

A telenovela e a representação social. Quando o folhetim se inspira no real e quando a realidade é retratada na novela

Renata Venise Vargas Pereira*
Gilze Freitas Bara**

RESUMO

A novela **Páginas da Vida** é um exemplo de hibridismo entre o real e o ficcional. O autor Manoel Carlos, conhecido por inserir temas da atualidade em seus folhetins, realizou o mimetismo em sua produção, captando do real a inspiração para uma cena dramática. O artigo pretende analisar a cena em que Angélica (Cláudia Mauro) morre carbonizada dentro de um ônibus em que viajava após o veículo ser atacado e incendiado por bandidos no Rio de Janeiro. O fato foi uma adaptação de um acontecimento real, ocorrido em dezembro de 2006 na capital fluminense. Os tópicos deste artigo investigam a influência da televisão na formação das identidades na contemporaneidade; a telenovela, como um de seus principais produtos; sua influência na representação social. E ainda como o gênero se apropria dos acontecimentos e propõe o agendamento, transformando a ficção em conversas e debates do cotidiano, e a posição dos espectadores que se reconhecem como atores de suas vidas diárias.

Palavras-chave: Televisão. Telenovela. Agendamento. Representação. Mimetismo.

ABSTRACT

The soap opera "Páginas da Vida" ("Pages of Life") is an example of hybridism between the real and the fictional. The author, Manoel Carlos, known for inserting themes of present time in his serials, performed the mimicry in his production, capturing from reality the inspiration for a

* Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e professora do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF).

** Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e professora do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF).

dramatic scene. The article intends to analyze the scene in which Angelica (Claudia Mauro) dies carbonized inside a bus where she traveled, after the vehicle was attacked and set on fire by bandits, in Rio de Janeiro. The fact was an adaptation of a real event occurred in december of 2006 in that city. This article's goals are to investigate the influence of television in the shaping of identities in contemporaneity; the soap opera, as one of its main products; and its influence in the social representation. And also how the genre appropriates the events and proposes the scheduling, transforming the fiction in conversations and debates about everyday life, and the positioning of the spectators who recognize themselves as actors of their daily lives.

Keywords: Television. Soap opera. Scheduling. Representation. Mimicry.

1 INTRODUÇÃO

Do romance-folhetim francês do século XIX à teledramaturgia brasileira tipo exportação, o caminho percorrido pela telenovela foi longo e sofreu influências em vários aspectos. Completamente adaptado ao gênero que, definitivamente, conquistou o país, hoje, o Brasil produz e difunde suas novelas para o mundo inteiro. Um orgulho nacional assim como sua influência sobre a identidade da nação. É com ajuda do que se vê na TV que moldamos nossa representação social no universo globalizado onde o indivíduo é fluido e poroso. Os meios de comunicação, a cada dia, são mais responsáveis pela formação do sujeito. A telenovela, com seu poder mimético, capta do ambiente social suas pretensões e retribui com um conteúdo voltado à informação, entretenimento e ficção.

A força da telenovela sobre a nação e a forma como ela representa o real por meio da ficção são evidentes na produção de Manoel Carlos, em *Páginas da Vida*. O título da novela já deixava pistas de que a ficção seria uma reprodução dramática do cotidiano. Na novela exibida em 2006, no horário nobre da TV Globo, a personagem Angélica (Cláudia Mauro)¹ morre carbonizada após o ônibus em que viajava com a filha Clara (Carolina Oliveira) ser atacado e incendiado por bandidos. A ficção se apropriou da realidade. Fato semelhante aconteceu no Rio de Janeiro, no dia 28 de dezembro de 2006, quando sete pessoas morreram carbonizadas dentro de um ônibus de viagem, quinze ficaram feridas e outra morreu mais tarde, após permanecer internada no hospital.

O caso foi noticiado por toda a imprensa brasileira e repercutiu no exterior. A novela se inspirou no cotidiano jornalístico e na representação

¹ <http://www.youtube.com/watch?v=WBkWzhHGLcA>. Acesso em: 01/07/2011

do real, utilizando-se de efeitos dramáticos para a composição da cena ficcional. O artigo pretende fazer um estudo desse objeto e analisar como a telenovela faz da ficção um espelho do real, incorporando às histórias situações verossímeis.

No decorrer do trabalho, serão analisados os conceitos de como a televisão se posiciona como espelho da sociedade, oferecendo ao público uma representação de si mesmo; a trajetória da telenovela e suas inspirações desde o folhetim francês. Também será proposta uma reflexão de como o gênero é um fenômeno brasileiro, como produto artístico cultural e como agente da identidade nacional. Além disso, serão discutidos os pontos de agendamento propostos pela telenovela, que dá visibilidade a determinados assuntos, transformando-os em conversas e debates cotidianos, fazendo com que toda a nação reverbere comportamentos no diálogo televisual que estabelece com o público. Por fim, como as personagens que ganham vida na tela da tevê valida o cotidiano dos espectadores, que reconhecem a si mesmos como atores de suas vidas diárias, numa demonstração clara do hibridismo entre o real e o ficcional.

