



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS**  
**CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**  
**E SUAS RESPECTIVAS LITERATURAS**

**FELIPE PEREIRA MARANHÃO**

**A TRAJETÓRIA DAS TELENVELAS BRASILEIRAS: UMA  
REFLEXÃO SOBRE OS TEXTOS TELENVELÍSTICOS  
INFLUENCIADOS PELA LITERATURA NOS ANOS DE 1975 A 1995**

**ARAGUAÍNA – TO**  
**2018**

FELIPE PEREIRA MARANHÃO

**A TRAJETÓRIA DAS TELENVELAS BRASILEIRAS: UMA  
REFLEXÃO SOBRE OS TEXTOS TELENVELÍSTICOS  
INFLUENCIADOS PELA LITERATURA NOS DE 1975 A 1995**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Letras: Língua Portuguesa e Respektivas Literaturas apresentado à Universidade Federal do Tocantins, Câmpus de Araguaína, como pré-requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Valéria de Medeiros Reichert.

**Araguaína – T0  
2018**

## **Ficha Catalográfica**

FELIPE PEREIRA MARANHÃO

**A TRAJETÓRIA DAS TELENÓVELAS BRASILEIRAS: UMA REFLEXÃO SOBRE  
OS TEXTOS TELENÓVELÍSTICOS INFLUENCIADOS PELA LITERATURA NOS  
ANOS DE 1975 A 1995**

Monografia apresentada ao curso de  
Licenciatura em Letras, como requisito  
obrigatório para a obtenção da graduação em  
licenciatura da Universidade Federal do  
Tocantins.

Orientador: Prof. Dra. Valéria de  
Medeiros Reichert

BANCA EXAMINADORA

APROVADO EM \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Prof. Dra. Valéria de Medeiros Reichert

(Orientadora)

---

Prof. Dr. Francisco Edviges Albuquerque

(Membro)

---

Prof. Dra. Eleuda Carvalho

(Membro)

“Ou escreves algo que valha a pena ler, ou fazes algo acerca do qual valha a pena escrever.”

-Benjamim Franklin

## AGRADECIMENTOS

Expresso os meus mais sinceros agradecimentos primeiramente, ao meu Deus Jeová, que com o Seu poder e amor tem realizado mais e infinitamente além de tudo que eu peço ou possa imaginar. Dou a ele todo o louvor e glória por qualquer dom ou capacidade de sabedoria que eu adquiri durante esta longa travessia.

Agradeço profundamente aos meus pais, Fábio Fernandes e Iolita Pereira, que apesar de todos os obstáculos têm demonstrado o seu amor incondicional por mim, por meio de infinitas ações, que se fossem registradas em um livro não haveria papéis suficientes para descrever tão perfeito amor. Amor esse tão abnegado e altruísta capaz de ultrapassar limites indescritíveis. Deixo aqui minha mais sincera admiração e gratidão, por serem o meu alicerce na construção da minha vida e por não me deixarem desistir me amparando nas quedas, muitas vezes antes de cair.

Com lágrimas nos olhos, dedico este trabalho também a minha querida professora Cristiana Jucá, minha docente de língua inglesa no Ensino Fundamental II. Profissional competente e feliz que me mostrou o prazer da leitura e a satisfação de se transmitir a outros o conhecimento que possuímos. Com sua personalidade única, fora capaz de enfrentar qualquer funcionário da escola para que eu tivesse acesso aos livros da biblioteca, e que com seu pouco salário como educadora comprava livros para me presentear. Transformando-me em um amante da literatura e um estudante apaixonado pelo ato de lecionar. Desde o dia em que ela se foi, um pedaço de mim desapareceu, mas também nasceu um pedaço que tentará mudar vidas transmitindo aos meus futuros alunos o mesmo amor pela educação e pela leitura.

Meus saudosos agradecimentos a minha querida amiga Érica Cupertino, professora do colegiado do curso de Física, que muito antes do meu ingresso na Universidade Federal do Tocantins, demonstrou seu enorme carinho por minha pessoa, mesmo nos conhecendo tão pouco, por meio de ajuda prática e conselhos diretos e claros, que nortearam a minha vida nos momentos de decisão.

Agradecimentos especiais a minha querida irmã Marinete Ghizoni, que sempre acreditou que eu seria capaz de realizar meu sonho de tornar-me um profissional de Letras. Sempre me elogiando e fazendo enxergar o meu potencial e força de caráter.

Meus sinceros agradecimentos a professor Dr. Francisco Edvigés Albuquerque, meu orientador de iniciação científica e membro da banca examinadora, que ao longo das orientações mostrou o seu carinho e dedicação enquanto profissional. Fazendo isso de forma sincera, mas com muito carinho e compreensão. Sempre deixando os seus orientandos à vontade no momento de escrever e constantemente abertos a diálogos, piadas, ditados e

discussões. Agindo sempre com muita compreensão, como um pai, principalmente nos momentos de “falha nossa”.

Desde já, agradeço a cada membro da banca examinadora por aceitarem participar deste trabalho, propondo excelentes contribuições que visam enriquecê-lo e torná-lo ainda mais proveitoso para futuras pesquisas acadêmicas.

Mas não posso esquecer-me também daquelas pessoas que não torceram por mim. Pois foram seus obstáculos que me ajudaram a amadurecer como pessoa humana e suas “pedras no meio do caminho” ajudaram-me na construção do meu castelo. Não posso deixar de agradecer aqueles que durante esta longa travessia, mostraram as suas verdadeiras faces deixando de seguir comigo, por falta de uma simples atitude chamada “compreensão”. Suas atitudes ou a falta delas me ajudaram a crescer como pessoa e economizaram o meu tempo para a escrita deste trabalho.

Infelizmente uma lista de agradecimentos está sempre sujeita à incompletude principalmente, quando se trata de um trabalho acadêmico. Nesses momentos, parece que nossa memória nos leva somente à injustiças, mas não posso deixar de agradecer minha colega e amiga Raquel Palmeira, membra do Laboratório de Línguas Indígenas, que durante três anos e meio, acompanhou-me nessa luta, inclusive por me incentivar a faltar aulas a fim de descansarmos. Agradeço imensamente aos meus amigos que conquistei ao longo da graduação, como: Anne Raitelle, Andressa Duarte, Débora Aparecida, Edmaira Eduardo, Jherllison Monteiro, Thaís Helena, Thaís Almeida. Obrigado por todos os momentos!

Como diria Geovanni Improtta, personagem de José Wilker, “sem mais delongas e indo direto aos finalmentes”, agradeço imensamente aos demais amigos e familiares que depositaram sua confiança em minha pessoa.

## RESUMO

Esta pesquisa apresenta como proposta a discussão sobre a influência da literatura dentro da teledramaturgia. Por apontar a transformação dos folhetins, de origem nos jornais da França, no século XIX, acompanhando sua mutação para outros formatos, e migração para outros meios de comunicação, como as radionovelas e, posteriormente para televisão. Visando analisar, a relação entre os meios tradicionais de literatura, com a instituição televisão, definido como um meio de comunicação de massa. Ressaltando a importância dessa forma de comunicação social dentro do ensino de literatura, como gênero híbrido que une texto, imagem e ideologias. Para tanto, houve como metodologia de pesquisa o levantamento bibliográfico, e consulta em acervo dos periódicos do Memória Globo das telenovelas exibidas entre 1975 e 1990, para a obtenção de dados que compõem o corpus desse trabalho, onde se analisou as relações de mensagens e semelhanças entre esses textos. Para o alinhamento teórico alguns autores, como CANDIDO (1976), CALZA (1996), MEYER (2005), entre outros pesquisadores, que sustentam a ideia apresentada, foram consultados para fundamentar este trabalho. Como resultado é possível afirmarmos que os textos novelísticos, desde o seu início como radionovelas, independentemente do formato e da época, têm usado a literatura como fonte inesgotável para suas adaptações e inspirações mostrando a sua estreita relação com os textos literários e sua riqueza textual.

Palavras-chave: Literatura; Teledramaturgia; Influência.

## ABSTRACT

This research presents a proposal the discussion about the influence of literature within the teledramaturgia. For pointing out the transformation of the serials, originating in the newspapers of France um century XIX accompanying their mutation to ther formats and migration to other midia, such the radio, and later to television we aim to analyze, the relationship, between the tradicional means of literature with institution telenovelas, defined as a means of mass communication highlighting the importance of this form of social communication within the teaching of literature, as a hybrid genre that unites text, image and ideologies. In order to do so, there was as a research methodology the bibliographical survey, and consulted in the collection of the periodicals of Memoria Globo the telenovelas required between 1975 and 1995, to obtain date that compose the corpus of this work, where the relations of messages and similarities between these texts were related. For the theoretical alignment, some authors, such as CALZA (1996), MEYER (2005) ORTIZ (1991), among other researchers, who support the idea presented, were consulted to base this research. As a result it is possible to affirm that the novelistic texts, from is beginning as radionovelas, independently of the format and of the time, have used the literature like ineschaustible source for its adaptations and inspirations showing its close relationship with the literary texts and its textual wealth.

## **FICHA DE ABREVIÇÃO**

VT – Videotape ou Videoteipe

TV - Televisão

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

SBT – Sistema Brasileiro de Televisão

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I.....	14
A TRAJETÓRIA DOS FOLHETINS: DO PAPEL AO ELETRÔNICO .....	14
1. O SURGIMENTO DOS FOLHETINS.....	14
1.1.ORIGEM DOS FOLHETINS NO BRASIL .....	15
1.2. CHEGADA DA TELEVISÃO NO CENÁRIO BRASILEIRO .....	17
1.3.FORMATO E INÍCIO DOS FOLHETINS ELETRÔNICOS .....	19
1.4.“CONTINUA AMANHÃ” – COMO RECURSO NARRATIVO.....	20
1.5.AS TELENOVELA NA MODERNIDADE.....	23
1.6.A LITERATURA COMO ALICERCE DOS TELEDRAMATURGOS.....	27
Capítulo II.....	28
TEMA DO CAPÍTULO A SEGUIR: METODOLOGIA DO TRABALHO.....	32
CAPÍTULO III	
ANÁLISE DE DADOS: 1975 A 1995– LEITORES E TELESPECTADORES UNIDOS PELA TELEVISÃO E A LITERATURA.....	36
2 NO AR: A CLÁSSICA LITERATURA BRASILEIRA .....	36
2.1 A LITERATURA NO “HORÁRIO NOBRE” .....	37
2.2 ASSISTINDO AS OBRAS LITERÁRIAS.....	39
2.3 ÚLTIMOS CAPÍTULOS: AS PUPILAS DO SENHOR REITOR.....	42
Considerações Finais.....	45
Referências.....	46

## INTRODUÇÃO

Tendo sua gênese nas tradições populares e massivas, tais como os folhetins franceses, romances folhetinescos, radionovelas e soap opera, as telenovelas constituem na contemporaneidade um fenômeno representativo no país. Tido também como objeto de estudos acadêmicos, esse gênero narrativo alcançou ao posto de narrativa de massa do Brasil, desempenhando um espaço privilegiado para a discussão de temáticas sociais, justamente por ter como pilar a Literatura. Com isso, a teledramaturgia também se constitui como um gênero literário, que tem como elemento fundamental a ficção.

