulheres dos anos dourados*. São Paulo: Contexto, 2014.

PORTO E SILVA, Flávio Luiz. Melodrama, folhetim e telenovela – anotações para um estudo comparativo. *FACOM*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 46-54, 2005.

PRADO, Luís Andre do; BRAGA, João. *História da moda no Brasil – das influências às autorreferências*. 2 ed. Baurer/SP: Disal, 2011.

PROCÓPIO, Mariana Ramalho. Os imaginários sociodiscursivos sobre o homem do campo difundidos pelos quadrinhos de Chico Bento. *Revista Investigações*, Recife, v. 22, n. 2, p. 181-203, jul. 2009.

RABAÇA, Carlos; BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de Comunicação*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

RAMOS, José Mário Ortiz; BORELLI, Silvia Helena Simões. A telenovela diária. In. ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. (Orgs.). *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 55-108.

RASPANTI, Márcia Pinna. Vestindo o corpo: breve história da indumentária e moda no Brasil, desde os primórdios da colonização ao final do Império. In. DEL PRIORE, M.; AMANTINO, M. (Orgs.). *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2011, p. 185-222.

RASPANTI, Márcia Pinna. O que “eles” vestem: moda, vaidade e masculinidade no Brasil. In. DEL PRIORE, M.; AMANTINO, M. (Orgs.). *História dos homens no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2013, p. 185-214.



REIS, José Carlos. *Annales – a renovação da história*. Ouro Preto/MG: Editora UFOP, 1996.

REIS, Paula Félix. Políticas nacionais de cultura: o documento de 1975 e a proposta do governo Lula/Gil. In. ENCONTRO DOS ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 5., 2009, Salvador/BA. *Anais eletrônicos...* Salvador/BA: UFBA, 2009. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19550.pdf>. Acesso: 10 jun. 2015.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In. RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (Orgs.). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 109-136.

RODRIGUES, José Carlos. *O corpo na história*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. "Sempre bela". In. PINSKY, C. B.; PEDRO, J. M. *Nova História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 105-125.

_____. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Por uma historiografia da reflexão. In. BLOCH, M. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 7-12.

SCOTT, Joan Wallach. Gender: a useful category of historical analysis. In. _____. *Gender and the politics history*. Nova Iorque: Comluba University Press, 1986, p. 28-52.

SENAC, DN. *A moda no século XX*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2000.

SILVA, Aguinaldo. Aguinaldo Silva: o feiticeiro das oito. In. BERNARDO, A.; LOPES, C. *A seguir, cenas do próximo capítulo – as histórias que ninguém contou dos 10 maiores autores de telenovela do Brasil*. São Paulo: Panda Books, 2009, p. 16-43 (entrevista).

SILVA, Patrícia Alves do Rego. *TV Tupi, a pioneira da América do Sul*. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2004. 80p. (Cadernos de Comunicação. Série estudos, v. 12).

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Esses detalhes tão significativos: moda, cultura e historicidade no Brasil. In. BONADIO, M. C.; DE MATTOS, M. F. *História e cultura de moda*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, p. 8-13.

SOBRINHO, José Bonifácio de Oliveira. Boni: o patriarca da Globo. In. JÚNIOR, G. (Ed.). *País da TV: a história da televisão brasileira*. São Paulo: Conrad Editora, 2001, p. 40-53 (entrevista).

SOERENSEN, Claudiana. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. *Travessias*, Cascável, PR, v. 5, n. 1, p. 318-331, 2011.

SOULAGES, Jean-Claude. *Les mises en scène visuelles de l'information: étude comparée France, Espagne, États-Unis*. Paris: Nathan, 1999.



SOURIAU, Etienne. Préface. In. AGEL, Henri *et al.* *L'univers filmique*. Paris: Flammarion, 1953. p. 5-10.

STASHEFF, Edward et al. *O programa de televisão: sua direção e produção*. Tradução de Luiz Antonio Simões de Carvalho. São Paulo/SP: EDU: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

STEVENSON, N.J. *Cronologia da moda – de Maria Antonieta a Alexander McQueen*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SURKIS, Judith. Histoire des hommes et de masculinités: passé et avenir. In. REVENIN, R. (Org.). *Hommes et masculinités – de 1789 à nos jours*. Paris: Éditions Autrement, 2007, p. 13-20.

THÉBAUD, Françoise. Introdução. In. DUBY, G.; PERROT, M (Orgs.). *História das mulheres no Ocidente – o século XX*. V. 5. Porto, Portugal: Edições Afrontamento, 1994. p. 9-23.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VIGARELLO, Georges. *História da beleza – o corpo e a arte de embelezar, do Renascimento aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

XAVIER, Nilson. *Almanaque da telenovela brasileira*. São Paulo: Panda Books, 2007.

ZAHUR, Ana Paula; CAMPOS, Jorge Lucio de. A juventude como valor na modernidade líquida. *Temática*, João Pessoa, PB, v. 11, n. 1, p. 41-51, 2015.

ZIMMERMANN, Maíra. Minissaia: juvenilização da moda nos anos 1960. In. BONADIO, M. C.; DE MATTOS, M. F. *História e cultura de moda*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 85-103.

ZUCCHI, Marcia. Esse estranho que nos habita: o corpo nas neuroses clássicas e atuais. *Opção lacaniana*. São Paulo, SP, n. 14, p. 1-11, jul. 2014.

Revistas

OS FILHOS do Direito de nascer. *Veja*. São Paulo, ano 2, n. 35, 7 mai. 1969.

A MAIOR NOVELA de todos os tempos. *Amiga TV Tudo*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 52, 31 mai. 1971, p.4-7.

UMA NOVELA em novo estilo. *Melodias*. São Paulo, edição especial, jun. 1970.

ÍDOLO nordestino. *Melodias*. São Paulo, ano 20, n. 211, ago. 1975.

UM DIA em Asa Branca. *Veja*. São Paulo, n. 891, 2 out. 1985.



DIAS GOMES tem medo do sucesso de “Roque Santeiro”. *Amiga*. Rio de Janeiro, n. 799, 11 set. 1985.

AGUINALDO SILVA divulga lista das novelas com maior audiência da história. *Quem acontece*. Rio de Janeiro. 10 mar. 2009. Disponível em: <http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI63532-9531,00.html> Acesso: 18 jul. 2016.

Telenovelas

CORAGEM, Irmãos. Novela de Janete Clair. Direção: Daniel Filho, Milton Gonçalves e Reynaldo Boury. Direção geral: Daniel Filho. Intérpretes: Tarcísio Meira; Glória Menezes; Cláudio Marzo; Regina Duarte; Cláudio Cavalcanti; Gilberto Martinho; Francisco Milani; Zilka Salaberry; Ana Maria Lage; Paulo Araújo; Sônia Braga; Miriam Pires; Yara Amaral; Dary Reis e outros. Produção da Rede Globo de Televisão. Manaus: Globo Marcas, 1970-2011. 8 mídias de DVD. (27h21min).

DAYS, Dancin’. Novela de Gilberto Braga. Direção: Daniel Filho, Gonzaga Blota, Dennis Carvalho e Marcos Paulo. Direção geral: Daniel Filho. Intérpretes: Sônia Braga; Antonio Fagundes; Pepita Rodrigues; Cláudio Corrêa e Castro; Mario Lago; Milton Moraes; Joana Fomm; José Lewgoy; Lídia Brondi; Eduardo Tornaghi; Ary Fontoura; Beatriz Segal e outros. Produção da Rede Globo de Televisão. Manaus: Globo Marcas, 1978-2011. 12 mídias de DVD (38h02min).

SANTEIRO, Roque. Novela de Dias Gomes. Direção: Paulo Ubiratan, Marcos Paulo, Gonzaga Blota e Jayme Monjardin. Intérpretes: Regina Duarte; Lima Duarte; Yoná Magalhães; Fábio JR.; José Wilker; Heloisa Mafalda; Luis Armando Queiroz; Ruy Rezende e outros. Roteiro: Dias Gomes, Aguinaldo Silva, Marcílio Moraes e Joaquim Assim. Produção da Rede Globo de Televisão. Manaus: Globo Marcas, 1985-2010. 16 mídias de DVD (51h).

TIETA. Novela de Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn, Ricardo Linhares. Inspirada no romance de Jorge Amado. Direção: Reynaldo Boury, Ricardo Waddington, Luiz Fernando Carvalho. Direção Geral: Paulo Ubiratan. Intérpretes: Betty Faria; Reginaldo Faria; Yoná Magalhães; José Mayer; Lídia Brondi; Cássio Gabus Mendes; Sebastião Vasconcelos; Tássia Camargo; Flávio Galvão; Bete Mendes; Paulo Betti; Arlete Sales; Cláudio Corrêa e Castro e outros. Produção da Rede Globo de Televisão. Manaus: Globo Marcas, 1989-2012. 11 mídias de DVD (38h50min).