2 A FORÇA DA TV: O ESPELHO ONDE TUDO SE VÊ

A presença da televisão nas residências vem crescendo a cada ano. Só no Brasil, ela está em 95,7% dos lares brasileiros. Os dados do IBGE (2009)² revelam sua importância para a sociedade contemporânea. Wolton (1996, p. 5) afirma que a televisão foi uma mudança radical na história da comunicação, colocando a imagem no primeiro plano da civilização ocidental e proporcionando uma ruptura de fronteiras jamais vista. “Não só o espetáculo em imagem seduzia imediatamente, como também a janela para o mundo.”. A televisão é um formidável instrumento de comunicação entre os indivíduos. Para Wolton (1996, p. 16),

[...] o mais importante não é o que se vê, mas o fato de se falar sobre isso. A televisão é um objeto de conversação. Falamos entre nós e depois fora de casa. Nisso é que ela é um laço social indispensável numa sociedade onde os indivíduos ficam frequentemente isolados e, às vezes, solitários.

A TV preenche o vazio, é “[...] companheira das nossas solidões, testemunha de nossa vida cotidiana, memória do tempo imóvel” (WOLTON,

² <<http://www.oncb.org.br/oficio-oncb-sobre-audiodescricao.html>>. Acesso em: 22/07/2011

1996, p. 11). Apresenta-se como um meio responsável pela informação e pelo divertimento. Talvez as razões para o sucesso perpassem pelo fato de ela ser destinada a um público imenso, anônimo e heterogêneo, ofertado por uma programação de imagens diferentes, uma mistura cuja recepção e interpretação, segundo Wolton (1969, p. 67), ninguém domina. Essas imagens podem refletir a realidade ou fantasiá-la, mas a decodificação exige uma contextualização.

Dizer que não existem imagens de televisão sem contexto de produção e recepção enfatiza também a dimensão social da televisão, que se encontra nas duas características de sua imagem: a identificação e a representação. Estas não lhe são próprias, aplicam-se a todas as imagens animadas, mas assumem também aqui uma dimensão particular, uma vez que a televisão é o principal instrumento de percepção do mundo da grande maioria da população. A televisão contribui diretamente, portanto, para retratar e modificar as representações do mundo (WOLTON, 1996, p. 68).

No Brasil, o veículo é assistido por todos os meios sociais. Esse importante fator, aliado à diversidade dos programas, constitui um poderoso fator de integração nacional. Para Wolton (1996, p. 153, 157), a TV “contribui também para valorizar a identidade nacional”. O autor, que trabalha com a denominação de laço social para a televisão - exatamente por essas características que possui, acredita que “esse papel de laço social de amortecedor desempenhado pela televisão no Brasil só existe, evidentemente, devido à dupla condição de ser uma televisão assistida por todas as classes sociais e de ser um espelho da identidade nacional”. Ele justifica que:

Dizer que a televisão é uma das formas de laço social é, pois, uma retomada de certa tradição sociológica, mesmo que a perspectiva seja sensivelmente diferente. Em que a televisão constitui um laço social? No fato de que o espectador, ao assistir à televisão, agrega-se a esse público potencialmente imenso e anônimo que a assiste simultaneamente, estabelecendo assim, como ele, uma espécie de laço invisível (WOLTON, 1996, p. 124).

O veículo contribui para influenciar na construção ou reconstrução de identidades dos sujeitos, mergulhados na fluidez atual³. Vivemos um período de transformações constantes que causam mudanças nos padrões de produção de consumo e, dessa forma, produzem identidades novas

³ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001

e globalizadas. A TV promove aproximações e dá acesso à informação instantânea acerca dos fatos do mundo, propiciando contato e familiaridade com toda espécie de fenômenos e acontecimentos – tudo isso ao toque de um simples botão. Bourdieu (1997, p. 16) discorreu sobre o tema. Para ele, o veículo protagoniza a construção de sentidos do mundo: “Ser é ser percebido na televisão”. A partir desse contexto, passamos a analisar a influência da teledramaturgia.

Para Brandão (2011), “A telenovela tem poder mimético, capta do meio social suas pretensões e funciona como informação, entretenimento e ficção”. Por mimético, entendemos a imitação de fatos ou acontecimentos sociais. A partir desse cenário, ficará mais claro como a cena em que a personagem Angélica morre carbonizada se apropria da realidade. O fato narrado de forma dramática utiliza o cotidiano jornalístico, mas usa efeitos de ilusão. “Sincronizando e homogeneizando o real e o imaginário, a telenovela faz da ficção um espelho do real e incorpora ao enredo fatos correntes e situações verossímeis”. Entretanto, antes de chegar a esse ponto, faz-se necessário discorrer sobre a gênese da telenovela no mundo e a chegada do gênero ao Brasil.

3 DO FOLHETIM À TELENVELA – A PAIXÃO DOS BRASILEIROS NA TELA DA TV

Pode-se dizer que a telenovela descende do romance-folhetim francês do século XIX, época em que a sociedade francesa passava por uma profunda transformação: a quebra da oposição entre a cultura elitista e a cultura popular. Uma nova lógica cultural constrói-se a partir do consumo. São três as bases sociológicas que possibilitam essa mudança (ORTIZ, 1989, p. 13): o advento da Revolução Industrial, que impulsiona a impressão de livros e jornais, auxiliando na difusão do conhecimento; a ampliação dos sistemas de comunicação, com as estradas de ferro que permitiam rapidez nas viagens; e a alfabetização dos franceses, que facilitou a difusão da cultura popular e o crescimento de um público leitor.