Explorando as relações entre telenovelas e literatura, constata-se que a teledramaturgia é um gênero narrativo por excelência, tornando-se conhecidas por satisfazer a necessidade universal de ficção, que como gênero folhetim popularizou-se por chegar às camadas populares. Entretanto, esse é ainda um gênero narrativo tido como insignificante e alienador e não como uma expressão da arte literária, justificando a importância deste trabalho visto que desejamos delinear a trajetória histórica das telenovelas brasileiras e apontar pontos de relações com a literatura.

O texto literário desempenhou papel peculiar nos programas de ficção veiculados pela televisão. Desde a instalação da TV no Brasil, os programas de maior audiência das diversas redes de emissoras tiveram como pedra elementar os textos literários. A mesma fórmula foi aplicada às telenovelas, que ganharam crescente popularidade até se tornarem, nos anos 60, fenômenos de audiência. Privilegiando os textos telenovelísticos, este trabalho fará apontamentos dessa interface entre a teledramaturgia e a literatura.

A inusitada relação entre a teledramaturgia e a literatura, levou-nos à questões que nortearam a escolha do *corpus* este trabalho, como por exemplo: como deu-se a trajetória de consolidação das telenovelas? Ao longo de sua história, de que forma houve pontos de contato entre a teledramaturgia brasileira e a literatura? Por que o texto literário é uma referência constante para o principal produto de um veículo de massa? Quais os resultados constatados da relação entre esses gêneros narrativos?

As perguntas mencionadas acima levaram-nos a fazer levantamentos históricos e bibliográficos a fim de se apontar os pontos de contato entre esses gêneros narrativos. Para

isso, iniciamos com o estudo histórico da teledramaturgia, desde a sua origem na França do século XIX, no formato de folhetim, até os tempos atuais mostrando brevemente as várias plataformas usadas pelos autores e diretores. Objetivamos analisar a trajetória e a consolidação das telenovelas brasileiras como produto cultural.

Pretendemos também tecer considerações acerca da constituição desse gênero híbrido televisivo de maior sucesso no país, mostrando a riqueza e forte influência que a teledramaturgia exerce, possibilitando a desconstrução da opinião básica do senso comum de que telenovelas são produtos do entretenimento que visa a alienação dos telespectadores. Com este trabalho, desejamos apontar que elas são produtos férteis para a pesquisa acadêmica. Apresentando um histórico de sua origem desde o século XIX.

Portanto, autores como Meyer, Moises, Ortiz, Fadul e outros compõem o “elenco” do primeiro capítulo desta pesquisa, que aborda historicamente o percurso dos vários formatos em folhetins até os dias atuais, mas especificamente dos anos 90. Já que no nosso projeto nos concentramos nas telenovelas brasileiras das décadas entre 1975 e 1995, a fim de apresentar reflexões de como esses textos telenovelísticos foram influenciados por textos literários, seja por meio da adaptação ou inspiração.

Com a “atuação” desses estudiosos e especialistas da área, analisamos o gênero telenovela e a sua influência no cotidiano das emissoras brasileiras, privilegiando as extintas TVs TUPI, Excelsior e a atual Rede Globo, por serem pioneiras na teledramaturgia, e mostrando a sua força de atuação na vida dos leitores e telespectadores que com o advento da tecnologia do século XX contribuíram para a consolidação das telenovelas como principal gênero narrativo da comunicação.

Para o segundo capítulo, exibimos a metodologia empregada para a elaboração deste trabalho. Apontamos inclusive os desafios encontrados ao longo das nossas “programações” de pesquisa, que incluem a falta de informações sobre o gênero em determinadas épocas.

Para o último capítulo deste trabalho, mas não os menos insignificantes selecionaram os principais textos teledramaturgos das décadas de 70 a 90, que usaram a literatura como fonte para criação ou recriação, apontando os seus principais características e semelhanças com o texto literário em questão.

Nas considerações finais, estabelecemos uma síntese dos resultados das análises feitas no capítulo terceiro, bem como uma revisão geral dos objetivos e questões apresentadas na introdução.

## CAPÍTULO I

### A TRAJETÓRIA DOS FOLHETINS: DO PAPEL AO ELETRÔNICO

#### 1 - O SURGIMENTO DOS FOLHETINS

A fim de compreendermos melhor as raízes dos textos novelísticos e a sua atual formatação precisamos voltar no século XIX. O folhetim, como uma forma de edição seriada, possui origem no jornalismo francês, surgido em 05 de agosto de 1836, iniciando-se com a pós-revolução burguesa, na França. Segundo Meyer (2005), o termo francês *Le feuilleton* designava o rodapé do jornal, e geralmente vinha na primeira página. Esse era um espaço vazio, que se utilizava para entretenimento. No início desse século, o folhetim, *feuilleton*, designava um lugar específico, ou seja, um lugar geográfico dos jornais franceses: o rés-do-chão. Essa forma de narração tinha no jornal o seu meio de publicação e entretenimento. Com enredos que necessariamente prendiam a atenção do leitor, por encerram-se em pontos altos da história, criavam expectativas para o desenrolar da narrativa, usando sempre da fórmula '*continua amanhã.*'

Assim os folhetins eram publicados nos jornais e, por sua vez, vendidos a preços baixos e com grande tiragem. Buscando alcançar principalmente o público feminino. Com o passar do tempo passou a ser publicado também em periódicos e revistas. Com isso os leitores podiam participar das histórias folhetinescas, por se identificarem com as histórias e personagens dos seus enredos. “O folhetim nada mais é do que o teatro móvel que vai buscar o espectador em vez de esperá-lo.” (ORTIZ,1991, p.56).

Ao tornar-se um formato específico de publicação de romances – os folhetins tornaram-se responsáveis por um espantoso aumento de assinaturas de jornais, passando a ter um lugar de visibilidade na primeira página, saindo de um lugar periférico do jornal para uma posição de destaque, ao ganhar cada vez mais destaque nas vendas do jornal ao conquistar cada vez mais leitores.

Cabral (2008), nos faz uma ótima descrição dos folhetins:

O folhetim (do francês *feuilleton*, folha de livro) é uma narrativa seriada dentro dos gêneros prosa de ficção e romance. Possui duas características essenciais: quanto ao formato, é publicada de forma parcial e sequenciada em periódicos (jornais e revistas); quanto ao conteúdo, apresenta narrativa ágil, profusão de eventos e ganchos intencionalmente voltados para prender a atenção do leitor (CABRAL, 2008, p.15).

Os folhetins televisivos, desde o seu início, se caracterizam por ser um produto destinado a uma público diversificado e para todos os gêneros, como uma das principais características da literatura universal. Considerado como literatura de massa, e muitas vezes desconsiderado pela crítica especializada, esse gênero tem sido ignorado como importante gênero textual.

Estreitamente ligado à literatura de massa o romance-folhetim serviu como base de construção narrativa (formato e linguagem), como também para as temáticas abordadas dentro da teledramaturgia. Temas como: amor, família, morte, ilusões, desafios são alguns abordados pelas telenovelas. Desde os seus primórdios, modelos literários foram adaptados à televisão: de início, obras dramáticas e mais tarde, romances.

### **1.1 ORIGEM DOS FOLHETINS NO BRASIL**

No Brasil, a imprensa surgiu após a chegada da Família Real, em 1808. Em 1838, o folhetim chegou ao Brasil através do *Jornal do Commercio*, destinados à Corte. O primeiro folhetim a ser traduzido foi “O Capitão Paulo”, de Alexandre Dumas, cinco anos antes da primeira novela brasileira, “O Filho do Pescador”, de 1843, de Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa. Entre 1839 e 1842, os folhetins passaram a ser praticamente cotidianos no *Jornal do Commercio*.

Uma análise mais rigorosa da obra de Teixeira e Sousa, apontada por alguns estudiosos como o primeiro romance brasileiro, nos ajuda vê-lo que o seu texto se aproxima do formato de folhetins, como os de Alexandre Dumas, do que dos romances. Com características que evidenciam as características de um estilo folhetinesco próprio do século XIX, como: as reviravoltas constantes, as chamadas peripécias; a digressão comode maneira de se intervir dentro da narrativa, e a crise psicológica.

Como na França, as folhetins eram publicados diariamente nos jornais, que com o desenvolvimento e progresso urbano das cidades, em especial o Rio de Janeiro, possibilitou a criação de inúmeros jornais diários. Vale destacar que sua chegada ao solo brasileiro, o

Brasil passava por um fenômeno cultural que já se observava na Europa: ao mesmo tempo em que crescia o número de leitores, verificava-se o surgimento de um novo estilo de vida cultural na Corte Brasileira. Justamente porque a leitura dos folhetins agregados a muitos outros costumes influenciaram de forma marcante a formação da identidade nacional brasileira, em um momento de construção do estilo de vida adotado pelo povo brasileiro.

Aqui no país, os jornais publicaram romances de grandes escritores como Fiódor Dostoiévski, Machado de Assis e José de Alencar, no formato de folhetim. Esse novo modelo de romance-folhetim possibilitou a ascensão de novos escritores, já que publicar um romance em partes e verificar o seu sucesso ou fracasso é muito mais barato do que lançá-lo em livros. Escritores franceses também foram traduzidos e muito bem recebidos pela elite brasileira leitora.

Numa época em que a imprensa estava engatinhando no Brasil, e livros tinham de ser importados, e deviam ser muito caros, o surgimento do folhetim foi um meio de se facilitar as obtenções de obras, em formato seriado. Meyer diz que “enquanto continuam se sucedendo listas de antigas ‘moderníssimas novelas’ no rodapé do jornal vão se sucedendo as fatias de romance-folhetim traduzidas dia após dia do francês, introduzindo angústia e suspense com o fatídico ‘continua-se’ ” (Meyer, 2005, p.283).

No Romantismo, os folhetins tornaram-se uma das principais fontes de entretenimento contra os momentos de ócio. Diversão que fez parte do dia a dia da burguesia. Moisés (1974) destaca isso:

Assim se explica a voga das narrativas em folhetim, que cruzou todo o século XIX e permaneceu até bem recentemente. Mesmo os escritores mais exigentes não ficaram imunes ao fascínio exercido pela novela. E, quase sem exceção, caldeirão em suas obras recursos narrativos peculiares à novela (MOISES, 1974, p.32).

Outro motivo do sucesso da publicação dos folhetins no Brasil, foi o fato de que no século XIX, os jornais eram praticamente os únicos meios de informação e publicação de produção literária, pois naquela época inexistiam editoras especializadas em publicar livros.

Como mencionado no início deste subtítulo, *Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, é considerado o primeiro folhetim-folhetinesco. Com ele Dumas descobriu que, para prender a atenção e criar expectativas nos leitores, era necessário a criação de uma nova forma de escrita: com diálogos mais vivos, personagens mais tipificados e cortar o capítulo na hora certa. Marcando o romance-folhetim

como um gênero específico e muito rico em sentido literário, o que colaborou mais tarde para a adaptação do folhetim (formato e textos clássicos) para diversas plataformas.