ANEXOS

dancin' days

ANEXOS


Irmãos
Coragem

ROQUE
SANTO



TRANSCRIÇÃO AUDIOVISUAL DE ALGUMAS CENAS

Irmãos Coragem (1970-1971)



i



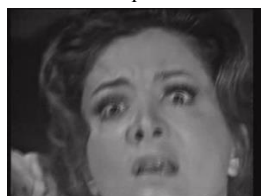
ii



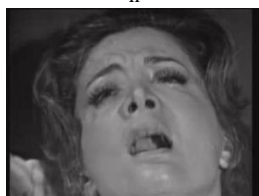
iii



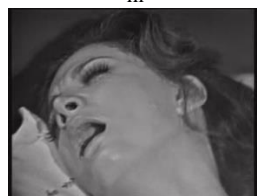
iv



v



vi



vii



viii



ix



x



xi



xii

Exemplo 84 – Lara/Márcia dá à luz.
(IC - DVD 7 - 02:16:40).



Tieta (1989-199)



TIETA: ((grita de dor))



ZÉ ESTEVES: Vagabunda!



ZÉ ESTEVES: Sem vergonha!



ZÉ ESTEVES: Sua cabrita!



ZÉ ESTEVES: Perdição da família!



ZÉ ESTEVES: Isso não é coisa que se faça!



TONHA: NÃ:::::O:::::!



ZÉ ESTEVES: SAI DAÍ!
TONHA: Eu vou [junto!]
ZÉ ESTEVES: [TONHA:::]



ZÉ ESTEVES: SAI DAÍ,
TONHA!!



D. MILÚ: Zé Esteves,
por favor!
ZÉ ESTEVES: Dona Milú!



ZÉ ESTEVES: Não se meta!



ZÉ ESTEVES: A filha é minha, dona Milú!
D. MILÚ: Mas, mas se ela fez o que fez, foi porque o corpo mandou. Pelo amor de Deus!



((gritaria ao fundo))



D. MILÚ: Não faz isso, Zé Esteves!

((gritaria ao fundo))



ZÉ ESTEVES: Não faz isso, Tonha!

((gritaria ao fundo))



D. MILÚ: E vocês, não vão fazer nada não?!



D. MILÚ: E O SENHO, PADRE?! TU NÃO FAZ NADA?! Oh, meu Deus do céu!



D. MILÚ: Zé Esteves, não faz isso, não!
ZÉ ESTEVES: Dona Milú::::! Desse jeito, eu acabo FAZENDO UMA BESTEIRA com a senhora, dona Milú!



((gritaria ao fundo))



((gritaria ao fundo))



((gritaria ao fundo))



((gritaria ao fundo))



ZÉ ESTEVES: Leva ela, moço! (1.8)



ZÉ ESTEVES: Não deixa ela sair daí de dentro, enquanto tiver estrada nesse mundo!



ZÉ ESTEVES: Vai embora! Dane-se!



ZÉ ESTEVES: Você num é mais minha filha!



ZÉ ESTEVES: Eu num quero te ver nunca mais!



TIETA: ((Chorando))



TIETA: ((Chorando))



D. MILÚ: Vai lá Carmosina!



D. MILÚ: Vai lá se despedir da tua amiga!



CARMOSINA: Tieta!



CARMOSINA: O que que vai te acontecer?



TIETA: Num sei, Carmosina! (1.2) Mas morrer é que eu não vou! Tu sabe por que? (1.5)



TIETA: Porque eu num posso! (1.2) Todo mundo me condenou. (...) Ninguém fez nada. (...)



TIETA: E isso vai ficar assim? (1.8) Eu vou embora! (..) Eu vou embora sim. (...) Mas uma coisa eu te prometo. (..) Um dia eu volto. (..)



TIETA: Pode escrever no seu caderninho! Um dia Tieta volta pro Agreste! (..) Mas não pra se rebaixa::r, pedir clemência. (1.2) Mas pra se vingar!



TIETA: Pode ir embora!



Exemplo 85 – Tieta é escorçada de Santana do Agreste.
(TT – DVD 1 – 00:40:03 a 00:42:47).

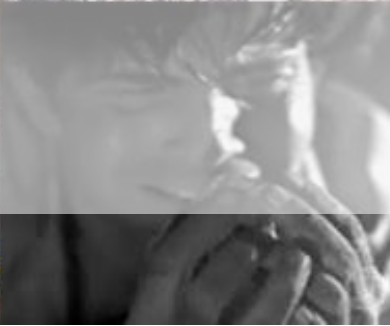
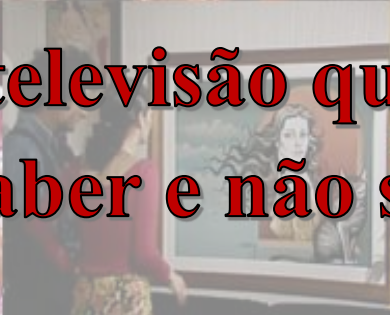
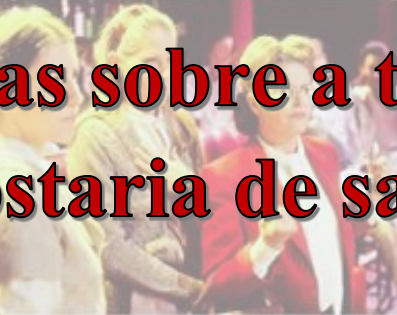


Anexo – Mais coisas sobre a televisão que você gostaria de saber, mas não sabe...



ANEXOS

Coisas sobre a televisão que você gostaria de saber e não sabe





Outras considerações sobre a história da televisão brasileira

O artesanal, o interprograma e as publicidades

O artesanal

A televisão dos primeiros tempos era também *artesanal*. Com este qualitativo, não somente nos referimos ao aspecto técnico e material da televisão daquele tempo, que obrigava seus profissionais a literalmente porem a “mão na massa” para produzir os programas¹. Como eles não dispunham do *know-how*, necessário para manipular os recursos de imagem, de cenografia, de iluminação e de todos os demais elementos envolvidos na produção de um programa de tevê, o único caminho era aprender no instante mesmo do fazer. Ainda não existia uma visão industrial de televisão, bem como não se pensava numa análise criteriosa do telespectador ou nas eventuais consequências de qualquer novidade, prevalecendo, então, o espírito experimental de produção, que permitia que todas as ideias fossem testadas e que o processo criativo fosse constantemente realimentando.

Queremos nos referir com este *artesanal*, sobretudo, ao modo como os elementos gráficos eram produzidos pelas emissoras de TV durante os anos 1950 e durante os primeiros anos de 1960 para criar tanto a sua identidade visual, como também para apresentar os programas e os patrocinadores. Os primeiros gráficos utilizados em televisão eram basicamente cartelas fixas com imagens e textos, *desenhadas manualmente* por um artista gráfico e filmadas por uma câmera de TV – o que os torna artesanais sob este ponto de vista. Posteriormente, nos idos de 1960, este processo foi sofisticado e algumas emissoras passaram a utilizar técnicas de animação para estes fins (ARRUDA, 2010), destacando, neste contexto, a TV Excelsior, que criou vinhetas de identificação que se tornaram a marca da emissora.

¹As dificuldades dos primeiros anos da televisão brasileira não eram só técnicas, mas também materiais. De acordo com Luiz Gallon, assistente de produção de tevê na época, em depoimento a Vida Alves (2008, p. 141): “Durst chegava na hora do ensaio, com malas e malas cheias de coisas, que ele trazia de casa: trazia lençol, cobertor, tudo que a televisão não tinha. Os artistas é que forneciam tudo. Eles lavavam as roupas que vestiam. A televisão não tinha nada. A minha mãe, quando assistia televisão, falava: Olha lá onde é que foram parar as minhas toalhinhas de crochê. Estava tudo em cima das mesas, nos cenários da televisão”.

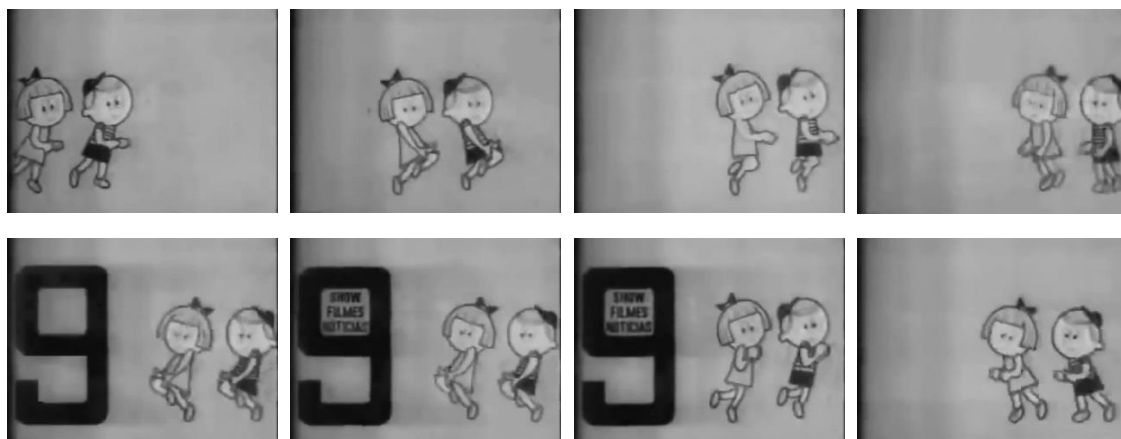
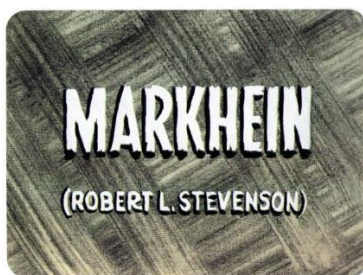


Figura 1 – Vinheta de identificação da TV Excelsior².