No Brasil, o folhetim se desenvolve quase simultaneamente à França. Inicialmente, as traduções de histórias francesas não tiveram uma conotação popular, por ser uma linguagem escrita, num país analfabeto (ORTIZ, 1989). Por isso, no final do século XIX, deixou de ser moda. Para Meyer (2003, p. 379), o analfabetismo no Brasil foi driblado por um hábito da cultura oral: a contação de histórias. Essa prática encontrou aqui um cenário favorável. O país era formado por famílias extensas e casas com muitos empregados.

Mais tarde, as habitações nacionais eram populares e coletivas, compostas por cortiços e vilas operárias. Nesses ambientes, a oralidade se proliferou.

Encontramos nas tramas folhetinescas impressas em capítulos uma característica importante herdada, anos depois, pelas telenovelas: a serialização da história. Para prender a atenção do público, os autores usavam os chamados ganchos, momentos de ápice das narrativas, acompanhados de algum segredo e suspense. Estrategicamente, a história era interrompida provocando a imaginação do leitor até a edição seguinte. Antes de ser adotada pelas telenovelas, a narrativa em pedaços circulou pelos radiodramas e pelas radionovelas. Mas os primórdios desse modelo adotado pelos folhetins encontram-se bem antes disso, “nas formas epistolares de literatura (cartas, sermões, etc.)” e “nas narrativas míticas intermináveis (As mil e uma noites)” (MACHADO, 2000, p. 86).

Os pontos principais desse tipo de estória são distribuídos de forma a manter a tensão dramática, através de sucessivos capítulos. Este invento é uma estratégia narrativa que se tornou o grande segredo da telenovela. A explicação chama a atenção para um outro elemento fundante da ficção seriada na TV: o melodrama, que, assim como o folhetim, tem raízes históricas na Revolução Francesa do século XVIII. O termo foi introduzido por Jen-Jacques Rosseau (ANDRADE, 2003, p. 65). A estrutura é simples (SILVA, 2005, p. 50): em um plano, personagens de valores opostos; em outro, alternância veloz de momentos de desolação e desespero com serenidade e euforia. Essa característica pode ser encontrada no teatro popular, na literatura de cordel, no folhetim, no cinema de lágrimas latino-americano, nas histórias de detetive, na ficção científica, na literatura infantil, nas radionovelas mexicanas, cubanas, argentinas, venezuelanas. E é justamente neste último formato que o melodrama entra em cena na década de 1940, quando os dez maiores programas nas rádios norte-americanas eram *soap operas*, adaptações dos folhetins melodramáticos, com uma diferença: a preocupação com o capital comercial (ORTIZ, 1989).

As *soap-operas* ganharam esse nome por serem patrocinadas por fábricas de sabão que tiveram interesse de vendas do produto direcionado às mulheres. No Brasil, a radionovela chegou mais tarde, em função do sistema radiofônico ainda prematuro. Em 1941, a Rádio Nacional lançou “Em busca da felicidade” e a Rádio São Paulo, “A predestinada”. Ao longo dessa década, os aparelhos de rádio tornaram-se mais acessíveis. Por isso, os produtores acumularam um conhecimento sobre a literatura melodramática que depois foi transferido para a televisão. A primeira novela, “Sua vida me pertence”, de Walter Foster, foi ao ar em 1951, na TV Tupi de São Paulo. É o início de

uma produção que permanece até 1963 com o advento da telenovela diária.

Nesse momento inicial, a telenovela ainda está muito próxima da antecessora radionovela, com um narrador em *off* descrevendo as cenas. O predomínio do texto sobre a imagem “fez com que vários críticos da época considerassem a telenovela como uma espécie de rádio com imagens” (ORTIZ, 1989, p. 33). Além disso, as personagens folhetinescas permaneciam distantes da realidade, vivendo exageradamente os dramas cotidianos, transfigurando a vida pelo mistério.

A partir de 1954, começam as incursões pelos clássicos literários e pela adaptação teatral. O melodrama ajusta-se à programação televisiva e renasce na telenovela, comovendo e prendendo o interesse de milhões de telespectadores. Nos anos 60, começam a aparecer os textos escritos por brasileiros, acompanhando o clima político e nacionalista que marca a sociedade. A criação da TV Excelsior, em 1969, faz parte desse clima, com um projeto de uma TV brasileira, organizada, com uma visão administrativa moderna e comercial. Mas nessa época a preferência nacional não era a telenovela, formato ainda em ajuste, mas o teleteatro, feito de clássicos da dramaturgia (ORTIZ, 1989, p. 43).

Entre 1951 e 1963, foram produzidos 1.890 teleteatros e apenas 164 telenovelas. Somente na década de 60, a telenovela começa a superar os teleteatros em audiência. Outra mudança importante foi a profissionalização das empresas de comunicação assim como a popularização dos aparelhos. Ambos colaboram para a formação do público. É nesse contexto que surge a primeira telenovela diária: “2-5400 ocupado”, em 1963. Aos poucos, o público se habitua aos horários organizados pelas grandes redes. “Com o surgimento do videoteipe, permitiu-se não somente a produção da telenovela diária, como sua veiculação dentro de um esquema de horizontalidade dos programas.” (ORTIZ, 1989, p. 61).