## **1.2 CHEGADA DA TELEVISÃO NO CENÁRIO BRASILEIRO**

Em 1950, a televisão brasileira começou a se desenvolver. Mas, embora a era da TV no Brasil comece oficialmente nos anos 50, somente nos anos 60 o novo meio de comunicação vai se consolidar e adquirir os contornos de indústria. Nos anos de 1950, a televisão era operada como uma extensão do rádio, de quem herdou os padrões de produção, programação e gerência, envolvidos num modelo de uso privado e exploração comercial. No primeiro ano de existência, a programação estava calcada em programas musicais, dirigidas e apresentadas por profissionais provenientes do rádio.

Visando principalmente a informação e o entretenimento, a televisão chegou em solo brasileiro por meio do jornalista Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, vulgo Chatô, que em 1950, implantou a primeira emissora denominada TV TUPI – extinta em 1980.

Segundo o autor Jambeiro (2002), a TV Tupi- Difusora teve sua primeira transmissão para cerca de 500 aparelhos receptores na cidade de São Paulo, entretanto seu crescimento fora significativo pois três meses depois havia mais de dois mil aparelhos funcionando em conexão. Anos mais tarde, também fora criada a TUPI-RIO.

Em 1956, com a criação do Videoteipe (VT), fitas de vídeo que possibilitariam as gravações de áudio e vídeo, e impediram que os telespectadores observassem os erros e improvisos dos artistas televisivos. Essa nova tecnológica da época, chegou no Brasil em 1958, dando mais qualidade de trabalho e aumentando o número de telespectadores conectados aos televisores.

Considerada como possível meio de integração social a televisão criou um caminho propício para as telenovelas. Mattos (2002), mostra como a criação do videoteipe contribuiu para o impulso da televisão brasileira:

O uso do VT possibilitou não somente as novelas diárias como também a implantação de uma estratégia de programação horizontal. A veiculação de um mesmo programa em vários dias da semana criou o hábito de assistir televisão rotineiramente, prendendo a atenção do telespectador e substituindo o tipo de programação em voga até então, de caráter vertical, com programas diferentes todos os dias (MATTOS., 2002, p. 87).

De forma dinâmica a chegada dos *videotape*, possibilitou às telenovelas a produção de cenas externas e efeitos narrativos que até então não era possível de serem produzidos. Além de tudo isso os autores e diretores de tais textos puderam aumentar o número de atores e conseqüentemente o número de personagens dentro das narrativas.

Pignatari (1983), definiu bem as repercussões do videoteipe sobre a linguagem da telenovela:

Graças ao teipe foi que o teleteatro virou telenovela. O teipe é um instrumento de alta definição, com foco profundo de fotografia, que usa muito a retícula e que por isso mesmo é mais adequado aos primeiros planos e aos planos médios. Ele exigiu um outro enquadramento da câmera quase que centrada só no rosto, foi preciso definir a fala. Ela deixa de ser literária, passa a ser mais solta, descontraída, no tom coloquial(PIGNATARI, 1983, *Jornal da Tarde*).

O Videoteipe significou virtualmente o fim da TV ao vivo no Brasil. O novo equipamento possibilitou uma maior capacidade de planejamento da produção de programas. A linguagem da televisão se afastava dos planos mais abertos, anteriormente predominante e que estavam mais próximos da linguagem do teleteatro, uma vez que colocava o público a uma distância da cena muito semelhante à do espectador do teatro.

Com a possibilidade de gravação, as cenas da teledramaturgia podiam ser refeitas. Isso contribuiu em muito para uma maior coesão dentro das narrativas, uma vez que possibilitou maiores planejamentos das tramas, já que os cortes tornaram-se mais comuns. As telenovelas, até esta época estavam restritas aos estúdios, mas com o advento da tecnologia elas puderam recorrer mais a gravações em ambientes externos, liberando-se dos cenários que também contribuía para aproximá-las, visualmente, do teatro.

O VT possibilitou a telenovela diária, com capítulos previamente gravados e exibidos ao longo de toda a semana. Os folhetins eletrônicos deixavam de ser exibidos, por exemplo, as segundas e quartas-feiras, para serem exibidas de segunda a sexta-feira, sempre no mesmo horário. Esse equipamento racionalizava a produção das telenovelas, que tinham vários capítulos num só dia, evitando a mobilização e desmobilização dos vários profissionais envolvidos, a montagem e desmontagem dos cenários a cada capítulo. O VT, assim contribuiu de forma significativa para a fixação do público com a criação de hábitos de audiência.

Apesar de poder atuar desde 1957, a TV Globo só foi inaugurada em abril de 1965, no Rio de Janeiro, que por mais de cinco anos concorreu com a TV Tupi os horários dedicados à exibição das telenovelas. Em 1972, com o estabelecimento da televisão colorida a Rede Globo de Televisão consolidou-se em qualidade, produção e liderança no mercado, por intermédio da atuação do grupo Roberto Marinho. Consagrando-se como pioneira na teledramaturgia, por fixando horários de suas exibições às 18h, 19h, 20h e 22h.

Relacionando ousadia e tecnologia, a televisão fora caminhando rumo às melhorias, renovando-se em qualidade e alcançando maiores graus de qualidade e mostrando a sua importância social, por desenvolver formato, linguagem e objetivos próprios e específicos. Com isso, seu principal produto narrativo, a teledramaturgia, adquiriu espaço no cenário brasileiro entre o fim da década de 60 e início dos anos 70.

A televisão tornou-se o primeiro e único veículo de massa de alcance efetivamente nacional. O que é digno de nota é que segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), mostra que no ano de 1974, havia cerca de sete milhões de aparelhos televisivos no país, com um público em potencial de 27 milhões de telespectadores diariamente expostos ao veículo. No mesmo ano, a tiragem total de livros no Brasil foi pouco menos de 145 milhões de exemplares. Isso significa que o telespectador brasileiro antecipou-se ao sujeito leitor. Aos poucos, a televisão deixava de ser um veículo de elite e se popularizava.

Como veículo de comunicação, a televisão é considerada um suporte, sobretudo por elencar em sua programação diária uma sequência de programas e programações diversificadas, sendo as telenovelas o produto que corresponde ao grande carro-chefe das grandes emissoras responsáveis por boa parte da sua audiência, levando as grades de programação gravitar em torno delas. O espaço de representação das telenovelas hoje, os papéis que desempenham ou que lhe são atribuídos demonstram fortemente que esse gênero narrativo televisivo se tornou parte integrante, se não integradora, do cotidiano de todas as pessoas em praticamente todo o mundo. Além de ser responsável pela larga margem de lucro econômico para as emissoras por meio da exportação de roteiros e do próprio produto vendidos para outros países.

### **1.3- FORMATO E INÍCIO DOS FOLHETINS ELETRÔNICOS**

A palavra *telenovela* é resultado da combinação dos termos *tele*, que remete à *televisão*, e *novela* gênero literário ou tipo de literatura popular. As telenovelas tornaram-se produtos

culturais de massa e informativos. Tornando-se junto a televisão o produto midiático de maior fascínio e influência até então existente.

O vocábulo *novela* se origina do latim *novellus*, que significa *novidade*, e hoje, pode ser defendida como narração literária em capítulos. Tendo como finalidade narrar uma história por meio de diálogos, discursos e imaginar visando o entretenimento. Calza (1996), faz uma importante reflexão sobre essa finalidade “uma telenovela é entretenimento. Tem como mainstream (sua linha mestra) narrar a crônica do cotidiano.” Essa interessante consideração nos ajuda a compreender um dos principais papéis e conceitos sobre esse gênero narrativo. Segundo o autor, as telenovelas são uma forma de arte popular e peça dramática que pode surgir da adaptação de um livro ou mesmo ser inspirada em um poema, mas que nunca se confundirá com ele. Isso se dá justamente por essa forma de narração ter espaço e características peculiares.

No Brasil, o termo *telenovela* já foi usado tanto para a designação de histórias de 10 capítulos de 15 minutos quanto para se referir a histórias de mais de 400 capítulos com duração de 15 minutos e exibidos seis vezes por semana. Na produção deste trabalho, optamos pela seguinte definição: “telenovela é um programa de ficção seriada exibido pela televisão cuja narrativa tende a uma conclusão final. Por ficção seriada entende-se uma narrativa dividida em capítulos exibidos regularmente que observam uma progressão narrativa que visa a um desfecho.”

Esta definição faz-se necessária a fim de se diferenciar as telenovelas dos programas de ficção exibidos em episódios únicos, como fora o caso dos teleteatros, e de outras formas de ficção em série, que também são narrativas televisas em que um núcleo central de personagens vivem uma história completa a cada episódio.

#### **1.4 – “CONTINUA AMANHÃ” – COMO RECURSO NARRATIVO**

Como os folhetins do século XIX, uma coisa é certa: nenhuma telenovela sobrevive sem um bom gancho o famoso “Continua amanhã” ou “Não perca as cenas dos próximos capítulos”. Esses são recursos narrativos utilizados para prender ou enovelar o espectador à trama. Pode ser pequeno ou grande. Por exemplo: isso pode acontecer em um capítulo, onde encontramos pequenos ganchos, que servem para prender o telespectador e impedi-lo de mudar de canal durante os intervalos da novela (e, assim, assistir a toda a publicidade

inserida). Ao final de cada capítulo, temos um grande gancho, prendendo a atenção dos acompanhantes para o capítulo do dia seguinte.

Campedelli (1987), chama a nossa atenção para um gancho especial, o de sábado, por exigir dos autores maiores empenhos em manter o público preso para as cenas de segunda-feira: “Este atinge requintes de cálculo, pois haverá a pausa de domingo, quando se exibem histórias. É entendido, em linguagem televisual como **gancho de diálogo** ou **grande break**. Uma pergunta que fica sem resposta. Alguém que abre uma carta e vai ser lida em voz alta.”

Geralmente, as reviravoltas e revelações são usadas nessa fórmula do “Continua amanhã. Como ocorreu recentemente, na novela *Segundo Sol*, de João Emanuel Carneiro, com a revelação feita por Dulce (Renata Sorrah) a Karola, personagem de Deborah Secco, que a sua mãe era Laureta, vilã vivida por Adriana Esteves. Com isso, vem à tona uma informação escondida do público até então, de que as vilãs, que movimentaram a trama, eram unidas por um laço familiar. Cena que rendeu um ótimo “não perca as cenas do próximo capítulo”, tornando-seum gancho muito bem produzido!

Em 1941, surgiu no Brasil as radionovelas com temáticas oriundas ou originárias dos folhetins. Dentro dos seus textos é perceptível a presença de personagens folhetinescos além de temas que perpassavam a literatura folhetinesca, como: amor/ódio, bem/mal, infidelidade/lealdade, pobreza/riqueza, entre outros temas que inspiravam comportamentos sociais e transmitiam inclusive ideias ou narrativas maniqueístas.

Segundo as mesmas autoras, o rádio era o único veículo de comunicação verdadeiramente de massa da época e, da mesma forma como outros formatos de programas entusiasmavam os ouvintes, a radionovela caiu nas graças do público, tornando-se uma “febre nacional”. Agradando principalmente o público feminino, que idolatravam os protagonistas.

Essa “febre” de radionovelas dominaria o país. No início dos anos 40, de 1943 a 1945, a Rádio Nacional chegou a transmitir 116 novelas, “num total de 2.985 capítulos. A Rádio São Paulo, que se especializou no gênero, tinha novelas nos três períodos, chegando a ter no ar, diariamente, nove novelas, apenas no horário diurno” (TAVARES, 1992, p. 22).