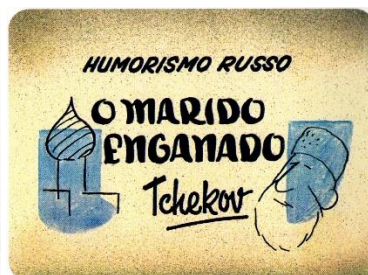
No caso da *TV Tupi* – pioneira da primeira fase e referência para as demais emissoras – os primeiros elementos gráficos eram, literalmente, produzidos à mão, tanto para as vinhetas de abertura dos programas e de identificação da emissora, quanto para as chamadas e alguns comerciais. No caso das vinhetas de abertura, por exemplo, para compô-las utilizavam-se visuais simples: *letreros feitos a mão* em cartões retangulares de 8cm x 11cm, como os apresentados a seguir, focalizados por um aparelho específico para projetar imagens opacas denominado *Gray-Tellop*³.



i



ii



iii

² Imagens extraídas do *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=m2KUHsAq55Y>>. Acesso: 14 mai. 2016.

³ Conforme os relatos de Fanucchi (1996), até o início de 1951 – momento este em que o *Gray-Tellop* passou a ser utilizado – a única forma de se mostrar os letreros que identificavam os programas era com a câmera. De acordo com o autor: “[...] um assistente de estúdio manipulava cartões regulares [...] apoiados numa estante para partituras. Os letreros, desenhados a mão, eram focalizados por uma das duas câmeras prontas para transmitir o programa. Essa era a única possibilidade de apresentar os letreros, uma vez que o *Gray-Tellop* [...] ainda não tinha começado a funcionar. Quanto ao projeto de *slides*, só era utilizado para transmitir o padrão de ajuste da imagem, a vinheta de identificação da emissora e as logomarcas dos raros patrocinadores, pois a confecção das transparências exigia um processo fotográfico que só podia ser executado no laboratório dos *Diários Associados*, no centro da cidade” (FANUCCHI, 1996, p. 38-39).

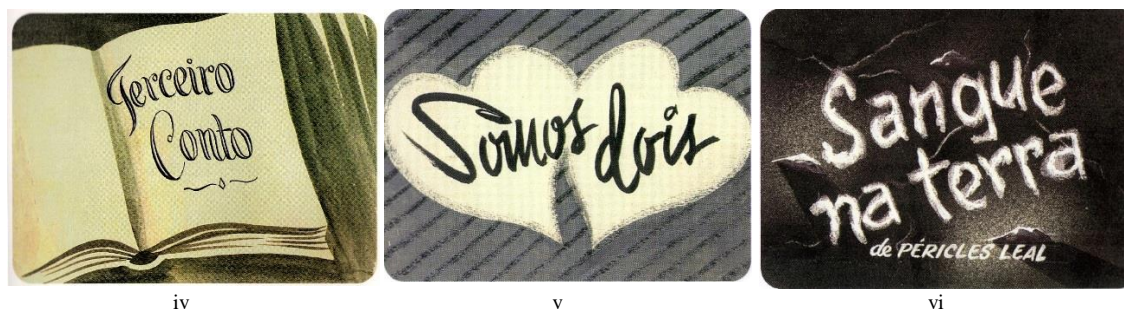


Figura 2 – Visuais (GTs) de programas variados da TV Tupi
Fonte: Fanucchi, 1996.

As imagens acima são alguns destes letreiros, produzidos por Mário Fanucchi (um dos artistas gráficos da TV Tupi), para anunciar programas variados: a) peças⁴ apresentadas no teleteatro *TV de Vanguarda* (i, ii, iii e iv)⁵; b) o seriado *Somos dois* (v), que depois passou a se chamar *Alô, Doçura!*, ficando no ar entre 1953 e 1963 (ALVES, 2008, p. 199); e c) a telenovela *Sangue na Terra* de Péricles Leal (vi), exibida em 1954 ainda no formato não-diário.

A mesma técnica de letreiros feitos a mão era também utilizada para os visuais de chamadas e para os visuais comemorativos e promocionais apresentados no interprograma, conforme podemos visualizar nas figuras a seguir.



Figura 3 – Visuais comemorativos e promocionais da TV Tupi de São Paulo.
Fonte: Fanucchi (1996).

A figura 52 (i) corresponde a um visual (no jargão da época também chamado de GT, derivado de *Gray-Tellop*) de chamada para a entrevista com Tenório Cavalcanti, político fluminense (na época deputado federal pelo Rio de Janeiro) que ficou famoso por usar uma capa preta e por possuir um estilo político agressivo, muitas vezes violento,

⁴ Em uma pesquisa realizada por José Inácio de Melo Souza (s/a) sobre os teleteatros apresentados pela TV Tupi entre 1950 e 1964, o autor faz um levantamento em fontes variadas (jornais, registros e arquivos) destes teleteatros. Baseando-se nesta relação, a peça *Markeheim* foi apresentada pela primeira vez no *TV de Vanguarda* em 20 de dezembro de 1953, em um domingo, às 21h, embora em 1952 tenha havido uma encenação da peça fora do âmbito do *TV de Vanguarda*.

⁵ O letreiro “Os Artistas das Emissoras Associadas” (figura 1) aparecia na abertura, seguido da legenda “apresentam”, precedendo o título da peça a ser exibida no dia (figura 2).



chegando, em alguns momentos, a desafiar seus adversários à mão armada. Já a figura 52 (ii) é um GT comemorativo de três eventos importantes ocorridos em 1955 e que foram transmitidos pela *TV Tupi*: a) as transmissões de jogos de futebol ocorridos em São Caetano/SP (“1ª Transmissão de S. Caetano”) e também em Santos/SP (“1ª Transmissão de Santos”), em uma época em que a exibição de partidas de futebol pela tevê se restringia àquelas ocorridas no *Estádio do Pacaembu* em São Paulo, que ficava a uma distância de cerca de 2km dos estúdios da emissora no Alto Sumaré⁶; e b) a transmissão da *Temporada Lírica do Municipal*, evento para a elite local. A figura 52 (iii) é um visual de promoção da *Rádio Difusora* muito comum naquela época, já que as Rádios Tupi e Difusora e a TV Tupi faziam parte do mesmo empreendimento e ocupavam o mesmo espaço físico, a “Cidade do Rádio”. Da mesma forma que o canal 3 promovia os programas destas rádios, elas também promoviam os programas da Tupi nos intervalos de sua programação.

Na tela, esses elementos gráficos apareciam como imagens paradas (o que é interessante, já que a imagem televisiva é do tipo cinética) em formato semelhante ao dos cartões; ao mesmo tempo, a voz *off* de um locutor lia o que estava escrito no cartão, acompanhado, na maioria das vezes, por acordes musicais que embalavam o programa ou a chamada. Os recursos disponibilizados pelos equipamentos daquele tempo (no caso o tal *Gray-Tellop*) permitiam poucos movimentos nestas vinhetas. O máximo que a tecnologia permitia era a transição quadro-a-quadro, seja por corte direto, seja pela fusão de imagens⁷.

Além do mais, estes efeitos visuais feitos de modo artesanal funcionavam em um processo do tipo amador (ARRUDA, 2010): como a transmissão era ao vivo – ainda não existia a tecnologia para gravar e editar os programas – só era possível ver o resultado do trabalho no momento em que ele estava no ar. Nesse ponto, o videoteipe permitiria muitas inovações em termos de composição de vinhetas e de outros elementos gráficos.

⁶ Segundo os depoimentos de Alves (2008), o primeiro jogo transmitido da Vila Belmiro em Santos ocorreu no dia 18 de dezembro de 1955. Embora possa parecer algo simples, os recursos tecnológicos da época não permitiam que o sinal do transmissor da TV Tupi (localizado no alto da torre do *Banco Banespa*) alcançasse muitos quilômetros. A equipe precisou dar um “jeitinho” para levar o sinal além da Serra do Mar.

⁷ Fanucchi (1996) explica como funcionava o projetor de opacos *Gray-tellop*: “Havia sempre duas dessas longas lâminas – ou ‘pentes’ – que comportavam cinco desenhos cada, de modo a permitir a projeção alternada dos visuais de uma e de outra fileira através do *Gray-Tellop*. Fazendo desligar os ‘pentes’ em trilhos colocados em diferentes níveis diante da lente da câmera de filme, o operador ia expondo os letreiros o tempo suficiente para permitir sua leitura. Era possível também a fusão dos letreiros, o que tornava a apresentação dos visuais mais sofisticada” (FANUCCHI, 1996, p. 76). Segundo os depoimentos de Alves (2008), o primeiro jogo transmitido da Vila Belmiro em Santos ocorreu no dia 18 de dezembro de 1955.