A horizontalidade é um dos conceitos criados pelas redes para definir a programação. Era uma “estratégia utilizada pelas emissoras para estipular um horário fixo para determinado gênero todos os dias da semana, com o objetivo de criar no telespectador o hábito de assistir ao mesmo programa nesse horário” (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 55). É com essa estratégia que, na virada dos anos 60/70, a TV Globo aparece como protótipo da empresa de comunicação e entretenimento voltada para os negócios. A emissora começou a operar no Rio, em 1965 e, depois, em São Paulo, no ano seguinte. É o tempo de uma dramaturgia diversificada, com o definitivo “abrasileiramento” do gênero, destacando-se os textos melodramáticos importados. É com a novela “Beto Rockfeller” que a tradição melodramática

pura é quebrada de vez, na medida em que a figura principal é um anti-herói. São novelas escritas por pessoas mais eruditas, vindas do teatro, do cinema. A tentativa era criar uma nova linguagem novelística, inserindo o cotidiano e temas urbanos (proposta realista).

A escolha da proposta como padrão de produção foi uma maneira de retratar a realidade brasileira por uma conjunção de fatores (ORTIZ, 1989): a modernização da sociedade que demandava uma reformulação da linguagem televisiva; a incorporação de um grupo de escritores marcados por um projeto nacionalista de esquerda, de concepção estética que priorizava o naturalismo; e a presença do Estado que demandava por temáticas referentes à realidade brasileira. Aos poucos, a telenovela tornou-se o gênero favorito e o mais popular brasileiro.

Os gêneros congregam em uma mesma matriz cultural, referenciais comuns tanto a emissores e produtores quanto ao público receptor. A familiaridade torna-se possível porque os gêneros acionam mecanismos de recomposição da memória e do imaginário coletivo de diferentes grupos sociais. Aronchi de Souza (2004, p. 45) defende a semelhança entre gêneros e formatos na televisão e no estudo do gênero no campo da biologia. “Na biologia, várias espécies constituem um gênero, e os gêneros agrupados formam uma classe. Em televisão, vários formatos constituem um gênero de programa, e os gêneros agrupados formam uma categoria”.

Machado (2000, p. 67) divide os gêneros televisuais em sete: as formas fundadas no diálogo, as narrativas seriadas, o telejornal, as transmissões ao vivo, a poesia televisual, o videoclipe e outras formas musicais. Dentre esses gêneros, ele destaca ainda três tipos principais de narrativas seriadas na televisão. No primeiro há uma única narrativa.

É o caso dos teledramas, telenovelas e de alguns tipos de séries ou minisséries. Esse tipo de construção se diz teleológico, pois ele se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais (MACHADO, 2000, p. 84).

No segundo tipo de narrativa, cada emissão é uma história completa, com começo, meio e fim, com histórias vividas pelos mesmos personagens. “É o caso basicamente de seriados [...] e de programas humorísticos. [...] Nessa modalidade, um episódio, via de regra, não se recorda dos anteriores nem interfere nos posteriores” (MACHADO, 2000, p. 84) Por fim, no terceiro

tipo, a única constante é o espírito geral das histórias. É o caso de todas aquelas séries em que os episódios têm em comum apenas o título genérico e o estilo das histórias, mas cada unidade é uma narrativa independente.

Nosso objeto tem como foco o primeiro tipo de narrativa. **Páginas da Vida**, de Manoel Carlos, aborda, entre outros temas, o preconceito racial. Angélica, vivida pela atriz Cláudia Mauro, e a filha Gabi, de Carolina Oliveira, discrimina o ex-marido e pai da garota, Lucas, interpretado por Paulo Cesar Grande. Ele é casado com a médica Selma, da atriz negra Elisa Lucinda e vira alvo de comentários discriminatórios de Angélica e Gabi. O autor estabelece o conflito nos capítulos iniciais e, para restabelecer o equilíbrio, propõe um final trágico para Angélica – ela morre carbonizada. A filha se salva e será criada por Selma. Assim, a menina aprende que o racismo é uma postura condenável.

4 A TELENOVELA E A CONSTRUÇÃO DO REAL

A telenovela ganhou reconhecimento como produto artístico e cultural e como agente central do debate sobre a cultura e a identidade nacionais, sendo um dos fenômenos mais representativos da modernidade brasileira. Vassallo Lopes (2003) classifica a telenovela como uma narrativa nacional, popular e artística – uma narrativa familiar sobre a nação. A televisão não promove interpretações consensuais a respeito dos temas que aborda, mas, sim, luta pela interpretação de sentido. O repertório compartilhado pelos diferentes públicos “está na base das representações de uma *comunidade nacional imaginada* que a TV capta, expressa e constantemente atualiza” (VASSALO LOPES, 2003, p. 18). A telenovela também oferece uma agenda temática (assunto que iremos abordar posteriormente) e atua como fórum cultural, uma vez que dá visibilidade a determinados assuntos, comportamentos e produtos e não a outros.

Vassallo Lopes (2009, p. 6) afirma que “[...] alçada à posição de principal produto de uma indústria televisiva de grandes proporções, a novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, indo da intimidade privada aos problemas sociais”. A autora levanta a hipótese de que talvez o fascínio do público pelas telenovelas e a repercussão dela estejam ligados justamente às ousadias na abordagem dos dramas comuns e cotidianos. A telenovela, assim, ultrapassou o aspecto de lazer e ganhou o cotidiano da nação, configurando-se como:

[...] experiência comunicativa, cultural, estética e social. Como experiência comunicativa, ela aciona mecanismos de conversação, de compartilhamento e de participação

imaginária. *A novela tornou-se uma forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada* (VASSALLO LOPES, 2009, p. 9).