Com um público cada vez mais diversificado e crescente era necessário ter-se um bom alicerce além do cinema mundial. Para Ortiz, Borrelli e Ramos (1991), a saída encontrada para que o gênero não ficasse restrito às camadas mais populares da audiência foi apropriar-se

também da obra dos grandes escritores, "apropriando-se" de romances consagrados de nomes como Victor Hugo, Charles Dickens, Mark Twain, Alexandre Dumas, entre outros. Com, isso, "ao se apropriar da literatura internacional, a novela se afastava do melodrama, compensando de alguma forma o desequilíbrio que a herança radiofônica insistia em perpetuar".

Como esclarecido acima, as telenovelas, devem a sua origem aos textos folhetinescos, em especial aos franceses. Entretanto, a sua chegada no Brasil, como produto comercial, ocorreu apenas em meados dos anos 70, levando a sua consolidação por meio das emissoras atuantes que passaram a incluir em sua grade de programação horários fixos para a sua exibição.

A telenovela, desde seu início, caracteriza-se por ser um produto midiático destinado a um público muito diversificado, pertencentes a todas as classes sociais, de várias faixas etárias e para todos os gêneros. Os textos novelísticos contam histórias de vida, e, através de personagens, tenta reproduzir fatos e acontecimentos da vida de pessoas reais, a fim de que os telespectadores se identifiquem e acabem acompanhando o desenrolar dessas histórias. Essa narrativa, muitas vezes, transporta os receptores para um mundo fantasioso, pois, na maioria das histórias, personagens ricos são infelizes e de mau caráter, enquanto que os pobres são honestos e felizes, ou seja, há a ênfase dos extremos, os quais revelam somente uma das faces do ser humano. Vê-se, então, a presença de estereótipos, de relações, e de papéis sociais nesses enredos.

Esses folhetins eletrônicos, desde o seu início, tiveram o melodrama como gênero dominante, isso deu-se mesmo passando por sucessivas alterações em seu formato, passando a se constituir como um gênero que atua em consonância com a evolução midiática e as mentalidades em formação no país.

Com isso, as telenovelas assumem um espaço social cada vez maior, tornando-se parte do dia a dia dos sujeitos que as acompanham fazendo ajustes nas atividades diárias a fim de não perderem a programação. Como os folhetins franceses, elas adentram no cotidiano das pessoas, levando-as a mudanças de hábitos, costumes e incentivando-as a adotarem novos comportamentos e aderirem a novos ideais. Segundo Motter, "há o hábito cotidiano de assistir à telenovelas e um cotidiano dentro da telenovela, que simula um paralelismo entre rotinas: a da realidade concreta dos espectadores e a da realidade representada dos personagens".

## 1.5 - AS TELENVELA NA MODERNIDADE

No seu início, os telespectadores das telenovelas se contentavam com curtos capítulos que duravam em média 20 minutos, exibidos de duas ou três por semana. Entretanto já apareciam temas, como: bem e mal e personagens românticos que objetivavam emocionar o público, principalmente as denominadas ‘donas de casa’. Como esclarece Brandão (2007), “na telenovela encontramos a série e o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilhaçada em subtramas enganchadas no tronco principal, como o romance-folhetim nos rodapés dos jornais”. Assim as telenovelas tiveram seus formatos repaginados visando maiores consumos por parte do público e estreitando a sua interface com a literatura.

No Brasil, a primeira experiência com a telenovela deu-se por meio da obra “*Sua vida me pertence*”, que foi ao ar em 21 de dezembro de 1951, com apenas 15 minutos por capítulos e exibida duas vezes por semana e poucos personagens, a trama se desenrolava em torno do romance da mocinha e do galã que protagonizaram o primeiro beijo da televisão brasileira, exibido em 8 de fevereiro de 1952. Assim a referida telenovela pode ser considerada a pioneira na teledramaturgia por esses dois aspectos. Entretanto, vale mencionarmos que nessa fase inicial as produções teledramaturgas não eram vistas por um significativo número de telespectadores em razão dos poucos aparelhos de televisão dispostos no Brasil. Além disso, é importante acrescentarmos que esse gênero narrativo não era o mais importante na grade de programação, por ser considerado um produto menor e pouco atrativo, em comparação com os famosos teleteatros, considerados como representações mais nobres.

Do rádio, os autores trouxeram a experiência em contar histórias através de falas e diálogos, embora não tivessem familiaridade com a imagem. Mas, a necessidade de se criar uma linguagem própria para a TV, que a diferenciasse do rádio, fez com que o novo veículo procurasse referências no cinema e na literatura, o que fica evidente pelo grande número de adaptações e inspirações de obras literárias que frequentam as programações das emissoras já nos seus primeiros anos de atividade.

A fim de promover o consumo diário dos telespectadores e seguindo os padrões das radionovelas, em 1963, foi exibida no Brasil a primeira telenovela diária intitulada de *2-5499 Ocupado*. Com 42 capítulos e 12 personagens, protagonizada por Glória Menezes e baseada em texto de origem argentina. Por ser transmitida todos os dias no horário das 19h:30 pela TV

Excelsior, essa novela propiciou a regulamentação do costume dos espectadores de se conectarem diariamente aos televisores a fim de acompanharem o desenrolar das tramas novelísticas, se tornando a primeira produção do gênero a ser exibida diariamente no Brasil.

Por ser diário, o telespectador uma melhor inserção no meio da trama, seja ela paralela ou central, possibilitando o conhecimento de perfil, cada história, cada personagem e é a partir desta convivência diária que há uma identificação com a linguagem, com os códigos e principalmente, com os personagens.

A primeira fase das telenovelas diárias- que segundo Fernandes (1997), compreende de 1963 a meados de 1965 – ainda levava resquícios da linguagem radiofônica, criando dramas que envolviam os leitores principalmente por adaptações de clássicos da literatura como *Ana Karenina*, *O príncipe e o pobre*, *Adeus às armas*, *Helena*, todas exibidas pela TV Excelsior.

Anos depois, em 1967, acompanhando a audiência e reação do público a TV Globo exibiu a telenovela *Anastácia, a mulher sem destino*. Usando a literatura como inspiração, essa novela baseou-se no folhetim francês “*A Toutinegrado Moinho*”, de Émile de Richebourg. Nesse folhetim televisivo, que mostrou-se confuso e registrou baixos índices de audiência, a protagonista era uma jovem pobre que descobria ser filha do último czar russo, mas decidia refugiar-se em uma ilha vulcânica a fim de esconder a sua verdadeira identidade. A trama dessa novela, com poucas semelhanças com o folhetim que lhe deu origem, era confusa pelo excesso de personagens na história central e subtramas. Por isso, Janete Clair foi contratada pela emissora para finalizar a história, que encontrou como solução “matar” cem personagens da narrativa por meio de um terremoto, levando a telenovela para a segunda fase com menos atores e conseqüentemente, com uma escrita mais concisa.

Com o passar dos anos, as telenovelas passaram por inúmeros formatos e mudanças em seus aspectos narrativos. Alçando altos índices de audiência e uma elevada importância social e narrativa, levando as emissoras televisivas a investir elevados investimentos devido a concorrência por outras emissoras. As transformações também ocorreram no seu contexto aumentando a sua produtividade e automaticamente a sua recepção por parte dos telespectadores.

Entretanto, nos seus primórdios, tanto as telenovelas como a televisão em si, não foram muito bem assimilados pela sociedade patriarcal brasileira, que via em seus textos e exibições

uma forte ameaça em potencial aos chamados “bons costumes” e à moral, principalmente nas cidades do interior do Brasil, denominando-os como porta de entrada para “cabarés”. Querem ou não essas pessoas reconhecem a influência que as telenovelas exercem na vida das famílias brasileiras.

Como destacado no início deste capítulo, com as inovações tecnológicas e com o advento do videotape foi possível realizar significativas alterações no formato e nas produções das telenovelas brasileiras. Quanto a essa era, valem incluímos aqui as observações de Fadual:

A telenovela diária, tal como a conhecemos hoje, só se iniciou em 1963, depois da introdução do videotape em 1962. Seu primeiro grande sucesso de público só ocorreu em 1964-1965, com a telenovela “*Direito de Nascer*”, que deu início ao hábito popular, existente até hoje, de assistir telenovela no horário nobre (FADUL, 2000, p.16).

Como Fadul (2000) destaca, que as telenovelas foram se aproximando cada vez mais da vida real com isso o seu sucesso junto ao público se fortalecia. Inicialmente seduzindo mulheres, devido o melodramático ser o gênero principal, com o tempo elas foram se transformando em um produto que atingia o público em geral. Na década de 70, juntamente com o telejornalismo, representavam os programas de audiência da televisão. Isso deu-se principalmente pelas reconfigurações do gênero, experimentações e inovações. Diante desse cenário, cabe ao telespectador sorver a realidade apresentar a ele. Nesse respeito, LIMA e MOTTER (2000) destacam:

A interação que a novela estabelece entre os cotidianos da ficção e da realidade constitui uma das particularidades da telenovela brasileira que, ao desenvolver um cotidiano em paralelo, dialoga com ela, numa dinâmica em que o autor colhe, a partir de suas inquietações, aspectos da realidade a serem tematizados ou tratados como questões de importância em sua ficção (LIMA; MOTTER; MALCHER, 2000, p.123).

A teledramaturgia brasileira passou a tender a levar o telespectador a se identificar cada vez mais com os personagens cujos conflitos passaram a ser vivenciados emocionalmente pelo telespectador, dia após dia, convivendo com as alegrias e tristezas de um mundo ficcional, permitindo uma identificação mais forte entre telespectador e telenovela, que se manifestou principalmente pelo detalhamento das situações do cotidiano que criam

entre telespectador e trama uma identidade marcada pelos gestos e anelos comuns. A autora Borelli (2005), afirma isso:

[...] um objeto de padrão massivo, constituído em constante diálogo com matrizes populares [...]. Originária de tradições, ao mesmo tempo populares e massivas, das narrativas orais, do romance-folhetim ou das novelas semanais, das radionovelas, do cinema de lágrimas, e da soap-opera norte-americana, a telenovela brasileira, distingue-se, por ser um produto cultural diferenciado, fruto de especificidades das histórias da televisão e da cultura popular no Brasil. (BORELLI, 2005, p. 41)

A modificação do perfil do público telespectador, devido a popularização da TV, menos exigente em relação à TV, era acompanhada por alterações na programação das emissoras, que adotaram as telenovelas como seu maior investimento. Esse gênero tornou-se cada vez mais estratégico na programação das emissoras, em detrimento dos teleteatros, que aos poucos foram deixados em segundo plano, até desaparecem completamente como proposta viável para se atingir o grande público.

A fim de modificar a sua programação, a Globo aumentou o seu número de contratação de diretores e adaptadores, muitos deles eram funcionários da TV Excelsior e da Rede Record. Além de atrizes e atores, ela contratou de outras emissoras os homens-chave da administração, como Walter Clark e José Bonifácio. Devido aos anos de experiência desses profissionais, vários dele atuando há anos na televisão e com passagem por diversas redes de televisão, logo houve a rápida constituição da novela com o chamado “padrão global”.