Outro exemplo interessante deste aspecto artesanal dos recursos gráficos pode ser observado no prefixo de identificação da emissora, que merece alguns apontamentos de nossa parte.

Para a inauguração da *PRF-3, Canal 3, Tupy-Difusora*, Álvaro de Moya, Sylas Roberg e Jayme Cortez criaram e desenharam os primeiros cartões que identificavam a emissora e apresentavam a sua programação. De composição simples, os cartões de identificação, com dimensões de 30cm x 40cm, configuravam-se da seguinte maneira: um cartão com a logomarca da Rádio Tupi (figura 53), “um índio com expressão severa, tendo uma das mãos em pala e a outra segurando um arco” (FANUCCHI, 1996, p. 74) e um outro cartão com o letreiro “PRF-3 TV Tupy-Difusora, Canal 3, Emissoras Associadas”⁸.

Após a inauguração, estes cartões continuaram a ser utilizados durante os primeiros meses de funcionamento do canal 3 de São Paulo até a sua substituição pela logomarca do “indiozinho tupiniquim” de Mário Fanucchi no início de 1951. Eles eram comumente exibidos no início da programação (que começava por volta das 20h e estendia até as 23h), após um longo período de espera, já que desde as 17h exibia-se na tela o padrão (*pattern*) da *Radio Corporation of America (RCA)* (figura 54). O *pattern* era utilizado para ajustar a imagem dos equipamentos RCA, adquiridos pela TV Tupy-Difusora, bem como dos receptores domésticos. Esta foi a primeira imagem a surgir no vídeo, no segundo semestre de 1950, quando a emissora entrou no ar de forma experimental (FANUCCHI, 1996, p. 33).

Além disso, utilizava-se esta vinheta estática durante os intervalos entre programas (o *interprograma*, do qual discorreremos mais adiante), conjuntamente com slides comerciais, dos quatro patrocinadores da emissora, exibidos sem qualquer texto falado e que permaneciam no ar durante minutos com música orquestrada de fundo. Algo um pouco enfadonho, já que os intervalos eram bastante longos podendo estender até 40 minutos entre um programa e outro...

⁸ Infelizmente, esses cartões ficaram perdidos no tempo. Não há registro destas imagens.



Figura 4 - Logotipo da PRG2-
Rádio Tupi de São Paulo
Fonte: Fanucchi, 1996, p. 84.

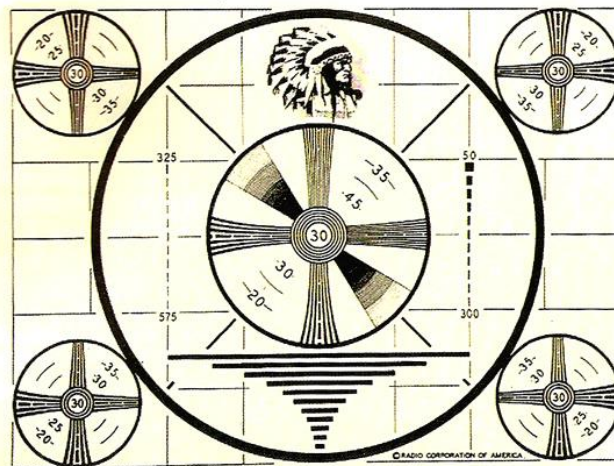


Figura 5 - Pattern (padrão) para ajuste de aparelhos
televisores RCA
Fonte: Fanucchi, 1996, p. 35⁹.

Por ficar muito tempo no ar e por apresentar um semblante austero, o logotipo da Rádio Tupi adotado pelo canal 3 tornou-se enfadonho. Assim, a espera pelos programas “vendo a cara daquele índio enfezado”, como disse um telespectador da capital em uma carta enviada à emissora, em 17 de dezembro de 1950, demandou soluções. Conforme narra Fanucchi:

O desenho do índio adulto ficava tanto tempo no ar que era inevitável o telespectador associar essa figura ao atraso dos programas. O desgaste do bravo guerreiro chegou ao auge quando o público passou a usar a expressão “mais chato do que o índio da tevê” para qualificar qualquer coisa extremamente aborrecida ou irritante. Mesmo alternando-se com a assinatura em caracteres que identificava a PRF-3 TV [...], o índio marcava negativamente a televisão. Mantê-lo no ar seria correr o risco de condenar o tradicional símbolo da Rádio Tupi à antipatia do público (FANUCCHI, 1996, p. 75-76).

Assim, a figura do indiozinho, mais tarde chamado de “Tupiniquim”, que passou a simbolizar a TV Tupi-Difusora até a década de 1970, foi criada a partir da necessidade de dinamizar a apresentação dos programas, de amenizar o tempo de espera entre os programas e de enriquecer o interprograma com vinhetas chamativas e criativas. Ele

⁹ O *pattern* é uma imagem transmitida pela emissora de TV para ajuste dos aparelhos televisores. No caso da imagem em questão, cada um dos elementos (linhas, círculos, desenho, etc.) oferece diretrizes para que o telespectador possa ajustar seu aparelho e chegar à imagem adequada (e esperada) para assistir a um programa de TV. Por exemplo, a cabeça de índio, centralizada no topo da imagem, oferece diretrizes para ajuste de brilho e contraste; os círculos em cada um dos cantos para ajuste de foco; o círculo maior para ajuste de altura. Esta imagem foi a primeira a aparecer nos duzentos televisores espalhados pela capital de São Paulo no dia da inauguração oficial da TV em 18 de setembro de 1950.



apareceu pela primeira vez no início do ano de 1951, com a legenda “Canal 3”. Fanucchi (1996) confessa que se inspirou nos personagens da Disney para criar o “indiozinho” com aquele ar brejeiro – tendência muito comum na época, visto que os tipos criados pelos desenhistas de então eram fortemente influenciados pelos personagens de Disney.

Do logotipo surgiu também a ideia de se criar a série conhecida como *Nossa próxima atração*, um conjunto de vinhetas que anunciavam o próximo programa na programação da incipiente TV Tupy-Difusora. Fanucchi explica como ela surgiu:

Assim, pensei num meio de fazer o indiozinho sair de sua imobilidade de efígie e contribuir para amenizar de alguma forma os períodos de espera dos programas. Por que não associá-lo com a chamada do programas prestes a entrar no ar? Lembrei-me, então, do jornal cinematográfico nacional, cujas notícias eram introduzidas com desenhos de Luiz Sá, satirizando os assuntos abordados. E, com uma visão humorística dos temas – como Luiz Sá fazia na tela –, coloquei o indiozinho nos títulos dos programas, abaixo da legenda “Nossa próxima atração” (FANUCCHI, 1996, p. 78).

Associando o indiozinho ao tema do programa em uma visão humorística, aparecia, então, no interprograma, uma vinheta conduzindo a próxima atração da emissora. Um recurso criativo e bastante artesanal. A seguir, apresentamos algumas destas vinhetas da série *Nossa próxima atração* extraídas de Fanucchi (1996).



Figura 6 - Visuais (GTs) da série *Nossa Próxima Atração*
Fonte: Fanucchi, 1996, p. 85-93.



O interprograma

As condições técnicas e operacionais em que funcionava a primeira emissora de TV favoreciam a ocorrência de longos intervalos de 10 a 40 minutos entre os programas no interior das três horas de programação diária. Além de a transmissão ser completamente ao vivo, os equipamentos eram escassos, ofereciam dificuldades de manipulação, bem como estavam sujeitos a constantes ‘panes’ em seus circuitos. Os espaços também eram reduzidos, com um único estúdio onde eram realizados todos os programas, limitando, com isso, os recursos cenográficos e a movimentação de artistas e técnicos durante os programas. Assim, para se preparar a entrada de um programa era preciso ter terminado o anterior. Com efeito, longos intervalos, denominados de *interprograma*, resultavam destas condições adversas e caracterizam a programação da *PRF-3 TV, Tupy-Difusora* em seus primeiros anos.

Muito mais que um intervalo comercial, em que cada segundo é valorizado, pois é um espaço de venda para a publicidade e propaganda, o *interprograma* era uma espécie de programa entre programas, realizado com o intuito de estender – ao máximo, diga-se de passagem – o tempo necessário para instalar os equipamentos e os recursos do programa que iria entrar no ar e também fazer com que essa demora fosse aceitável para os poucos telespectadores que existiam. Conforme narra Fanucchi,

[...] [t]ínhamos que racionalizar e tentar reduzir o tempo de espera ou oferecer ao telespectador algum entretenimento naquele intervalo, entre um programa e outro. A primeira coisa que fazíamos, logo que terminava o programa, era tentar atrair a atenção do público para a nossa próxima atração (FANUCCHI, 1997, p. 75).

Neste contexto, inúmeros elementos surgiram para amenizar a espera e dinamizar, na medida do possível, o interprograma, como o logotipo do “Tupiniquim”, as vinhetas da série *Nossa próxima atração* e os *slides* comerciais das empresas dos patrocinadores o “seriado” *Veja o Brasil*, os teletextos de Cagliostro e de Fanucchi e alguns musicais de curta duração. Ademais, merece nossa atenção o *jingle* “Já é hora de dormir”, pela “fama” que desfrutou.