Ela destaca ainda que as informações e os comentários a respeito das telenovelas não atingem apenas aqueles que assistem aos capítulos. “As pessoas, independentemente de classe, sexo, idade ou região acabam participando do território de circulação dos sentidos das novelas, formado por inúmeros circuitos onde são reelaborados e ressemantizados. [...] *a novela é tão vista quanto falada*” (VASSALLO LOPES, 2009, p. 10).

Tufte (2004) enfatiza que as telenovelas fazem parte da vida cotidiana e influenciam na formação e na articulação de identidade, na organização do tempo, do espaço e das relações sociais. Para ele, as telenovelas são baseadas na relação emocional com a audiência, provocando articulação com grande variedade de sentimentos e identidades. Esse processo de identificação leva à mistura entre realidade e ficção – o telespectador está ciente de que telenovela é ficção, mas o forte envolvimento emocional faz com que a vida das personagens da telenovela tome lugar central no cotidiano dos telespectadores.

Conforme Tufte (2004), a telenovela produz uma “segurança” por meio de mecanismos relacionados com o reconhecimento de temas, pessoas, questões e preocupações. Debates a respeito de determinados assuntos, muitas vezes, acontecem primeiro nas telenovelas e depois nas esferas sociais. As normas sociais, assim, são afirmadas, adaptadas e revisadas nas telenovelas. “A ‘vida real’ das personagens da telenovela valida a vida diária dos espectadores, fazendo com que eles reconheçam a si mesmos como atores em suas histórias diárias” (TUFTE, 2004, p. 298). O autor defende que:

[...] esses processos de reconhecimento e identificação com pessoas, problemas e situações que os espectadores têm em comum contribuem para gerar um senso comum de pertencimento, freqüentemente um senso de pertencimento nacional. Com a produção desse senso de pertencimento, o uso das telenovelas é central na construção da cidadania cultural entre os brasileiros (TUFTE, 2004, p. 303).

Brandão, (2011) comenta que “[...] é na telenovela que grande parte da população se (re)conhece”. É uma obra aberta porque permite a interferência do telespectador no destino dos personagens. “Por isso, inclui em seus enredos forte dose de realismo”. As personagens são a alma das telenovelas porque é a partir delas que as tramas se desenrolam. As personagens são construídas sobre

arquétipos, estereótipos e protótipos, segundo Trinta (2011a). A personagem arquetípica seria a modelar, a instituidora, aquela que “torna inteligível (apreensível pelo intelecto) as coisas sensíveis. Donde suas características de anterioridade, de solidez estrutural, de constância, de continuidade, de firmeza, enfim, de (uma) verdade universal e perene” (TRINTA, 2011b). A personagem construída sobre estereótipos seria aquela “em que os caracteres se mostram fixos e estáveis; clichê. Resvalando, não raro, para o preconceito, o estereótipo se faz caricatural.” (TRINTA, 2011b). Já a personagem advinda de protótipos seria pioneira, exemplar, “confundindo-se, sob este aspecto, com o arquétipo. O protótipo pode vir a sublimar-se em arquétipo e a banalizar-se como estereótipo” (TRINTA, 2011a).

Trinta (2011a) comenta, ainda, que as personagens são delineadas por seu valor como modelos a serem imitados ou para causar repulsa. A junção de uma história geral à história particular do personagem dá contornos preciosos à função re(a)presentativa do personagem. Brandão (2007) acrescenta que “as telenovelas jogam com as expectativas melodramáticas da audiência, continuamente estimulando o desejo de conclusão da história”. Para ela, a novela está longe de ser erudita, sendo basicamente um produto de massa, popular. E o objetivo é claro: atingir o grande público.

As novelas introduzem polêmicas, denúncias, ressaltam projetos sociais e abominam o poder econômico centrado nas mãos de poucos mas nada disso pode ser mostrado se no pano de fundo não houver um enredo folhetinesco, com explorações melodramáticas, talvez tragicômicas buscando reforço nas emoções primárias da audiência onde os dramas familiares são o entrecio mais comumente utilizado (BRANDÃO, 2007,).

Os espanhóis Caseti e Di Chio corroboram com a pesquisadora. Para eles, o conteúdo exposto na TV “oferecem *imágenes de la realidad* que confirman, integran o corrigen los mapas cognitivos de los individuos. Facilitan *esquemas que explican* los eventos cotidianos, casi sempre a partir del modo en que tratan los ‘casos públicos” (CASETI; DI CHIO, 1999, p. 297). A seguir, veremos como um caso público, amplamente divulgado na imprensa ganhou contornos dramáticos na telenovela, reforçando emoções primárias do telespectador.