A Globo investiu também em novos nomes, como Gilberto Braga, que adaptou as primeiras telenovelas do horário das seis, Janete Clair que consagrou-se como uma das principais escritoras de telenovelas com enredos mirabolantes. Essa rede também trouxe para a televisão dramaturgos reconhecidos, como Dias Gomes, Jorge Andrade, Chico de Assis e Bráulio Pedrosa.

Para autores como Hamburger (2005) e Lopes (2014), a partir de 1970, a telenovela passa a fazer referência direta ao cenário brasileiro. De forma mais clara, a partir dessa década, temáticas como amor, romance sexualidade passaram a ser incluídas nas narrativas teleficcionais numa clara alusão ao sentido de propagar a imagem de um país que se modernizava. Como mostrado no texto televisivo de *Assim na Terra Como no Céu*, de autoria de Dias Gomes e exibida em julho dessa mesma década, que mostrou a moda e os costumes da juventude “dourada” de Ipanema, e abordou temas como celibato dos padres, assassinato e consumo de drogas, temas tratados pela primeira vez numa telenovela.

## 1.6 – A LITERATURA COMO ALICERCE DOS TELEDRAMATURGOS

É interessante que a partir de 1973, a Rede Globo passou a investir em telenovelas originais de temática brasileira, e a partir de 1975, em textos telenovelísticos adaptados de clássicos da literatura brasileira. A emissora citada passou a nacionalizar a programação do horário entre às 18h e 23h, que deu-lhe também o tom de elevação cultural ao lançar mão de obras consagradas. Walter Clark em discurso disse: “A televisão brasileira já atingiu um nível de amadurecimento, a ponto de sua programação já ser solicitada no exterior.” Como sabemos a Globo não só produz uma programação nacional como também é exportadora de programas, principalmente das telenovelas. A supervalorização do produto nacional, que além de ser nacional, conquista o mercado exterior estava de acordo com a mentalidade do regime militar, vigente na época.

A década de 70, pode ser tomada como bom exemplo do quanto os textos literários influenciaram os textos telenovelísticos. Tanto que em 1976, em conferência o ministro Rey Braga, autor da “Política Nacional de Cultura”, disse: “A literatura brasileira de ficção, através de clássicos como José de Alencar e Machado de Assis, vem nos últimos tempo atraindo a TV que tem transposto novelas representativas daqueles autores, possibilitando às amplas camadas do público contato com as suas obras. Autores contemporâneos, como Jorge Amado e outros, têm sido também romances e novelas transpostos para a televisão, o que evidentemente contribuiu para melhorar o nível cultural do mais moderno e poderoso veículo de comunicação popular.”

Deixando de lado o devaneio das histórias lacrimogêneas, os autores de telenovelas, começaram a perceber a necessidade de um salto na qualidade, procurando mostrar a realidade brasileira, ainda que se utilizando o formato folhetinesco. Nesse respeito, Lobo (1998) menciona algo interessante sobre essa nova fase na teledramaturgia:

Os dramalhões de uma certa fase, que satisfaziam, por uma parte, telespectadores acrílicos, pouco exigente, foram sendo substituídos por produções nacionais, ambientadas no Brasil urbano e não nas areias do deserto do Saara, trazendo para o palimpsesto consideráveis contingentes de público de pequeno, médio e grande poder aquisitivo (LOBO, 1998, p.112).

A citação do ministro Ray Braga é interessante, porque justamente no ano de 1975, a Rede Globo deixou de exibir séries estrangeiras no horário das 18h e passou a usar esse

espaço exclusivamente para a exibição de telenovelas adaptadas de obras da literatura brasileira.

Os brasileiros passaram a ver o Brasil apresentado na telinha de uma forma que até então nunca havia sido vista inclusive com a composição de personagens principais. Os temas abordados nas novelas, a partir de então, passaram a ser aqueles que criaram uma realidade mais convincentes dentro do universo ficcional da telenovela brasileira, tornando-se mais atraente e uma sátira social.

A década de 70 foi a era da consagração da rede Globo como pioneira na teledramaturgia e é digno de nota que justamente nesses anos, os textos novelísticos e literários relacionarem-se muito bem, pois tivemos produções muito ricas, como *O bem-amado*, de Dias Gomes, exibida no horário das 22h no ano de 1973, foi uma novela que criticava a Ditadura Militar brasileira, satirizando o cotidiano de uma cidade fictícia no litoral baiano e a figura dos coronéis – políticos e fazendeiros que exerciam autoridade sobre a população local e agiam com força, falta de escrúpulos e demagogia para se perpetuar no poder.

Já no ano de 1975, o principal exemplo da interface entre televisão e teledramaturgia deu-se quando a Rede Globo de Televisão exibiu no horário das 22h a primeira versão de *Gabriela*, de Walter Durst, baseada no romance *Gabriela, Cravo e Canela*, do autor brasileiro Jorge Amado. Obra que conquistou o público por misturar sensualidade e discussões sobre questões políticas e sociais. Nessa clássica da teledramaturgia, a história se passa em 1925, quando uma seca devastadora obriga as famílias do Nordeste a emigrar em busca da sobrevivência. Na novela, o destino é Ilhéu, no sul da Bahia. Gabriela, interpretada por Sônia Braga, é uma das vítimas da seca. Moça de natureza livre e impulsiva, ela consegue trabalho como cozinheira na casa de um “turco”, com quem vive uma sensual história de amor.

Provando também que a televisão só pode atingir níveis de eficiência se utilizar os valores artísticos do país, que incluem principalmente os literatos. E é justamente no chamado “horário nobre”, “onde o telespectador vai encontrar identificação. Lá estavam seus problemas debatidos e comentados junto aos enlances e desenlaces dos heróis da noite” (FERNANDES, 1997, p.132).

Já as novelas produzidas nos anos 80, passaram a adotar uma perspectiva crítica acerca da realidade brasileira, como foi o caso da novela *Vale Tudo*, assinada por Gilberto Braga e

Aguinaldo Silva. Nesse clássico da teledramaturgia, corrupção e falta de ética foram o foco principal, o texto denunciou a inversão de valores no Brasil no final dos anos 1980. Os autores colocaram a discussão sobre honestidade e desonestidade no antagonismo entre mãe e filha: a íntegra Raquel Accioli (Regina Duarte) como oposto da filha Maria de Fátima (Gloria Pires), jovem inescrupulosa e com horror à pobreza.

Os textos novelísticos, enfim procuravam de forma cada vez mais transferir para seu interior a realidade brasileira. Uma realidade que como muitos folhetins urbanos, está localizada na classe média do Rio de Janeiro e São Paulo. Acreditamos que como os folhetins franceses e brasileiros, as telenovelas aproximam as culturas. E Marques de Melo (1998), destaca isso ao afirmar que as telenovelas atuam como veículo de interação entre as duas culturas (a clássica e a popular), estimulando o intercâmbio entre elas, e, ao mesmo tempo, extraíndo de ambas códigos e elementos míticos que incorporam seu próprio acervo e os retribui sob a forma de influência.

Mas é fato, que a teledramaturgia por abordar parte da realidade brasileira serve de fundamentação para a discussão de aspectos sociais e estabelecimentos de posicionamentos. Afinal:

As novelas estabelecem padrões com os quais os telespectadores não necessariamente concordam mas que servem como referência legítima para que se posicionem. A novela dá visibilidade a certos assuntos, comportamentos, produtos e não a outros; ela define uma certa pauta que regula as interseções entre a vida pública e a vida privada. (HAMBURGER, 1998, p. 443)

Não podemos jamais de deixar de mencionar que a abordagem de determinados temas e aspectos da realidade, por intermédio da teledramaturgia, contribui para que haja mudanças na sociedade, ainda que de forma lenta e pouco perceptível. Os folhetins eletrônicos tal como a Literatura não desempenham um papel voltado estritamente ao refinamento estético, mas como arte não são indiferentes à realidade, assumindo a forma de crítica à realidade circundante e de delator social servindo as causas político-ideológico, carregando em sua linguagem a capacidade de expor críticas sociais profundas às diversas camadas da sociedade.

Acreditamos que ao se construir uma novela, o autor precisa levar para o público paixão, amor, ciúme, vingança e tantos outros elementos que compõem uma boa trama. Entretanto, por ser um folhetim ela não pode abrir mão do caráter de distrair, divertir, de fazer as pessoas se emocionarem, apenas acreditamos que junto com tudo isso é possível também

espaços para reflexão crítica. Tanto a Literatura como os folhetins eletrônicos podem envolver seus apreciadores em um mundo real e imaginário, mas fazendo surgir espaço para a discussão de problemas sociais que não tem espaço no discurso midiático e por se dar voz aos “marginalizados” socialmente. Atuando como denunciante da esfera pública e privada.

Isso contribuirá para se fazer “cair por terra” a ideia baseada no senso comum de que telenovelas são produtos alienantes do entretenimento. Acreditamos que as temáticas sociais e políticas são inseparáveis das temáticas do romance, do casamento e do amor. Por isso, Lima (2000), alega:

Considerar a telenovela como um produto alienante porque conta a história de amor, de muitos desencontros para um final feliz, sempre igual a si mesma, revela a desatenção para com a sua face realista e dinâmica. É a sensibilidade para com todos os temas geradores de conflitos de ordem social, de ordem pessoal ou ética, por exemplo, que garante a vitalidade da telenovela. Os temas se renovam levando em conta as variáveis que o próprio movimento sócio-histórico-político. (LIMA; MOTTER; MALCHIER; 2000, p.123)

Além de tudo isso, as telenovelas tornaram-se um agente da cultura e da identidade do nosso país, por orientar e inspirar na formação de identidade. Ela vai expondo os fragmentos de seu povo, de suas paisagens e de seus costumes. Integrando como a Literatura as características do social e cultural da nação brasileira.

Assim fica claro que as telenovelas brasileiras, presentes no cotidiano brasileiro basicamente desde a implantação da televisão no país, é um gênero híbrido que embora possua traços de dois gêneros pertencentes à esfera da literatura e do teatro, por isso, autores como Samira Campedelli descrevem essas narrativas, como subprodutos da literatura:

Considerada como subproduto da literatura, do mesmo modo como se enxerga o folhetim, a telenovela é um tipo especial de ficção. Desenrola-se seguindo vários trançamentos dramáticos, apresentados aos poucos-histórias parceladas. Tem um universo pluriforme, exigindo hábil manuseio para a condução dos desdobramentos de fábula- cada pedaço tem seu próprio conflito a ser trabalhado. Exige perfeito domínio do diálogo, base de seu discurso. (CAMPEDELLI, 1987, p.20)

Não resta dúvida de que as telenovelas são os produtos mais promissores da televisão. Mauro Alencar sustenta que os textos telenovelísticos foi alcançando popularidade por excelência “Seja em prol da beleza ou do lucro, hoje, no Brasil, a telenovela é o gênero popular por excelência. Alienando ou emancipando, o produto evoluiu e transformou-se um

curioso fenômeno cultural em nosso país (ALENCAR, 2002, p.51). Tornando-se para o país um verdadeiro espaço de problematização, retratando a relação íntima com o social, possibilitando aos telespectadores a interação e conhecimento dos problemas sociais e culturais.

A teledramaturgia situa-se, como um gênero de maior audiência da TV brasileira. Segundo Souza (2004), elas ainda são o gênero campeão de audiência por refletirem momentos da história, ditarem modas, mexerem com o comportamento social, influenciarem outras artes, prestarem serviços sociais, estando ligadas a vida dos brasileiros de todas as idades e faixas sociais.