No que diz respeito ao *jingle*, temos que levar em conta que, desde os primeiros dias, a televisão soube explorar e atrair a atenção do público infantil. Na embrionária programação não faltavam números de mágica, malabarismo e humor leve, bem como programas especializados para este público como o *Clube do Papai Noel*, o *Circo Bombril*



e também os desenhos animados¹⁰ – ainda com legendas (não muito visíveis, por sinal), já que eram copiadas em filme de 16mm das versões apresentadas nos cinemas.

Com isso, as crianças ficavam meio que hipnotizadas com este aparelho, que as transportava para universos desconhecidos, longínquos, lúdicos e, às vezes, mágicos. As crianças se envolviam e algumas delas iam tarde para a cama, deixando seus pais preocupados. Diante deste quadro, adveio a necessidade de se criar um meio de afastar as crianças do televisor mais cedo, pois vários pais correspondiam com a emissora de TV, através de cartas, para pedir “socorro” em função das crianças ficarem muito tempo “ligadas” frente ao aparelho.

Assim, foi instituído, em meados do ano de 1951, o *jingle* “Já é hora de dormir”, no interprograma da *TV Tupi*, uma criação de Mário Fanucchi e Erlon Chaves. O *jingle* era um recurso já bastante consagrado no rádio quando se tratava de fixar um conceito, um *slogan* ou um novo produto. Valendo-se desta fórmula, o “Já é hora de dormir” entrava no ar por volta das 21h (a programação, neste primeiro ano, ia das 20h às 23h) e utilizava-se do famoso tupiniquim, deitado em uma rede, na noite escura e iluminada pela luz da lua, dentro de sua oca, acompanhado de uma melodia simples, com letra simples e objetiva que lembrava uma canção de ninar. Com efeito, “[...] a criança ia para a cama feliz. Não precisava a mamãe mandar. Se o curumim dormi, o menino ia dormir também” (ALVES, 2008, p. 93).



“Já é hora de dormir...
Não espere mamãe mandar.
Um bom sono pra você
E um alegre despertar!”

Figura 7 - *Jingle* (Visual mais canção) “Já é hora de dormir”.
Fonte: Fanucchi, 1996, p. 162.

As publicidades

¹⁰ De acordo com Alves (2008) o primeiro desenho animado apresentado pela *TV Tupy-Difusora* foi o *Show do Pica-Pau* (*Wood Woodpecker Show*, em inglês).



Muito diferente das publicidades televisivas que vemos hoje, dotada de recursos gráficos e um apelo persuasivo, as primeiras publicidades televisivas eram, conforme define Fanucchi (1996, p. 132), bastante tímidas, redundantes e pareciam pedir desculpas por aparecer. Elas se encontravam diluídas no *interprograma*, juntamente com outros elementos (alguns dos quais mencionamos anteriormente), e submetiam-se ao papel de ajudar a preencher o tempo e amenizar a demora entre a produção de um programa e outro (tudo era ao vivo).

No geral, elas desconheciam o apelo visual, devido a herança radiofônica característica destes primórdios. Em termos visuais, elas se restringiam a visuais com o nome do anunciante que eram mostrados na tela. Não havia ainda preocupação com planejamento, bem como careciam de uma linguagem própria. Além do mais, como já apontamos, as agências de publicidade pouco apostavam no veículo (somente a partir dos anos 1960 é que este quadro se inverte).

No interprograma da *TV Tupy-Difusora* de São Paulo dos primeiros anos, havia, então, um número reduzido de comerciais. Os grandes anunciantes eram aqueles que haviam adiantado verbas de publicidade para a instalação da TV e para a aquisição dos equipamentos RCA: a *Cia Antartica Paulista*, a *Sociedade Anônima Moinho Santista*, a *Sulamérica Seguros* e a *Laminação Nacionais de Metais*, representados pela *Prata Wolff*. No discurso de inauguração da TV, o empresário Assis Chateaubriand frisa a importância dessas empresas para conduzir o empreendimento.

Além do mais, a influência radiofônica fez com que a TV copiasse do Rádio a estratégia de associar nomes dos programas aos patrocinadores. Assim, era comum vermos programas com títulos curiosos como *Antarctica no Mundo dos Sons*; *Cartilha musical Pirani*, *Circo Bombril*, *Teatrinho Troll*, entre outros. A figura a seguir apresenta algumas imagens de visuais utilizados para anunciar alguns programas da *TV Tupi* de São Paulo em seus primeiros anos.



Figura 8 – Patrocínio de lojas em programas da TV Tupi.
Fonte: Fanucchi (1996).

Mais para o meio da década de 1950, em meio aos *slides* muito bem-comportados que passavam quase despercebidos diante dos olhos do telespectador, surgiu uma experiência diferente em termos de publicidade: um comercial ao vivo de uma loja de artigos femininos, a *Marcel Modas*, com uma garota anunciando um produto em promoção e dizendo para o público: “Não é mesmo uma tentação?”. Com isso, introduziu-se uma fórmula que se tornou comum doravante: os comerciais ao vivo com garotas-propaganda.

Esta fórmula baseava-se em duas coisas: na empatia de uma garota-propaganda (jovem e bonita) e também na exibição do objeto da oferta nas mãos. Assim, sorrindo e mostrando os modelos à venda no comércio varejista, o charme e a simpatia das garotas-propaganda garantiram enorme popularidade e prestígio, além de maiores remunerações entre os trabalhadores da televisão.



Outras considerações sobre a telenovela brasileira

antecedentes: o romance-folhetim, a soap-opera e a radionovela

“Sob o patrocínio dos Sabonetes Eucalol...”: do rádio à TV

A televisão brasileira surgiu e se sustentou do rádio durante seus primeiros anos. Dele, o incipiente veículo não só herdou o prefixo de identificação (o *PRF-3* da *Rádio Difusora* foi utilizado para identificar a TV Tupi de São Paulo, e o *PRG-2* da *Rádio Tupi*, passou a identificar a primeira estação de TV do Rio, inaugurada em 20 de janeiro de 1951: a *PRG-3-TV, Canal 6, TV Tupi*), o nome e o espaço físico¹¹, mas também o pessoal, os recursos técnicos e administrativos e as formas de regulamentação.

Para além desses aspectos, o rádio foi umas das maiores influências no que tange à produção televisiva dos primeiros anos, pois muito dos gêneros e formatos radiofônicos, como os programas musicais, os shows de calouros, as novelas, os radioteatros, os programas humorísticos, os jornais informativos, entre outros, foram praticamente transferidos para a televisão.

Devemos levar em conta que não havia, naquela época, o domínio e a constituição de uma linguagem específica da televisão (que se consolidou, como já mencionamos, na década de 1960); a produção dos programas era feita na base da experimentação e, em alguns contextos, da improvisação, utilizando para tal aquilo que era mais próximo – inclusive fisicamente – dos produtores: a rádio.

Não negamos, com isso, a influência do cinema e do teatro na constituição e produção da TV brasileira, uma vez que o primeiro, sobretudo o *cinema hollywoodiano*, cumpriu o papel de modelo imagético, sendo a grande fonte de inspiração no que tange ao domínio da linguagem da imagem, e o segundo forneceu diversos recursos artísticos e

¹¹ O bloco que abrigou os estúdios e toda a infraestrutura técnica da primeira emissora de TV, a *PRF-3-TV - Canal 3 - Tupy-Difusora*, foi construído nas adjacências da “Cidade do Rádio”. Este era o nome dado ao edifício construído especialmente para abrigar as estações das Rádios *Tupi* e *Difusora* de São Paulo, localizado no bairro Sumaré em São Paulo/SP. O prédio, inaugurado em 1942, permitiu o estabelecimento de um novo conceito administrativo no ramo: “devido ao fato de ambas as emissoras ficarem no mesmo prédio, a equipe técnica, o elenco artístico e o corpo de produtores passaram a atender igualmente às programações da Difusora e da Tupi” (FANUCCHI, 1996, p. 12). A respectiva sede comportava numerosos estúdios, espaço amplo para as instalações técnicas e serviços de apoio e também um auditório, onde eram realizados inúmeros programas. Nos fins da década de 1940, a este prédio foi agregado um novo bloco destinado às instalações de televisão. “No segundo semestre de 1950, às vésperas da inauguração da PRF3-TV, a Cidade do Rádio apresentava-se como um típico núcleo de radiodifusão ao qual fora incorporada a tevê. Assim como todos os serviços de apoio e a atuação de numerosos técnicos e artistas, também a maior parte das instalações do Sumaré era comum às rádios Tupi, Difusora e ao Canal 3” (FANUCCHI, 1996, p. 31).



dramatúrgicos, principalmente para os teleteatros; entretanto, o rádio foi o ponto de partida, a fonte principal em que se mergulhou a televisão no Brasil nos idos de 1950.