5 QUANDO A REALIDADE E O JORNALISMO INSPIRAM A TELENOVELA

Antes de analisamos o objeto preterido por este artigo e qualquer outra abordagem a respeito do diálogo traçado pela telenovela e a

reverberação dos fatos jornalísticos na teledramaturgia, é necessário considerar o conceito de notícia. Segundo Erbolato (1991, p. 53), “[...] não obstante a importância da notícia, no chamado *império do jornalismo*, ninguém conseguiu defini-la satisfatoriamente. Os teóricos dizem como ela *deve ser*, mas não o que *realmente é*”. De acordo com Maciel (1995, p. 13), “[...] notícia é, por definição, um fato novo de interesse social”, tudo aquilo que se divulga. Sejam acontecimentos, celebrações, fofocas ou algo que interesse à população. Para Charaudeau (2007, p. 33), “[...] a informação é, numa definição empírica mínima, a transmissão de um saber, com a ajuda de uma determinada linguagem, por alguém que o possui a alguém que se presume não possuí-lo”.

Sodré (1996, p. 132-133) argumenta que acontecimento (ou fato) e notícia não possuem a mesma descrição. “Do ponto de vista do *médium* (jornal, rádio, teve), o acontecimento é matéria-prima para o produto *notícia* que, por sua vez, pode constituir-se em acontecimento para o público.” Diante de tantas considerações, podemos admitir que os critérios que estabelecem o que é ou não notícia são subjetivos. As escolhas dependem de uma série de variáveis: a audiência, a linha editorial, o “olhar” dos editores, etc.

A série de ataques criminosos⁴ nas Zonas Sul, Norte e Oeste do Rio de Janeiro, no final de 2006, foi noticiada pelos principais veículos de comunicação do país – TV, jornal impresso, rádio, internet, (sem contar a repercussão mundial). Só na madrugada do dia 28/12, foram registradas 12 ações violentas, com 18 mortos, sendo 9 civis, 2 policiais e 7 bandidos. Outras 22 pessoas ficaram feridas, entre cidadãos comuns e policiais. Na onda de ataques, carros foram incendiados, delegacias e postos policiais foram metralhados e sete ônibus atacados ou queimados. O caso mais grave e que vai merecer nossa atenção neste artigo, ocorreu na Avenida Brasil, Zona Norte do Rio de Janeiro⁵. Um ônibus da Viação Itapemirim fazia a viagem de Cachoeiro do Itapemirim (ES) a São Paulo (SP), quando foi incendiado ao passar pela cidade carioca. Havia 28 passageiros no ônibus. Sete pessoas morreram na hora, carbonizadas dentro do veículo⁶. A oitava morte ocorreu dias após o ataque. Outras quinze pessoas ficaram feridas, entre elas, a modelo⁷, Beatriz Furtado de Araújo, de 29 anos, internada na UTI do Hospital São Lucas, em Copacabana. Ela teve 40% do corpo queimado.

⁴ <<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,AA1402220-5606,00.html>>. Acesso em: 14 jul. 2011

⁵ <<http://oglobo.globo.com/sp/mat/2006/12/28/287211948.asp>>. Acesso em: 14 jul. 2011

⁶ <<http://noticias.terra.com.br/brasil/noticias/0,,OI1322525-EI316,00-RJ+modelo+queimada+em+onibus+vai+para+UTI.html>>. Acesso em: 14 jul. 2011

⁷ <<http://oglobo.globo.com/rio/mat/2006/12/30/287236477.asp>>. Acesso em: 14 jul. 2011

O fato foi reverberado em todo o país, nos ônibus, nas praças, nas conversas do cotidiano. A realidade foi revelada, primeiro, pelos meios de comunicação responsáveis por informar e noticiar os fatos. Depois, ganhou espaço na ficção, sendo repercutido na telenovela. A produção em destaque no horário nobre da TV Globo, na época, era a novela de Manoel Carlos, **Páginas da Vida**, ambientada no Rio de Janeiro, palco das cenas de horror. O autor tem por hábito levar para as telas o hibridismo entre o real e o ficcional. Maneco, como é conhecido, tem um estilo peculiar – de inserir temas da atualidade em seus folhetins. Quando **Páginas da Vida** foi ao ar em julho de 2006, o público já identificava que a novela iria contar a vida possível de ser vivida.

A primeira cena gravada era a comemoração do aniversário da cidade do Rio de Janeiro, com um concerto ao ar livre, seguido de um arrastão na praia do Leblon, na Zona Sul da cidade. O capítulo inicial e todos os outros 203 que viriam a seguir foram concluídos da mesma forma: com um depoimento real, de um anônimo, contando sobre um drama pessoal semelhante às situações vividas pelas personagens da trama. Naquele dia, Manoel Carlos deixou claro que sua obra caminharia por uma linha tênue entre realidade e ficcionalidade.

Outra construção que foi elaborada com a pretensão de atingir o real foi a conclusão da primeira fase da novela, em 11 de setembro de 2001, dia do ataque às torres gêmeas em Nova Iorque. Além disso, houve inúmeras cenas⁸ em que as notícias dos jornais eram comentadas pelas personagens durante o café da manhã ou um almoço de trabalho.