Por ser considerada uma obra aberta, capaz de colocar em sintonia os telespectadores com a interpretação e a reinterpretação dos temas tratados, absorvendo a opinião e reação do público à medida que é escrita e exibida pelas emissoras.

## CAPÍTULO II

### TEMA DO CAPÍTULO A SEGUIR: METODOLOGIA DO TRABALHO

No capítulo anterior vimos que as telenovelas, enquanto gêneros narrativos televisivo, desde o seu início, tiveram o texto literário como fonte para as suas produções. Por ser um gênero abrangente e possuindo riqueza e aprofundamento textual, essa narrativa de massa pode ser analisada sob diversas perspectivas de estudos acadêmicos. Podendo ser realizadas abordagens teóricas que explicam aspectos, como: história do gênero telenovelas, questões institucionais e econômicas, audiência e recepção pública.

Vários estudos se ocupam da leitura e incorporação do material das telenovelas por parte da audiência e de como isso está relaciona-se com a realidade social e história pessoal de cada uma delas. Segundo McAnany, outras abordagens poderiam ser feitas centradas na audiência, como a incorporação histórica de diferentes segmentos da população, a relação entre o conteúdo e as mudanças da audiência, e também os paralelos com as mudanças demográficas. Para a organização deste trabalho levamos em consideração a história do gênero telenovela, bem como a influência dos modos de produção nos temas e formatos por meio da Literatura.

Segundo Lopes, “investigar a telenovela exige pensar tanto o espaço da produção como o tempo do consumo, ambos articulados pela cotidianidade (usos/consumo/práticas) e pela especificidade dos dispositivos tecnológicos e discursos do meio televisivo.” Desta forma, uma classificação que tenha no gênero sua base analítica, traz em si influências da cultura nos textos, ao mesmo tempo em que permitem viabilizar a relação entre os fenômenos, suas igualdades e diferenças.

Portanto, neste segundo capítulo, apontaremos o levantamento teórico bibliográfico que visa apontar os estudos da teledramaturgia visando privilegiar a história e produção do gênero, influência dos textos literários dentro dessas narrativas, mostrando a intertextualidade entre os textos literários e as telenovelas como gênero narrativo televisivo. Com o objetivo de verificar: “como se constata a interface entre telenovelas e Literatura? E qual é a relevância desse gênero narrativo?”

Desta forma, essa pesquisa de cunho bibliográfico se configura como:

Pesquisa bibliográfica: quando elaborada a partir de material já publicado, constituído principalmente de: livros, revistas, publicações em periódicos e artigos científicos, jornais, boletins, monografias, dissertações, teses, material cartográfico, internet, com o objetivo de colocar o pesquisador em contato direto com todo material já escrita sobre o assunto da pesquisa. Em relação aos dados coletados na internet, devemos atentar à confiabilidade e fidelidade das fontes consultadas eletronicamente. Na pesquisa bibliográfica, é importante o pesquisador verifique a veracidade dos dados obtidos, observando as possíveis incoerências ou contradições que as obras possam apresentar (PRODANOV, 2013, p.54).

Por meio de descrições são apontadas as características das telenovelas e os seus aspectos, que os ligam aos textos literários canônicos. A análise e interpretação desses textos visam delinear suas principais características e marcas literárias.

Assim para a produção deste trabalho, que dividiu-se em diversas partes, o seu primeiro momento de pesquisa teve como objetivo fazer um levantamento, leitura e fichamento dos materiais teóricos e bibliográficos e as bibliografias referentes ao tema: telenovela, televisão brasileira, literatura brasileira e francesa. Composto e definido o referencial teórico, partiu-se então para a sua segunda parte do trabalho, a seleção e coleta de pontos e aspectos dentro dos textos telenovelísticos, que apontem a interface entre literatura e telenovelas, a fim de se apontar esse gênero televisivo como tendo riqueza por excelência. Essa etapa foi realizada, utilizando-se a internet como ferramenta, principalmente por meio do portal *Memória Globo*.

Entretanto vale mencionarmos que as discrepâncias e lacunas de informações apresentados por determinados levantamentos históricos nos levou a ser criteriosos com relação a essa pesquisa. Principalmente em relação às produções dos anos 50, período em que é grande a dificuldade de obtenção de informações. Isso nos fez refletir quão pouca importância é atribuída ao gênero pelos próprios veículos de comunicação da época.

Com pouca cobertura por parte da mídia, as únicas referências às primeiras telenovelas foram encontradas em depoimentos de profissionais, como autores, atrizes, atores e diretores envolvidos em sua produção, que estão disponíveis em documentários que foram acessados por meio de plataformas de exibição de vídeos. Esses são relatos interessantes e tocantes, guiados pela memória afetiva e expressa na oralidade, e em muitas vezes em forma de lágrimas. Apesar de tais fontes de pesquisa apresentar poucas informações no que tange a datas de estreia, nomes de diretores e duração de capítulos, eles foram fundamentais para o início desta pesquisa, sensibilizando-nos quanto a importância deste gênero.

Recortes de jornais e revistas guardados pelos próprios profissionais envolvidos nessas produções têm contribuído em muito para a obtenção e estabelecimento de informações sobre o gênero aos que desejam pesquisar sobre tal narrativa. As informações referentes ao período posterior a 1958 são mais acessíveis uma vez que surgem publicações especializadas em televisão e os grandes jornais diários passaram a publicar programações das emissoras. Alguns jornais começaram a dedicar inclusive suplementos para assuntos relacionados ao rádio e à TV.

O levantamento bibliográfico deste trabalho, portanto, não se pretende definitivo. Mas afirmamos delimitar um universo bastante representativo e significativo quanto aos conhecimentos relacionados a este gênero narrativo televisivo, exibidos pelas emissoras brasileiras, e possui abrangência suficiente para o estabelecimento e apontamentos da interface entre Literatura e Teledramaturgia, ao longo de suas produções e exibições. Para isso, selecionamos autores ou teóricos que abordem temas, como: a história da televisão brasileira, conceitos de telenovelas e a sua significância como bem cultural e literário.

Segundo Marconi e Lakatos (1992), a pesquisa bibliográfica é o levantamento de toda a bibliografia já publicada, em forma de livros, revistas, publicações avulsas e imprensa escrita. A finalidade é fazer com que o pesquisador entre em contato direto com todo o material escrito sobre determinado assunto, auxiliando o pesquisador em vários períodos de toda a pesquisa científica.

Assim com descrições buscamos apontar as características das telenovelas brasileiras, a fim de analisá-las a fim de delinear seu perfil e principais pontos de ligação que provem a sua qualidade como gênero literário por natureza.

Como método de coleta de dados informativos, utilizamos primordialmente a *observação* – direta e indireta. Apegamos-nos em assistir capítulos disponíveis na internet em plataformas de exibição de vídeos, permitindo nos passar em seguida, para a seleção e análise.

Neste estudo, será considerada a *telenovela como gênero literário*, e produto da narrativa televisiva, sem preocupação quanto ao grau de aceitação, ou outros fatores relacionados com a recepção. O período estudado é a partir da década de 1970, pois ainda que telenovela tenha se iniciado na década de 50, tornou-se diária a partir de 1963, é somente depois dos anos 70 que ela começa a sofrer um processo de modernização, adquirindo melhor qualidade textual e profissional.

Este levantamento permitirá o conhecimento direto das estruturas básicas, história e formato das telenovelas que se articulam como gêneros da literatura. Para isso, a análise será feita a partir das telenovelas mencionadas. Entretanto, vale destacarmos que a falta de informações, ou inconsistência das emissoras, por questões administrativas e organizacionais, não inviabilizam a relação dessas análises. Mas segundo Pignatari, “um estudo restrito às telenovelas da TV Globo já fornece um leque quase perfeito para o analista.” Outras fontes também foram utilizadas como informações secundárias, passíveis de comprovação para que não haja distorções que prejudiquem a análise. Após a contextualização e análise dos dados obtidos, será redigido e apresentado o corpus final, com os resultados e conclusões a que chegamos.

### **CAPÍTULO III**

#### **ANÁLISE DE DADOS: 1975 A 1995– LEITORES E TELESPECTADORES UNIDOS PELA TELEVISÃO E A LITERATURA**

##### **2– NO AR: A CLÁSSICA LITERATURA BRASILEIRA**

Como apresentado no início deste trabalho, uma das características mais relevantes na produção e desenvolvimento das telenovelas é a forma como esse gênero perpassou pelos principais meios de comunicação, desde o folhetim impresso até o eletrônico, com linguagem, trama e ritmos de produção retratados de forma única, atingindo todos os continentes.

A rede Globo de televisão, no início da década de 70, conforme apontado no início do primeiro capítulo, seguia a linha de escrita principalmente da autora Glória Magadan, exibindo adaptações de textos telenovelísticos e adaptações de obras estrangeiras. Entretanto, a partir do ano de 1973, a emissora passou a investir em telenovelas com temáticas voltadas para o Brasil, e a partir de 1975, em folhetins adaptados de clássicos da literatura brasileira.

Com isso, a teledramaturgia brasileira sofre uma forte guinada em suas produções artísticas, produzindo alterações significativas no universo das adaptações literárias. Enquanto nos anos das décadas de 50 e 60 as emissora privilegiaram adaptações de obras estrangeiras, em 1975, a situação se modifica porque a cada adaptação de texto brasileiro correspondiam três adaptações de obras estrangeiras. Com isso, notamos o favorecimento dos textos nacionais com adaptações em uma única emissora, a Rede Globo de Televisão.

Vale destacarmos que isso promoveu uma grande aceitação por parte do público, o prestígio de autores como Dias Gomes, Gilberto Braga, Jorge e outros citados no primeiro capítulo desta monografia eram logo associados a televisão, teatro e literatura. Ficou evidente também que a emissora apropriou-se da essência dos teleteatros nas suas produções baseadas em clássicos da literatura nacional. Mas, dentro de tais produtos eram claros o interesse da emissora em dialogar e fazer concessões ao governo militar.

A fim de levar o telespectador a um produto originário e com uma identidade própria, a Rede Globo passou a dedicar só para adaptações o horário das 18h, a chamada “novela das seis”. Sendo o horário das 19h para comédias românticas e o horário da temática social às 22h.

## 2.1– A LITERATURA NO “HORÁRIO NOBRE”

Esta fase iniciou-se com a adaptação do romance *Helena*, de Machado de Assis. Novela de Gilberto Braga exibida em 1975, que com apenas 20 capítulos contou com a narração inicial que fazia uma retrospectiva dos acontecimentos a fim de enfatizar a história principal, apresentada como uma telenovela que procurava ser fiel ao universo machadiano. Esse horário fora nomeado como “horário nobre”, anteriormente destinado a exibição de séries estrangeiras.

No mesmo ano e produzido pelo mesmo autor, foi ao ar em 79 capítulos a adaptação de *Senhora*, José de Alencar, tornando-se a primeira telenovela em cores do horário das 18h:15. Fora uma adaptação tão fiel que a maior parte dos diálogos dessa obra televisiva manteve a linguagem de José de Alencar, inclusive com a repetição exata das falas do livro.