Nesse início da fase elitista, a TV se alimentou do rádio de várias formas. Programas mais “ousados” e com formatos novos eram, primeiramente, testados no rádio e, caso fossem sucesso, eram transpostos para a televisão. A título de exemplo, citamos o interativo - nos moldes da época - *Tribunal do Coração*, uma espécie de julgamento televisionado, no qual casos graves e verdadeiros, que não infringissem o Código Penal, eram julgados por um júri formado por espectadores especialmente convidados para a ocasião; o programa em questão, de acordo com Alves (2008), foi primeiro produzido no rádio e, após seu sucesso, levado para a televisão.

Havia também programas que eram típicos de rádio e de televisão, transmitidos simultaneamente, como, por exemplo, o musical *Antártica no Mundo dos Sons*, que era realizado no famoso auditório das Rádios Tupi e Difusora, no âmbito da “Cidade do Rádio”. No palco deste auditório, maestros, cantores e toda a orquestra, vestidos de gala, realizavam números musicais. Havia também apresentações de cantores, como Clélia Simone, que se tornou a estrelinha do programa (ALVES, 2008, p. 243).

Em outros casos, os programas televisivos eram uma espécie de “rádio televisionado”, ou uma “rádio com imagens”. O primeiro noticiário televisivo, *Imagens do Dia*, é um bom exemplo. Este programa jornalístico, que estreou logo após a inauguração da TV e que não tinha um horário fixo de exibição, apresentava pequenas reportagens (filmadas em filme de celulose de 16mm), com locução de Ruy Resende, sobre acontecimentos ocorridos em âmbito nacional naquele dia.



Figura 9 – Visual anunciando o telejornalístico *Imagens do dia*.
Fonte: Alves (2008).



Figura 10 – Imagem fotográfica de *Antártica no mundo dos sons* no auditório da “Cidade do Rádio”.
Fonte: Alves (2008).



Nestes programas do tipo “rádio com imagens” não havia, como nos dias de hoje, a utilização das possibilidades significativas da imagem em movimento. Em textos narrativos, como no jornalístico supracitado, nos primeiros teleteatros e até nas primeiras telenovelas, o movimento das câmeras (muito restritos, por sinal) não relatava a história, mas sim a voz em *off* do locutor/apresentador/narrador, fazendo com que o verbal prevalecesse sobre as características visuais do meio utilizado (ORTIZ, 1989, p. 33).

Fanucchi transcreve o trecho de uma carta de uma moradora do bairro Sumaré, exímia frequentadora das Rádios Tupi e Difusora em 1950, o qual achamos adequado apresentar neste momento para se ter uma ideia de como a TV dos primórdios estava atrelada ao rádio:

Não há muita diferença entre um programa de rádio e um programa de televisão. Claro que na tevê a gente vê os artistas...Mas no auditório da rádio a gente também pode ver os artistas. Tanto no rádio como na televisão eles cantam as mesmas músicas e falam as mesmas coisas. O pessoal diz que isso é só o começo, que a televisão vai ficar bem melhor. Então, o jeito é esperar, agora que paguei um dinheirão pelo aparelho. (Carta de uma moradora do Sumaré *apud* Fanucchi, 1996, p. 37) [grifos nossos]

Em suma, nessa fase de experimentação, do “aprender fazendo”, a televisão foi herdando do rádio seus quadros e sua linguagem, realizando aquilo que era sucesso no veículo dos sons naquele novo veículo que misturava imagens e sons... Nesse sentido, as palavras de Dias Gomes (*apud* Alves, 2008, p. 83) resumem esse momento: “na verdade, a televisão nada inventou. Apenas acrescentou imagem à programação que o rádio criou”. Enfim, no início era o rádio...

Neste contexto de experimentações, heranças e transposições foi como a incipiente televisão trouxe do rádio a versão do formato em capítulos de ficção seriada, já consagrada e de grande apreço do público feminino: a *(radio)novela/(tele)novela*. Assim, em 21 de dezembro de 1951 (um ano após a inauguração da TV), foi ao ar a primeira telenovela brasileira: *Sua vida me pertence* (1951-1952), de Walter Forster.

A radionovela chegou ao Brasil de forma curiosa no início da década de 1940, quando a rádio brasileira já havia desenvolvido uma estrutura comercial, que a tornou um grande veículo de comunicação e, paralelamente, de propaganda. O gênero, tal como era praticado durante os chamados “anos dourados” da rádio, surgiu como um produto importado, vindo de países latino-americanos, como Cuba, Argentina e México, e que, por isso, seguiu, aqui, um padrão pré-estabelecido: a) temática folhetinesca e



melodramática; b) público visado composto por donas-de-casa (ORTIZ, 1989, p. 26). Logo, este modelo latino-americano adotado pela rádio brasileira teve forte influência do romance-folhetim francês e da *soap-opera* estadunidense.

O folhetim francês

O folhetim corresponde a uma forma narrativa literária seriada e de caráter ficcional, que passou a ser impressa no setor de variedades dos jornais, que circulavam pelas cidades europeias no século XIX (COSTA, 2000, p. 79). O gênero surge na França, a partir das inovações jornalísticas propostas por Émile Gerardin e, de modo geral, corresponde a uma nova versão de uma antiga e milenar forma narrativa, a *narrativa árabe-folhetinesca* (COSTA, 2000, p. 52), cujo maior expoente são os contos conhecidos como *As mil e uma noites*.

Inicialmente, o termo *feuilleton* (“folhetim”, em francês) designava um lugar preciso do jornal: *o rés-de-chaussée* (rés-do-chão), o rodapé, geralmente o da primeira página. Voltado para o entretenimento dos leitores, este espaço da geografia do jornal abrigava gêneros diversos, como os *faits divers*, as crônicas mundanas, as piadas, as charadas, as receitas de cozinha e de beleza, mas também as críticas sobre as últimas peças de teatro e livros. Além do mais, o *feuilleton* era um espaço de exercício da narrativa “[...] onde se [aceitavam] mestres e noviços do gênero, histórias curtas ou menos curtas [...]” (MEYER, 1996, p. 58).

Com a revolução jornalística francesa – que possibilitou o lançamento de jornais mais baratos para o novo público nascido da Revolução de Julho de 1836, o público burguês, e que, de modo mais amplo, resultou das transformações radicais pelas quais passou a sociedade francesa no século XIX¹² –, o espaço do rodapé do jornal diário, o

¹² Discorrendo sobre o folhetim a partir de um ponto de vista econômico e social, Ortiz (1989) aponta que o advento do gênero foi decorrente de alguns fatores ocorridos na sociedade francesa do século XIX como: a) a *Revolução Industrial Francesa*, que inseriu inovações tecnológicas na sociedade sobretudo no que diz respeito à impressão de livros e jornais (fabricação de tinta para papel, introdução de processos de impressão em grande escala, com novo maquinário como a prensa a vapor e mecânica); b) a ampliação do sistema de comunicações, estimulada, entre outros fatores, pela criação das Agências Internacionais de Notícias, pelas ligações marítimas entre barcos, pela estrada de ferro (que possibilitou livros e jornais serem enviados regularmente a locais distantes), permitindo não só o contato entre países diferentes, como também entre os pequenos povoados e os grandes centros urbanos; c) o movimento crescente de alfabetização, que desenvolveu na população uma aptidão à leitura acompanhando o aumento da tiragem de livros e períodos. Todos estes fatores configuraram um quadro de transformações que não somente permitiram a revolução jornalística, conduzida por Émile Gerardin, criador do *La Presse*, e por Dutacq, criador de *Le Siècle*, como também foram responsáveis pela criação de um público leitor e pelo gosto em leituras de histórias de ficção seriadas.



feuilleton, passou também a abrigar histórias de ficção contadas em fatias, ampliando o campo semântico da palavra, que incluiu em sua designação este tipo de história. Em outubro de 1836, *La Presse* publicou, de forma seriada, um romance inédito de Balzac, inaugurando o gênero. A partir disso, a fórmula do “continua amanhã” tornou-se cada vez mais aceita.

É bem verdade, como argumenta Ortiz (1989), que inicialmente as obras eram curtas e apareciam no corpo do texto de modo irregular sem que os jornais se servissem sistematicamente do folhetim como uma ferramenta para a conquista do público. Entretanto, a receita foi se elaborando aos poucos, e, já pelos fins de 1836, a fórmula da “história em fatias” entrou nos hábitos e suscitou expectativas. Em 1838, *La Siècle* começou a anunciar as histórias que apareceriam em folhetim ao longo dos próximos meses. E no começo da década de 1840, a receita estava no ponto, constituindo o romance-folhetim, que se adaptou às novas condições de corte e suspense, “[...] com as necessárias redundâncias para reativar a memória ou esclarecer o leitor que pegou o bonde andando” (MEYER, 1996, p. 59).

Nesse contexto, o folhetim brotou de puras necessidades jornalísticas: a de atrair e de assegurar os assinantes, indispensáveis para a sobrevivência de um jornal na época. Dessa maneira, o romance-folhetim constituiu-se como “[...] uma nova forma de ficção, um gênero novo de romance: o indigitado, nefando, perigoso, muito amado, indispensável folhetim ‘folhetinesco’ de Eugène Sue, Alexandre Dumas pai, Soulié, Paul Féval, Ponson du Terrail, Montépin etc. etc” (MEYER, 1996, p. 59).