Reportagens reais sobre morte de jovens meninas por conta de distúrbios alimentares foram lidas pelos personagens Anna e Miroel⁹ pais de Giselle, que sofria de bulimia, por exemplo. Uma cena marcante que misturou ficção e realidade mostrou as freiras do hospital Santa Clara de Assis – irmã Natércia (Bete Mendes), irmã Fátima (Inez Viana) e irmã Zenaide (Selma Reis) – lendo a matéria publicada sobre a morte de João Hélio. Após o diálogo das irmãs, uma tomada aérea do Rio de Janeiro, finalizada com a imagem do Cristo Redentor, sem som, fechava a seqüência. (MEMÓRIA GLOBO)

O desfecho da personagem Angélica, interpretada pela atriz Cláudia Mauro, também foi inspirado em um fato real, objeto deste estudo. Após um período no Rio de Janeiro, Angélica decide voltar para Minas Gerais com

⁸<<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-245851,00.html>>. Acesso em: 14 jul. 2011

⁹Anna era a personagem de Deborah Evelyn e Miroel era vivido por Ângelo Antônio

a filha, Gabi, vivida pela pequena Carolina Oliveira. No meio do percurso, bandidos interceptam o ônibus no qual as duas viajam. Eles assaltam os passageiros e incendiam o veículo. Gabi consegue escapar, mas Angélica acaba morrendo, vítima da violência. Na madrugada de 28/12/2006, no Rio, um ônibus de viagem foi assaltado e incendiado, deixando mortos e feridos, fato semelhante ao ocorrido na realidade.

O caso foi mimetizado pela telenovela. Como Wolton (1996, p. 124) argumenta que a televisão é o “espelho” da sociedade, “[...] isso significa que a sociedade se vê – no sentido mais forte do pronome reflexivo – através da televisão, que esta lhe oferece uma representação de si mesma”. O incêndio ao ônibus de viagem provocou comoção por parte da população e, ao ser representado na telenovela, gerou uma reflexão na sociedade, estabelecendo o que o autor argumenta de laço a todos os que assistiram simultaneamente. O folhetim, nesse caso, permitiu que todos tivessem acesso a essa representação. Brandão acrescenta que “[...] para uma empresa de Comunicação, como a TV Globo, por exemplo, não é possível manter-se ao largo das discussões e temas que agitam a sociedade” (BRANDÃO, 2007). Se o caso tem repercussão nacional, muitas vezes, ganha vez e voz nas telenovelas.

Wolton (1996, p. 163) complementa que “[...] não é só a realidade que inspira as novelas; são também as novelas que influenciam a realidade por uma espécie de ida e volta entre a ficção e a realidade, talvez única no mundo” Brandão (2011) ecoa a teoria do autor. Para ela, a telenovela “[...] participa ativamente na construção da realidade, num processo permanente em que ficção e realidade se nutrem uma da outra, ambas se modificam dando origem a novas realidades [...]”. A pesquisadora alerta, no entanto, para o fato de que o mundo real apresenta-se como pano de fundo no processo de criação, apesar de o “mundo lá fora” ser cada vez mais uma referência para o escritor construir sua narrativa.

A cena do ataque ao ônibus provocou no telespectador dois aspectos de suma importância. Além de ter reverberado os acontecimentos reais, conforme dito anteriormente, Manoel Carlos procurou conduzir a narrativa com características típicas do formador de opinião. O fim trágico da personagem racista foi uma maneira subliminar que Maneco encontrou para jogar seu pensamento crítico a respeito do assunto. O Brasil, um país com costumes racistas, deve colocar abaixo essa postura. Angélica passou a novela inteira segregando, ridicularizando e traçando comentários jocosos sobre negros. Por fim, teve um desfecho trágico de sua história: a morte num incêndio criminoso. Brandão (2007) discorre sobre o assunto argumentando

que “[...] a telenovela é orientada no sentido de proporcionar mais que emoção, paixão no sentido Aristotélico para convencer sua platéia, mas proporcionar talvez uma outra perspectiva de enxergar a sociedade e as instituições brasileiras”.

Brandão (2007) conclui que “[...] a telenovela não é apenas mais um produto da indústria da mídia: trata-se de um dos mais relevantes tanto por sua audiência quanto pela capacidade de pautar a agenda social”. O conceito do *agenda-setting* foi cunhado por Maxwell McCombs e Donald Shaw. Eles se preocupavam com o efeito cognitivo das notícias sobre os indivíduos. O termo denomina que “[...] o conjunto de dispositivos da mídia determina a pauta (agenda) para a opinião pública estabelecer relações de relevância sobre determinado conjunto de temas, bem como preterir, desimportar, ignorar e ofuscar outros assuntos” (SILVA JÚNIOR; PROCÓPIO; MELO, 2008 p. 220).

Na concepção de França, Hohlfeldt e Martino (2002), o *Agenda Setting* é uma perspectiva massificante dos meios sobre os indivíduos em que os temas mediáticos se transformam em conversas e debates cotidianos. McCombs e Shaw ressaltam que o *agenda-setting* delibera não somente o que se deve voltar a atenção, mas também no que se refere ao tratamento dado às temáticas repercutidas pelos meios de comunicação de massa. Por agenda, aliás, deve-se entender um processo pelo qual as demandas de diversos grupos sociais são transformadas em assuntos que disputam a atenção das autoridades públicas.

A agenda midiática exercida pelo noticiário nacional e pela telenovela cumpriu o que os autores chamam de “papel intermediário”. Os veículos de comunicação mediaram a relação entre público e privado visto que houve interesse coletivo pelo assunto – que despertou comoção não só nos cidadãos cariocas, como também entre os brasileiros de uma maneira geral. A maneira covarde com que os criminosos agiram foi condenada pela população.