Helena Silveira elogia a adaptação desses romances:

Enfim, a televisão brasileira descobriu seu ovo de Colombo (...) Textos de romancistas de verdade funcionam melhor do que a imaginação solta de um antigo radialista que passou da radionovela para a televisão levando todos os cacoetes de um tempo em que a eloquência, a verbosidade, não eram apelação ou distorção, mas o único material a trabalhar. Tendo a novela a boa experiência e a capacidade de síntese, vivendo só em vinte capítulos. (SILVEIRA, 1975, p. 7)

Com a adaptação de *Senhora* as telenovelas passaram a possuir um tema musical especialmente composto por músicas da época. Além da criação de uma trilha sonora original, e aos poucos essas adaptações literárias foram aproximando-se do número fixo de capítulos e do modelo de produção das demais telenovelas das emissoras. A aceitação do público permitiu que a emissora levasse *Senhora* até o 79º capítulo.

Ainda no ano de 1975, foi ao ar a novela *A Moreninha*, obra de Joaquim Manuel Macedo, obra que gira em torno de uma promessa pueril, da luta de um homem para conquistar sua amada e dos obstáculos para a realização desse amor. Com elementos indispensáveis para uma boa adaptação na faixa de “horário nobre”. Com uma linguagem simples, enredo cheio de intrigas amorosas com final feliz, esse material parecia exíguo demais para uma adaptação de setenta ou oitenta capítulos.

Com o aumento no número de capítulos nas adaptações criou-se um distanciamento cada vez maior da obra original. No caso da telenovela *A Moreninha*, precisou-se retirar

elementos de outras obras de Joaquim Macedo e incorporarem na adaptação. Levando o enredo da novela a se passar mais de vinte anos depois do tempo ficcional do romance original, resultando inclusive em choques de gerações. Entretanto, é válido mencionar que esta adaptação colocou em evidência ou capitalizou a atenção do telespectador para outros autores, como Castro Alves e Casimiro de Abreu.

Vale ressaltarmos o quanto as adaptações tem a capacidade de capitalizar o olhar do público para a literatura, otimizando as referências literárias por meio de citações e recriação do contexto histórico do romance original no sentido de movimentar a trama.

No decorrer da pesquisa, notamos que em todas a adaptação constante com os cenários e a reprodução de costumes da época. Por exemplo, para a realização de *Helena* a produção da Rede Globo fora obrigada a investir na realização de pesquisas sobre os costumes e conduta do século da narrativa. Como em boas adaptações o cenário e o figurino devem reconstituir da melhor maneira possível a ação da novela.

A preocupação com a linguagem das primeiras telenovelas do horário das seis, também era algo marcante na teledramaturgia. Notava-se uma preocupação em reproduzir textualmente trechos das obras adaptadas. Em *Helena*, trechos do narrador eram conservados e distribuídos entre os personagens da trama.

Nessa época, a Rede Globo temia que as histórias de época com seus cenários pesados, seu figurino suntuoso, sua sonoplastia e sua linguagem elaborada afastasse os telespectadores em geral. Por isso, novelas em vinte capítulos passaram a ser tímidas experiências de vinte capítulos apenas para testar o interesse do público. Entretanto, o início desse projeto contribuiu com uma significativa elevação da audiência do horário.

A consolidação do horário fez, nesta década, com que a novela *A Escrava Isaura*, texto assinado por Gilberto Braga tivesse sua exibição em 100 capítulos. Adaptação da obra de Bernardo Guimarães que tem como cenário o Brasil escravocrata do século XIX, e a história de amor envolvendo a escrava Isaura que se recusa a dar vazão aos desejos que o cruel Leôncio, seu amo, nutre por ela. Nesse ínterim, surge Álvaro, jovem abolicionista, que se apaixona por ela e se dispõe a enfrentar Leôncio. Essa adaptação tornou-se um sucesso da emissora, inclusive em termos de venda para o exterior.

Como mencionado, à medida que os números de capítulos das obras adaptadas foram aumentando, é evidente que a telenovela e a obra literária vão criando lacunas entre si. Obras como, *Memórias de Amor*, exibida em 1979, baseada no romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia, é exemplo de que a narrativa televisiva já mantinha uma certa distância da obra literária.

Esta novela, *Memórias de Amor*, de Wilson Aguiar, como a obra literária, fora foi centrada no Colégio Ateneu, um dos mais prestigiados da corte. Entretanto, ela narrará o conflito entre o seu autoritário diretor e o seu filho Jorge, que se apaixonará por Lívia, mas com oposição dos pais. Entretanto, temas a essência da obra por mais distante que ela esteja da obra original.

O horário das seis continuou a reproduzir adaptações até 1982, coincidindo com o fato de as emissoras terem conquistado mais independência em relação ao governo. Mas, o aumento de capítulos que foi de 50 a 150 contribuiu para o abandono do projeto de adaptação sistemática de obras literárias. Ou seja, um processo industrial mais relacionado à duração da narrativa com isso os autores precisaram apegar-se a outros trabalhos que lhes possibilitassem sucesso de audiência com um ritmo que fosse adequado a história proposta.

## **2.2-ASSISTINDO AS OBRAS LITERÁRIAS**

As adaptações sistematizadas de obras da literatura brasileira para a televisão chegarão também nos textos telenovelísticos dos anos 80, com a exibição de novelas como *Cabocla* (1979), *Olhai os lírios do campo* (1980) e *As três Marias* (1980). A partir dessa década, este horário nobre opta pela exibição de telenovelas originais, e as adaptações são colocadas preferencialmente nas minisséries.

A partir de 1982, são poucas as adaptações veiculadas em outros textos que não sejam os das minisséries. Mas, em 1986, *Sinhá Moça* é exibida no horário das seis. Baseada na obra de Maria Dezone Pacheco Fernandes, trama de Benedito Ruy Barbosa que contou em 186 capítulos a história de Sinhá Moça, filha do poderoso Coronel e escravocrata Ferreira, barão de Araruna, se apaixonou por Rodolfo, um ativo republicano abolicionista. Com isso, a novela estabeleceu um forte ponto de contato com a obra original ao ser fiel ao texto literário.

Nos anos de 1990, o horário das seis exibiu três adaptações a saber: *Lua Cheia de Amor* (1990) que baseada na peça *Dona Xepa*, de Pedro Bloch contou a história de uma mulher batalhadora, sem instrução, que trabalha como ambulante para sustentar a família. Dona

Genu, faz qualquer sacrifício pelos filhos que apesar de toda a dedicação da mãe, eles sentem vergonha por ela ser uma mulher pobre e simples. No ano seguinte tivemos *Salomé*, atípica que foi inteiramente gravada antes da estreia que baseado na obra homônima de Mennotti Del Picchia mostrou a rivalidade de uma mãe e filha ao lutarem por um amor.

A obra *Felicidade*, de Manoel Carlos, que foi ao ar no ano de 1991, com 203 capítulos foi inspirado por obras como “*Tati, a Garota*” e outros sete contos do escritor Aníbal Machado. Com um enredo campeão de audiência por contar a história de amor de Álvaro e da jovem Helena, que se apaixonam, porém ela acaba se casando com Mário. O casamento fracassa, e os dois se separam. Algum tempo depois, Helena e Álvaro se reencontram, mas dessa vez, ele é quem está comprometido. Álvaro se casou com uma mulher rica e problemática. Essas e outras adaptações fizeram uso de situações e personagens de vários textos de um mesmo autor. O mesmo procedimento ocorreu nas novelas *Tieta* (1989) e *Fera Ferida* (1994), ambas de Aguinaldo Silva inspiradas em obras de Jorge Amado e contos de Lima Barreto.

Com isso, Manoel Carlos inaugurou a apresentação de novelas que eram baseadas em diversas histórias de um único autor. Misturando personagens escritos em diferentes épocas, fazendo-os se encontrarem no mesmo lugar e na mesma época, tornando-se uma “recriação”.

Essa inspiração também pode ser constatada na novela *Tieta*, que se inicia quando Tieta é escorraçada da cidade pelo pai, irritado com o comportamento liberal da jovem e influenciado pelas intrigas de sua outra filha, Perpétua. Humilhada e abandonada pela família, ela segue para São Paulo, fugindo do conservadorismo de sua terra natal. Reunindo personagens de Jorge Amado.

Na produção de *Tieta*, fora mantida a latência da sexualidade envolvida em várias polêmicas. Aguinaldo Silva, assinante do folhetim eletrônico, como Jorge Amado retratou a protagonista como uma mulher ousada e a frente do seu tempo, que após adquirir ascensão social e pessoal, mostra a sua riqueza e exuberância aos que vivem em um regime patriarcal.

Mostra-se digno de nota a ostentação da sensualidade, modernidade e independência das mulheres nas obras de Jorge Amado, que também perpassaram pela trama novelísticas por meio de personagens femininas que eram mães, esposas donas de casa, que sem medo de se expor e expor outros, mostram seus ideais e valores, mesmo que isso exigisse enfrentar familiares, religiosos e políticos. E todas essas características permaneceram no folhetim de

Aguinaldo Silva. Tais personagens e crítica social possibilitam cunhar novos pensamentos e hábitos sociais com relação a mulher, principal público-alvo das telenovelas:

Os sujeitos interpretam o discurso telenovelístico a partir de sua experiência e de sua inserção cultural, essa produção de sentido ajuda a construir e atualizar o universo simbólico da sociedade em que o ocorre (SIMÕES, 2004, p. 62).

A análise do discurso das telenovelas, deve sempre levar em consideração o ambiente sociocultural e o momento histórico-cultural em que os seus indivíduos estão inseridos. E quando levamos em consideração que as mulheres compõem a grande parte da audiência dos folhetins eletrônicos, vemos a importância que da indústria (televisão) e da literatura declararem à elas espaço na sociedade por meio de personagens femininas de forte personalidade.

Aguinaldo Silva repetiu o mesmo processo na novela *Fera Ferida*, cuja trama se baseava no universo ficcional de Lima Barreto. Na trama principal, encontramos o prefeito da fictícia Tubiacanga, Feliciano Mota da Costa, que acredita que a cidade esconda preciosas minas de ouro. Feliciano para convencer o povo mostra uma enorme e brilhante pepita de ouro em plena praça pública, causando um rebuliço entre os habitantes, com isso seus planos começam a falhar.

Construída ou inspirada na obra de Lima Barreto, mais especificamente nos romances *Clara dos Anjos*, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* e em personagens dos contos *Nova Califórnia* e *O Homem que Sabia Javanês*. Sendo a novela livremente inspirada nos personagens e contos do autor e também uma manifestação política das condições do Brasil na época.

Nessa obra, Aguinaldo Silva homenageou o autor Lima Barreto não somente por se apropriar do seu universo ficcional, mas também por intermédio do personagem e poeta Afonso Henriques, interpretado por Otávio Augusto, cujo nome era Afonso Henriques de Lima Barreto, homônimo do homenageado. Além disso, havia uma foto de Lima Barreto com a faixa presidencial no gabinete do prefeito de Tubiacanga, cidade fictícia da obra.

Seguindo com a sua relação com a Literatura, os nomes das praças e ruas de Tubiacanga faziam referência aos romances e personagens criados por Lima Barreto: praça Policarpo Quaresma, rua Gonzaga de Sá, entre outras.