Assim, escritores como Alexandre Dumas, Eugène Sue e Balzac se destacaram na criação de folhetins “folhetinescos”, ou seja, de romances que possuem os traços do gênero e que não somente se utilizam de um modo de publicação em folhetim¹³. De Dumas, por exemplo, foram sucesso na década de 1840 romances como *O Conde de Monte Cristo* – uma matéria-prima do gênero na visão de Meyer (1996) – e *Os Três Mosqueteiros*. Outros como *Os Mistérios de Paris*, *O Judeu Errante* – estes dois de

¹³ A fórmula de “histórias em fatias seriadas” generalizou o modo de publicação de ficção. Com isso, praticamente toda a ficção em prosa da França na época passou a ser publicada nos jornais em folhetim, ou seja, em fatias seriadas, para então depois, conforme o sucesso obtido, sair em volume (inclusive no Brasil, vários escritores como José de Alencar e Machado de Assis, utilizaram desse modo de publicação em algumas de suas obras). No entanto, como aponta Meyer (1996), é necessário manter a distinção entre o modo de publicação em folhetim e o romance-folhetim ou do folhetim “folhetinesco”, já que este último não somente apresenta a fórmula de se contar histórias de modo seriado, como também apresenta uma organização narrativa peculiar: diálogos vivos, personagens tipificados, senso de corte do capítulo (MEYER, 1996, p. 60).



Eugène Sue – e *Esplendores e Misérias das cortesãs*, de Balzac, também são outros exemplos de romances-folhetins publicados nos jornais franceses no século XIX.

Entre as primeiras experiências com o gênero em meados do século XIX e suas “últimas” manifestações no início do século XX, o romance-folhetim conheceu, em sua história, altos e baixos, bem como assumiu outras roupagens que não só aquela ligada aos mistérios e vinganças dos primórdios – foram incluídas aí temáticas como a rocambolesca e como os “dramas da vida”.

Todavia, embora o gênero desapareça no início do século XX, sua técnica, temática e estrutura influenciaram outros gêneros que surgiram com o advento de novas tecnologias de comunicação: o cinema (muitos filmes são adaptações de romances-folhetins como *O Conde de Monte Cristo*, que conheceu inúmeras versões ao longo do tempo), o rádio (as radionovelas latino-americanas principalmente) e a televisão (as telenovelas).

O folhetim dedica-se principalmente às histórias de grande ação ou melodramáticas, capazes de atrair e prender a atenção de inúmeros leitores. Desse modo, o gênero se dirige a um público amplo, indiferenciado e alfabetizado, mas não necessariamente instruído ou intelectualizado. Neste ponto, é importante considerar que a leitura do folhetim era uma atividade de lazer que ajudava a distinguir o tempo dedicado ao descanso (*tempo de lazer*) e o dedicado ao trabalho (*tempo de trabalho*), jogando estrategicamente na nova dinâmica sociocultural engendrada pela Revolução Industrial, na qual houve rupturas nas *relações tradicionais do homem com o mundo* (esta relação deixou de ser material e concreta para ser abstrata, intermediada pelas máquinas e pelo dinheiro), na *produção de bens* (o operário trabalha para receber um salário calculado a partir da quantidade de tempo que dispense para o trabalho) e, sobretudo, na maneira de perceber o *tempo* e a *temporalidade* (o tempo passa a ter um valor comercial mensurável em dinheiro, representando salário para os operários e produtividade para os industriais, fazendo surgir, então, uma mentalidade que valoriza o cálculo, a matemática e a precisão).

Em termos narrativos, as histórias dos romances-folhetins mobilizam questões de interesse comum, com muita ação, diálogos vivos, personagens típicas e enredos que lidam com temas importantes para a sociedade da época, tais como a luta pelo sucesso e pela ascensão social, o desejo de justiça, a realização afetiva e o mistério. Dessa forma, as histórias são longas e intrincadas e se desenrolam em um universo cheio de tramas e subtramas, com uma forte primazia da ação e do acontecimento narrativo. Como explica Candido, na esfera folhetinesca, o acontecimento adquire consistência própria, impõe-se



em blocos, incorpora o personagem, que passa a servi-lo, e apela para o que há mais elementar no leitor na fascinação pela magia gratuita da fábula. Logo, no folhetim, “[o]s fatos não *ocorrem*; *acontecem*, vêm prenhes de consequências” (CANDIDO, 2000, p. 113).

Como a narrativa é cheia de conflitos e ações, a coerência é mantida por dois elementos: a) a *trama central*, que une as diversas subtramas e garante o eixo ao qual o narrar sempre retorna; b) o *gancho*, que garante a seriação da narrativa e também estabelece unidade e costura.

A soap-opera estadunidense

O surgimento da *soap-opera* nos Estados Unidos, em meados da década de 1930, é devedor de pelo menos dois fatos principais, segundo os apontamentos de Ortiz (1989): em primeiro lugar, do desenvolvimento da rádio comercial que estabeleceu um sistema nacional de radiodifusão calcado na publicidade; em segundo lugar, da *Grande Depressão* que, ao transformar o quadro econômico, levou a população a encontrar meios de entretenimento mais baratos, por um lado, e os empresários a procurar novos mercados de forma a estimular e manter o consumo, por outro.

Nesse contexto, as agências financiadoras da rádio comercial, como a *Procter and Gamble*, a *Colgate-Palmolive*, a *Lever Brothers*, entre outras – que eram produtoras dos artigos de higiene e de cuidado da casa –, viram na forma serializada de se contar histórias um meio de combater a queda de consumo e ampliar o mercado. Com isso, elas conceberam e passaram a produzir as denominadas “óperas de sabão” (*soap-operas* em inglês) para vender seus produtos às donas de casa. E a escolha do público feminino não foi aleatória, já que pesquisas de audiência realizadas em 1932 apontaram que tanto a dona de casa era o membro da família que tinha maior influência nas compras, quanto revelaram a preferência delas por programas de entretenimento, ao invés de didáticos, durante a execução de seus trabalhos domésticos (ORTIZ, 1989, p. 20).

Assim, a *soap-opera* foi concebida e produzida com base em um viés econômico, estando comprometida desde o início com o lado comercial. Dessa maneira, ela representava “[...] uma forma de produção cultural que foi completamente penetrada pelo capital desde o momento de sua concepção, uma forma dirigida e sustentada por imperativos corporativos” (ORTIZ, 1989, p. 20). Logo, ao entreter as donas-de-casa



estadunidenses com histórias leves e românticas, as fábricas de sabão estavam, de fato, vendendo seus produtos.

Essas mesmas fábricas eram também as produtoras dos programas do gênero; elas não só financiavam e patrocinavam a produção, como também contratavam os escritores, os atores, os produtores e alugavam o horário oferecido pelas empresas radiofônicas para veicular suas *soap-operas*. *Procter and Gamble*, por exemplo, produziu algumas famosas, como: *Ma Perkins* (1933), *Home sweet home* (1934), *Dreams come true* (1934), *Song of the city* (1934), *The O'Neils* (1935), *Pepper Young's family* (1936), *The guiding light* (1937), *The couple next door* (1937), *Road of life* (1937), *Kitty Keene* (1937).

Cumpre-nos ressaltar que *soap-opera*, ou radionovela estadunidense, pode ser considerada uma produção ficcional transmitida pelo rádio (que, com o advento da televisão nos Estados Unidos, passa a ser transmitida na TV), cuja história não tem um fim exatamente previsto, pois pode permanecer no ar por anos e anos¹⁴, e cuja continuidade e coerência são garantidas pelo núcleo de personagens que estão fixadas em um espaço-tempo determinado, vivendo dramas e ações variadas (PALLOTTINI, 1996; ORTIZ, 1989).

Diferentemente do romance-folhetim, das radionovelas latino-americanas e mesmo das telenovelas brasileiras, cujo formato em capítulos se organiza em torno do *gancho* e da expectativa – a narrativa se interrompe em um momento de tensão e expectativa, deixando no ar uma pergunta que só será respondida no capítulo subsequente –, a “ópera de sabão” assume o formato de episódios que possuem, cada um, começo, meio e fim, sendo uma unidade relativamente independente. A serialidade é, então, mantida pela expectativa criada em torno das ações que serão realizadas pelo mesmo núcleo de personagens no episódio seguinte: *o que vai acontecer a eles no próximo episódio? Que peripécias eles vão realizar?*, etc.

A radionovela latino-americana

Inspirados no sucesso da *soap-opera* nas rádios dos Estados Unidos, países latino-americanos, como Cuba e Argentina, estabeleceram uma conexão entre o romance-folhetim e a rádio enquanto veículo comercial de entretenimento (CHAVES, 2007, p. 25), concebendo, então, um “novo” gênero: a radionovela - gênero este que condensou

¹⁴ É o caso, por exemplo, de *The Guiding Light*, que surgiu no rádio em 1937, depois foi levada para a televisão e permaneceu no ar até 1982 (CHAVES, 2007).



elementos desses dois gêneros, exercendo a máxima todoroviana, que citamos acima, de que um novo gênero surge de outros gêneros.