6 CONCLUSÃO

A cena em que a personagem Angélica morre carbonizada é um exemplo da influência dos acontecimentos reais na ficcionalidade e a importância da telenovela na vida dos cidadãos. A televisão aparece como o veículo que auxilia o telespectador a compreender o mundo que o cerca. Quando um determinado assunto acerca do cotidiano é exibido pelos meios de comunicação, o sujeito consegue complementar ou compartilhar de seu

conhecimento do fato interagindo com seu grupo social. Essa postura se fortalece quando o folhetim se apropria do real, muito mais do que quando o telejornalismo o faz.

A novela **Páginas da Vida**, de Manoel Carlos, foi além do noticiário. Construiu, de maneira ficcional, o que poderia ter sido o cenário de horror dos passageiros do ônibus, auxiliando o imaginário coletivo a criar a cena e a dimensionar a gravidade do fato. Por sua força como produto televisivo, a telenovela pode ainda transformar a questão inicial em uma causa específica – como Manoel Carlos fez em outras obras ao tratar sobre a doação de medula, em **Laços de Família**, e outros problemas sociais como drogas, violência contra a mulher, distúrbios alimentares, entre outros.

Agindo assim, repercutindo os acontecimentos, **Páginas da Vida** desempenhou um papel preponderante na sociedade. A novela posicionou-se como reverberadora do discurso coletivo. Mostrou, nas telas da tevê, como o caso chocou e preocupou toda a nação, a ponto de ser retratado na ficção. O Brasil acompanhou o fato pelo noticiário com o distanciamento típico do jornalismo. Porém, milhões de telespectadores conseguiram, realmente, mergulhar no provável cenário dramático do fato que abalou o Rio de Janeiro com auxílio da novela. Como muitos autores refletem, a televisão é inseparável das nossas expectativas e decepções, esperanças e frustrações. Ao exercer seu papel de fornecer informações e entretenimento, a telenovela uniu seu público diante do conteúdo proposto e mostrou que o que acontece na realidade, encontra reverberação no folhetim encarado por muitos como a exibição de páginas da vida cotidiana.

Artigo recebido em: 31/5/2012

Aceito para publicação em: 30/8/2012

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fascínio de Scherazade**: os usos sociais da telenovela. São Paulo: Annablume, 2003.

ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRANDÃO, Cristina. **Televisão e Identidade Cultural**. Juiz de Fora: UFJF, 2011. (PPG-Com. Notas de aula).

BRANDÃO, Cristina. **Telenovelas e Identidade**. Juiz de Fora: UFJF, 2007. (PPGCom. Considerações sobre o tema para apresentação pública do grupo "Comunicação, Identidade e Cidadania").

CASSETI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Análisis de La Televisión**. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. : São Paulo: Contexto, 2007.

ERBOLATO, Mário L. **Técnicas de Codificação em Jornalismo**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991.

HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (Orgs.). **Teorias da Comunicação**. Petrópolis: Vozes, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada à sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

MACIEL, Pedro. **Jornalismo de Televisão**: normas práticas. Porto Alegre: Sagra – D.C. Luzaato, 1995.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-245851,00.html>> Acesso em: 14 jul. 2011.

MEYER, Marlyse. Turvo deleite. In: _____. **Folhetim**. São Paulo: Companhia

das Letras, 1996. p. 361-407.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SILVA, Flávio Luiz Porto e. Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo. **Revista da Faculdade de Comunicação da Faap**, São Paulo, n. 15, 2. Sem. 2005. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_15/_flavio_porto.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2011.

SILVA JÚNIOR, José Afonso da; PROCÓPIO, Pedro Paulo; MELO, Mônica dos Santos. Um panorama da teoria do agendamento, 35 anos depois da sua formulação. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v.31, n.2, p. 205-221. jul./dez., 2008.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

TRINTA, Aluizio Ramos. **Televisão e Identidade Cultural**. Juiz de Fora: UFJF, 2011. (PPGCom. Notas de aula).

TRINTA, Aluizio Ramos. **Televisão e Identidade Cultural**. Juiz de Fora: UFJF, 2011a. (PPGCom. Material distribuído em sala de aula: Das origens ao estado-da-arte).

TRINTA, Aluizio Ramos. **Televisão e Identidade Cultural**. Juiz de Fora: UFJF, 2011b. (PPGCom. Material distribuído em sala de aula: TV e Mediações, II)

TUFTE, Thomas. Telenovelas, cultura e mudanças sociais: da polissemia, prazer e resistência à comunicação estratégica e ao desenvolvimento social. In: VASSALLO LOPES, Maria Immacolata (Org.). **Telenovela: Internacionalização e Interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004. p. 293-319.

VASSALLO LOPES, Maria Immacolata. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação**. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v.26, p. 17- 34 jan./abr. 2003.

A telenovela e a representação social. Quando o folhetim se inspira no real e quando a...

VASSALLO LOPES, Maria Immacolata.. Telenovela e direitos humanos: a narrativa de ficção como recurso comunicativo. In: ENCONTRO DOS GRUPOS/NÚCLEOS DE PESQUISAS EM COMUNICAÇÃO, 9. ; CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO/INTERCOM, 32. , 2009, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2009.

VIZEU, Alfredo (Org). **Sociedade do telejornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2008.

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