Em 1994, a emissora Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), também investiu na adaptação de textos literários, depois do fracasso com a produção de telenovelas originais. Para isso, os produtores decidem apostar nesse formato com a novela *Éramos Seis*, utilizando a mesma adaptação realizada pela TV Tupi, no ano de 1977.

Em *Éramos Seis*, telenovela homônima à obra literária, escrita por Maria José Dupré, que conta a história de Dona Lola que faz de tudo pela felicidade de sua família, possui um universo singelo que perpassa por toda a obra. É nítido o fato de que os produtores transmitem a pureza do texto literário para dentro do texto novelístico, preservando os nomes dos personagens, seus conflitos internos e sociais e acrescentando subtramas, mas sem perder a essência da história do livro.

Tais adaptações e inspirações mencionadas nesse capítulo tornam-se importantes quando analisamos o papel que elas exercem na construção imagética dos personagens, na veiculação de momentos históricos do Brasil, dando-lhes sustentação e força, além de promover a aproximação que a teledramaturgia promove entre telespectadores e leitores ou entretexto audiovisual e escrito.

A influência da literatura dentro das telenovelas, permite que se leve às grande massas o texto literário, apesar de não introduzi-lo na literatura propriamente dita, mas reforça o valor do texto escrito.

Vemos a capacidade que a teledramaturgia possui em se interrelacionar na composição de seus textos narrativos dialogando com a Literatura, com obras que vão desde grandes romances a contos. Isso afirma a veracidade das palavras de Anna Maria Balogh:

A televisão se caracteriza pela sua extraordinária capacidade de absorção de outras linguagens, gêneros e textos bem como sua enorme veracidade ao fazê-lo, posto que permaneceu praticamente o dia todo e todos os dias do ano no ar. (BALOGH, 2002, p.36)

### **2.3- ÚLTIMOS CAPÍTULOS: AS PUPILAS DO SENHOR REITOR**

Entre dezembro de 1994 a julho de 1995, o SBT exibiu a novela *As Pupilas do Senhor Reitor*, novela de Lauro César Muniz baseada no romance homônimo de Júlio Diniz e escrita por Bosco Brasil, Ismael Fernandes, Analy A. Pinto, Aziz e Zeno Wilde.

Como explanado no início deste trabalho, a explicação para tal fenômeno de relações intertextuais está na gênese da própria mídia, que tendo as telenovelas como principal produto narrativo, é capaz de produzir essa metamorfose de textos narrativos.

Como obra, *As Pupilas do Senhor Reitor* é um romance do escritor português Júlio Diniz, lançado em formato de folhetim em 1866 e, posteriormente publicado em 1867. No texto telenovelístico de Lauro César Muniz o autor manteve o mesmo estilo do romance estabelecendo fortes pontos de contato com o texto literário. Isso deu-se por meio de um texto com poucos apuros no estilo, suspense e variedades baseados em costumes da zona rural.

Tanto a obra literária quanto a novela foram ambientados na metade do século XIX, contando a história de Margarida e Clara e seus romances com os filhos do fazendeiro José das Dornas, que foram Daniel e Pedro. Como é evidente, o autor telenovelístico manteve os nomes dos personagens e ambientação da obra literária.

Mantendo as temáticas que perpassaram a obra, a novela manteve seu fundo sarcástico e tom irônico, introduzindo o realismo de Portugal e o romantismo europeu. Realismo que pode ser observado por meio do caráter das personagens. Por exemplo, o personagem Daniel, que desde de jovem, preparou-se para ingressar no seminário, viu-se apaixonado por seu inocente amor a pastorinha Margarida. O pai, José das Dornas, decide enviá-lo ao Porto para estudar medicina. Como muitos folhetins de séculos anteriores, a novela explorou temas, como: amor, oposição familiar, celibato, religiosidade, justiça, desilusão e tantos outros temáticas tão comuns nos romances folhetinescos.

Mas, esse ponto de contato com a literatura deu-se principalmente pela projeção de uma aldeia rural, estruturada como uma sociedade, que disputava o duelo entre bem × mal.

A presença da história das “pupilas” trouxe para seus telespectadores as lembranças e convívio com a literatura, principalmente com suas personagens femininas de paralelos com personagens da literatura clássica.

Essa novela possuiu características bucólicas presentes principalmente no Romantismo, por meio da pastora, órfã, pobre e solitária, Clara que aparecia em cenas vagando pelo bosque, por imposição da madrasta má. Remetendo aos contos maravilhosos protagonizados por princesas, não poderia faltar o clássico “príncipe” para o “final feliz”, que é alcançado até o fim

da novela. Que com um final feliz, prevaleceu-se o triunfo do “bem” sobre o “mal”, por se alcançar a conquista e a comunhão dos personagens, por se ter os antagonismos diluídos.

Fica claro que o período de 1975 a 1995, promoveu uma inédita veiculação de obras da literatura nacional. Entretanto, com a mudança dessas adaptações para as minisséries, o público tornou-se mais qualificado e restrito, marcando o fim de um período muito rico da teledramaturgia. Com inspirações e adaptações em sentido literário e apresentando ao público obras da literatura televisionadas de uma forma que os seus autores não ousaria sonhar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Brasil, a constituição de uma identidade da massa cultural deu-se principalmente por meio das telenovelas, que com a televisão, como principal veículo de comunicação, atingiu o grande público. Com ela foi possível o compartilhamento de histórias e personagens que passaram a fazer parte do imaginário brasileiro, constituindo-se como uma forma de ficção por excelência, com o texto literário incluso nesse processo, por exercer papel fundamental nessa constituição.

Ao usar a literatura como fonte para criação, constatamos que os autores telenovelísticos produzem novos sentidos, criam, recriam, apropriam-se, reordenam e constroem novos textos tornando a trajetória das tramas novelísticas ricas em sentido literário, intelectual e cultural, tornando-as um texto narrativo híbrido.

Como apresentado neste trabalho, a partir da década de 70, com a exibição de telenovelas como produto ficcional voltado para as massas, o público encontrou a satisfação da necessidade de ficção literária e poesia, dito por Antonio Candido como direito, por meio da teledramaturgia, que agiu como um romance popular eletrônico. Tornando personagens como, Tieta, Gabriela, Isaura, Odorico Paraguaçu entre outros, como símbolos não apenas da literatura brasileira, mas também como personagens da teledramaturgia. Mostrando que o ato de acompanhar uma telenovela é tão cultural quanto ler um livro, levando em conta que as adaptações e inspirações provam que as obras não são exclusivamente literárias.

Nessa reconstrução da trajetória das telenovelas, com origem nos folhetins franceses perpassando pelos jornais, rádio e televisão, foram encontrados semelhança de mensagens entre o texto literário e o televisivo, que incluem fraseologias exatas, nomes e construção física e psicológica de personagens, ambientação e crítica social como pontos de contato, à medida que a teledramaturgia apropriou-se da literatura como fonte autoral.

Cativando público de todas as faixas etárias, as telenovelas vem servindo como espelho da sociedade e porta-voz da crítica social, por ter como gênese os textos literários, servindo como meio de conhecimento de mundo, possuindo aspectos como a audiência, marketing social e comercial e tantos outros temas que podem ser pesquisados, analisados e discutidos por comporem aspectos desse rico gênero narrativo.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Mauro. **A Hollywood Brasileira: Panorama da Telenovela no Brasil**. São Paulo: Senac, 2002. 175 p.
- BALOGH, Ana Maria. **O discurso Ficcional da TV: Sedução e Sonho em Doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BRANDÃO, Cristina. **Identidade, identificação, projeções: telenovela e papéis sociais no Brasil**. In: COUTINHO, Iluska, Silveira JR., Potiguara Mendes da (Orgs.) **Comunicação: Tecnologia e Identidade**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. 165-174 p.
- CABRAL, Paulo. **A história da telenovela: porque o mundo adora os folhetins**. 1.ed. São Paulo: Terceiro nome, 2008. 88 p.
- CALZA, Rose. **O que é telenovela**. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. 76 p.
- CAMPEDELLI, Samira Yossef. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 1987. 96 p.
- CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: \_\_\_\_\_. **Vários Escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- FADUL, Ana Maria. Telenovela e família no Brasil. *Comunicação & Sociedade*, São Bernardo do Campo/SP: Pós Com/Unesp, n. 34, 2º sem. 2000. FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1997. 511 p.
- FERNANDES, Ismael. **Memória da Telenovela Brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 1997.
- HAMBURGER, Esther. **Diluído fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano**. In NOVAIS, Fernando (coord.). **História da vida privada no Brasil** 4 v. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 p. 438-487. *Contrastes da intimidade contemporânea*.
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: A sociedade da telenovela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 196 p.
- JAMBEIRO, Othon. **A tv no Brasil do século XX**. São Paulo: Edufba. 263 p.
- LIMA, Solange Martins Couceiro de; MOTTER, Maria de Lurdes; MALCHER, Maria Ataíde. **A telenovela e o Brasil: relatos de uma experiência acadêmica**. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo: INTERCOM. XXIII v. n°1, jan/jul. 2000, p.118-136.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo. **Memória e Identidade na Telenovela Brasileira**. Disponível na internet e acessado em 15/09/2018.
- LOBO, Narciso Julio Freire. **As minisséries e a busca de uma teledramaturgia nacional**. In: **Revista Comunicação e Sociedade**. N° 29, São Bernardo do Campo: Instituto Metodista de Ensino Superior, 1998, p. 85-98.
- MARCONI, Maria de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Editora Atlas, 1992. 4.ed. 381 p.

MARQUES DE MELO, José. **Teoria da Comunicação: paradigmas latino-americanos**. Petrópolis: Vozes, 1998. 412 p.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2002. 248 p.

MEYER, Marlyse. **Folhetim, uma história**. São Paulo: Cia das Letras, 1996. 488 p.

MEYER, Marlyse. **Folhetim, uma história**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 478 p.

MEYER, Marlyse. **Folhetim, uma história**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 478 p.

MEMÓRIA GLOBO. **Guia Ilustrado TV Globo – Novelas e Minisséries**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2010.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 1.ed. São Paulo: Cultrix, 1974. 520 p.

ORTIZ, R. **Evolução histórica da telenovela**. São Paulo: Brasiliense, 1991. 55-100 p.

ORTIZ, R. **Evolução história da telenovela**. In: ORTIZ, R. BORELLI, S. H. S., RAMOS, J. M. O. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1991. 199 p.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo, Brasiliense, 1984. 194 p.

PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do trabalho científico (recurso eletrônico): métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho científico/ Cleber Cristiano Prodanov, Ermani Cesar de Freitas**. – 2.ed. – Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

Política da Educação e do Desporto (Conferência proferida pelo Ministro Ney Braga na Escola Superior de Guerra em 10/09/1975).

SIMÕES, Paula Guimarães. **Mulheres Apaixonadas e outras histórias: amor, telenovela e vida social**. 2004. 232 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Tocantins, 2004.

SILVEIRA, Helena. **O Paradoxo e o Ovo de Colombo**. Publicado na *Folha de S. Paulo*, “Ilustrada”, 1975.

TAVARES, Maurício Nogueira . **A radionovela no Brasil: de “Em busca da felicidade” a “Verdes Anos”**. 1992, 120 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto Metodista de Ensino Superior, São Bernardo do Campo, SP.

Site [www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br), acessado em 03/2018.