Segundo Ortiz (1989), as primeiras transmissões de radionovela datam por volta de 1935. O autor em tela argumenta que Cuba parece ter sido o primeiro país onde floresceu a radionovela, uma vez que, por um lado, neste país latino-americano encontrava-se consolidado um sistema radiofônico comercial, moldado pelos métodos mais avançados do sistema de rádio comercial norte-americana, o que permitiu a constituição de uma ampla rede de radiodifusão, com pessoal técnico e artístico altamente especializado e treinado nos Estados Unidos; por outro lado, havia uma forte tradição de experiências dramatúrgicas no rádio, sobretudo com o radioteatro.

Como aponta Ortiz,

Até meados dos anos 30, os programas das rádios cubanas se dirigiam a um público genérico; eles se compunham de musicais, de radioteatro, de dramas de aventuras [...]. As radionovelas mudam este quadro, na medida em que elas "se dirigem primeiro a uma audiência feminina, e logo para o resto da família". Neste sentido, elas reproduzem o esquema da *soap-opera* montado nos Estados Unidos. Porém, a tradição cubana se enraíza numa outra cultura, o que a leva a privilegiar o lado trágico, melodramático da vida. Os títulos de várias dessas séries revelam, por um lado, a sua preocupação com o universo feminino, por outro, esta necessidade que alguns definiram como "fazer chorar": *Divorciadas*, *Mujeres que trabajan*, *Yo no quiero ser mala*, *El dolor de ser madre*. (ORTIZ, 1989, p. 24).

Assim, as radionovelas cubanas emergem nesse contexto de consolidação de um sistema de radiodifusão moderno e comercial, tendo o romance-folhetim e a *soap-opera* estadunidense como principais pontos de referência. Desta última, foi incorporado, sobretudo, o esquema comercial já testado e aprovado por elas: a de serem patrocinadas por fábricas de sabão e de se dirigir a um público feminino e, por conseguinte, para o resto da família. Calabre (2003) e Belli (1980) informam que inicialmente as patrocinadoras das radionovelas eram as seguintes: *Sydney Ross*, *Antisardina*, *Colgate-Palmolive*, *Toddy do Brasil*, *Perfumaria Myrta Eucalol*, *Gessy-Lever* e *Marca Peixe*, grandes empresas produtoras de artigo para o lar e para a higiene pessoal e beleza¹⁵.

¹⁵ Conforme relata Chaves (2007), a partir de 1955 houve uma inclusão de empresas de eletrodomésticos e de roupas íntimas femininas como patrocinadoras das radionovelas no Brasil. Aparecem, desse modo, empresas como *Arno*, *Walita*, *DeMillus*, *Mourisco* e *Alteza*. "O foco continua sendo especialmente o público feminino, porém, já buscavam promover a urbanização e a modernização do país. As novas tecnologias traziam facilidades domésticas às mulheres e reforçavam, em contrapartida, a necessidade das mesmas estarem mais próximas e disponíveis para seus familiares, especialmente os filhos e os maridos." (CHAVES, 2007, p. 41).



Figura 11 – Cartazes promocionais de algumas radionovelas da década de 1940. Neles é possível observar o patrocínio das fábricas de produtos para o lar.

Do romance-folhetim, a radionovela cubana estabeleceu uma continuidade com esta tradição de se contar uma história de forma serializada, adotando o formato em capítulos e a fórmula do “continua amanhã”¹⁶. Entretanto, deixando de lado uma pluralidade de dimensões temáticas, como os folhetins históricos e detetivescos, o gênero radiofônico em questão se especializou em uma de suas dimensões: a *dimensão amorosa e sentimental*. Como citamos, Ortiz (1989) argumenta que isso se deu devido ao esquema comercial colocado pelas fábricas de sabão que patrocinavam o produto. Na verdade, “(...) o imperativo colocado pelas fábricas de sabão (...) determina um corte específico na narrativa, [fazendo com que] a radionovela seja o produto da bricolagem de uma tradição literária e [das] necessidades econômicas do rádio comercial” (ORTIZ, 1989, p. 25).

Dessa forma, a capital de Cuba, Havana, emergiu assim como um polo de produção de radionovelas na América Latina, exportando durante anos não só textos, como também artistas e diretores de rádio, influenciando a produção de rádio em países como a Argentina, o Chile e o Brasil.

¹⁶ Por isso afirmamos, baseado na tese de Chaves (2007), que houve uma conexão (ou uma combinação, nas palavras de Todorov) entre o romance-folhetim e a soap-opera. Embora esta última seja também um tipo de radionovela, a estrutura narrativa da radionovela latino-americana - e consequentemente brasileira - advém do romance-folhetim. Logo, também concordamos com a tese de Meyer (1996) de que no século XX o folhetim assumiu outras formas nos novos veículos de comunicação.



A radionovela chega ao Brasil

Como já apontamos, a radionovela chegou ao Brasil num momento em que nossa rádio comercial já estava consolidada e o veículo era popular, sendo um dos principais meios de comunicação e de propaganda. De acordo com Chaves (2007), a primeira radionovela transmitida em terras brasileiras foi um texto do cubano Leandro Blanco, adaptado por Gilberto Martins, intitulado *Em Busca da Felicidade*. A novela estreou em 05 de junho de 1941, indo ao ar no horário das 10h30min, às segundas, quartas e sextas-feiras pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. “Sucesso instantâneo na programação, ela foi transmitida em 284 capítulos até maio de 1943, sob patrocínio da *Colgate-Palmolive*, através da agência *Standard Propaganda* [...]” (CHAVES, 2007, p. 31).

O sucesso de *Em Busca da Felicidade* e, em seguida, de *A predestinada* – radionovela de Oduvaldo Viana que foi transmitida pela Rádio São Paulo a partir de 16 de setembro de 1941 indo ao ar entre 21h30min e 22h30min às terças-feiras (CHAVES, 2007) – tornou as novelas de rádio um fenômeno generalizado no solo brasileiro, tal como ocorrera com seus vizinhos latino-americanos. Este fator fez aumentar desmesuradamente o número de novelas transmitidas pelas rádios brasileiras - sobretudo as rádios Nacional e São Paulo que se tornaram especialistas no gênero. “Entre 1943 e 1945, foram transmitidas 116 novelas pela Rádio Nacional, num total de 2.985 capítulos” (ORTIZ, 1989, p. 27).

Tal como aconteceu com o romance-folhetim quando este chegou ao Brasil, os primeiros textos de novelas de rádio foram traduzidos de originais cubanos e argentinos. Porém, logo surgiram escritores brasileiros, como Janete Clair, Oduvaldo Viana, Mário Lago, Ivani Ribeiro – que depois foram escrever para a televisão –, que adotaram o modelo e passaram a produzir obras adaptadas ao gosto nacional. Acumulou-se, com isso, um *know-how* sobre o gênero que, com o advento da televisão nos anos 1950, seria transferido para este veículo, conforme já mencionamos.

Devido às aproximações entre o rádio e a televisão de que discorremos anteriormente, a fórmula de sucesso da radionovela foi levada para a televisão, influenciando – e sendo inicialmente uma transposição – as primeiras telenovelas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



ALVES, Vida. *TV Tupi – uma linda história de amor*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. 416p. (Coleção aplauso. Série especial).

ARRUDA, Giselle Sant'Iago. Os elementos gráficos das emissoras de televisão brasileiras durante as décadas de 1950 e 1960. In. CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 9. 2010, São Paulo/SP. *Anais eletrônicos...* São Paulo/SP: Universidade Anhembi-Morumbi, 2010. Disponível em: <http://docplayer.com.br/9057335-Os-elementos-graficos-das-emissoras-de-televisao-brasileiras-durante-as-decadas-de-1950-e-1960.html> . Acesso: 22 mai. 2016.

BELLI, Zenilda Poci Banks Leite. *Radionovela: análise comparativa na radiodifusão na década de 40 através de registros de audiência em São Paulo*. São Paulo: USP/ECA, 1980.

CALABRE, Lia. *A Era do Rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CHAVES, Glenda Rose Gonçalves. *A radionovela no Brasil: um estudo de Odette Machado Alamy (1913-1999)*. 2007. 144f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). FALE – UFMG, Belo Horizonte, 2007.

COSTA, Cristina. *A milésima segunda noite – da narrativa mítica à telenovela: análise estética e sociológica*. São Paulo: Annablume, 2000.

FANUCCHI, Mario. *Nossa próxima atração – o interprograma no Canal 3*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

FANUCCHI, Mario. O índio e eu. In. SILVA, P. A. R. (Ed.). *TV Tupi, a pioneira da América do Sul*. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2004, p. 54-59.

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

ORTIZ, Renato. A evolução histórica da telenovela. In. ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. (Org.). *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

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

SOUZA, José Inácio de Melo. *Relação de teleteatros apresentados pela TV Tupi. 1950-1964*. s/a. Disponível em: <http://www.arquiamigos.org.br/info/info28/img/TVTupi-teleteatros.pdf> . Acesso em: 11 jan. 2017.