

Telenovela brasileira: do melodrama à sátira social

*Ana Maria de Medeiros**

Resumo

O presente artigo procura narrar, de forma sucinta, o surgimento e desenvolvimento da telenovela brasileira. Destaca, num primeiro momento, sua herança oriunda da era do rádio no Brasil e seu caráter melodramático. O texto também ressalta as dificuldades de implementação do gênero e sua capacidade de construção de uma linguagem própria no meio televisivo brasileiro. Assim, aos poucos, o maniqueísmo dos melodramas, centrado na luta entre o bem e o mal foi perdendo espaço para tramas mais soltas, ambientadas ao calor dos trópicos e que procuravam retratar um certo caráter brasileiro.

Palavras-chave: telenovela brasileira; melodrama; sátira social; caráter nacional.

A telenovela no Brasil nasce praticamente junto com a televisão. No início ela não passava de uma adaptação das radionovelas, que haviam se transformado num verdadeiro sucesso da era do rádio no Brasil, mas, aos poucos, foi ganhando uma linguagem própria. A história das novelas tem seu início no século XIX, com os folhetins franceses. É bom ressaltar que assim como a novela mantém em seu formato algumas continuidades dos folhetins do século passado, descontinuidades e rupturas também ocorreram em sua história (ORTIZ et al., 1991: 11). O folhetim surge na França dentro de um contexto de profundas transformações. Muitos críticos o percebiam como uma espécie de teatro móvel, que ia buscar seus espectadores ao invés de os esperar. É o início de uma cultura popular de massa, e dentro dessa perspectiva uma nova forma de produzir cultura emerge, rompendo com a então vigente cisão entre cultura de elite e cultura popular, surgindo assim, um novo pólo de produção e de consumo. Assuntos que antes estavam reduzidos à cultura erudita ou à tradição popular se misturam, transformando-se em assuntos do grande público. Ocupando o rodapé dos jornais, o folhetim que abordava temas como os crimes, as crônicas mundanas e os romances-folhetins (forma seriada de literatura, que era publicada em pedaços e organizada em capítulos), já possuíam o signo do entretenimento.

As histórias contadas em pedaços, ou seja, os romances-folhetins, tiveram sua primeira forma de publicação em 1836, quando o jornal *La Presse*, preocupado com a queda que vinha ocorrendo na venda de seus exemplares, passa a publicar diariamente pedaços de obras de escritores consagrados como Balzac, Dumas e Victor Hugo. No intuito de prender a atenção do leitor, cada pedaço terminava com um momento de suspense, objetivando a compra do próximo número, onde o leitor encontraria a seqüência da história.

No Brasil, o folhetim também surge no século XIX, concomitante ao seu surgimento na França. A grande maioria dos folhetins brasileiros eram meras traduções dos franceses, embora

ocorresse exceções como a publicação de romances de autores brasileiros, como foi o caso de *O Guarani* de José de Alencar. É bom ressaltar também que, para a grande maioria dos escritores brasileiros da época, o jornal resumia-se em um dos poucos meios disponíveis para publicação de seus textos. Diferente do que aconteceu na França, o advento do folhetim no Brasil não teve nenhuma repercussão nas camadas populares (que era composta na sua grande maioria por analfabetos), restringindo-se às rodas da elite dominante. Dessa forma, o Brasil não acompanha a Europa no que diz respeito à cultura de mercado.

O ano de 1941 marca a chegada da radionovela ao Brasil. Nesse mesmo ano, a Rádio São Paulo transmite *A Predestinada*, enquanto que, através da Rádio Nacional, os ouvintes acompanhavam *Em Busca da Felicidade*. Seguindo o padrão das produções argentinas e cubanas, as radionovelas brasileiras abordavam temáticas melodramáticas. O melodrama, como gênero literário, caracteriza-se por: “emoções violentas, personagens exaltados, gestos exagerados, enfim, ausência de nuances de personalidade. Esses exageros não servem para descrever dramas pessoais psicológicos, mas para por em destaque símbolos puros e inconfundíveis como a virtude, o vício, a justiça, a lealdade, o bem e o mal”. (SODRÉ apud SANTOS, 1986: 14)

As primeiras radionovelas e mesmo as primeiras telenovelas, ou eram adaptações dos folhetins franceses, ou seguiam sua fórmula. Assim, alguns autores consideram que houve uma apropriação indevida do termo novela. Segundo esses autores, a semântica da palavra novela é identificada em vários idiomas, inclusive no português, como uma história-curta, algo que transitará entre o conto e o romance, com estrutura simples, sem grandes descrições, mas com diálogo vivo. Novela seria, portanto, uma manifestação literária, “não tão longa quanto o romance, nem tão curta como o conto” (CAMPEDELLI, 1987: 20). Seguindo esse argumento, muitos profissionais, ao se referirem às radionovelas e telenovelas brasileiras, preferem conceituá-las como folhetins. Assim, optam por expressões

como “folhetim eletrônico” ou “técnica ficcional”, referindo-se a um tipo especial de ficção, por ser apresentada aos poucos, na forma de história parcelada, sendo ainda caracterizada por receber vários tratamentos dramáticos, transitando num universo pluriforme, em que a base de seu discurso está no perfeito domínio do diálogo. O escritor, dramaturgo e telenovelistas Dias Gomes também parece partilhar da mesma idéia. Para o autor: “o termo telenovela é impróprio, porque novela literária é uma história curta e linear. A de televisão é longa e cheia de tramas. É uma experiência própria da televisão, da nossa. Ela teve por ancestrais o romance folclórico, o filme em série e a novela de rádio, a que mais a influencia a princípio, quando nada mais se fazia que acrescentar imagem às novelas de rádio. Hoje ela já tem uma forma e linguagem própria” (GOMES apud RODRIGUES, 19-).

Se na década de vinte o rádio surge de forma quase que simultânea em todas as regiões do Brasil, durante a década de quarenta os aparelhos receptores tornaram-se mais acessíveis. Isso populariza o rádio e obviamente sua programação. O rádio marca o início da comunicação popular de massa no Brasil, e seu baixo custo possibilitou o acesso à grande parte da população. Como o rádio é ouvido e não lido, como os jornais, isso garantiu que a grande massa de analfabetos fizesse uso desse novo meio de comunicação. Mediada pelo rádio, a circulação das formas simbólicas toma o território nacional. A década de 50 é marcada pelos anos áureos do rádio no Brasil. O que não havia acontecido com o folhetim, passa a se efetivar com as radionovelas que se popularizam. A título de curiosidade, entre as décadas de quarenta e cinquenta, só a Rádio Nacional transmite 828 novelas, todas de autores brasileiros. As radionovelas são consideradas a primeira forma de folhetim eletrônico.

Em 1951, a TV Tupi de São Paulo transmite a primeira telenovela, *Sua Vida Me Pertence*, de autoria de Walter Foster. Nesse período, as telenovelas são levadas ao ar duas vezes por semana e cada capítulo durava em média vinte minutos. A televisão era um

meio novo e precisava ser desvendado. Grande parte dos profissionais do rádio passaram a trabalhar na televisão, mas suas dificuldades não eram poucas. Acostumados a fazer uso somente da voz, os atores penavam com a performance corporal. O resultado era uma locução magistral, enquanto que a postura corporal ficava muito longe do que era pedido pela cena a ser interpretada. Isso sem falar na dificuldade de decorar os *scripts*, que eram simplesmente lidos nas radionovelas. Nesse sentido, os profissionais oriundos do meio teatral levavam uma considerável vantagem.

Essa fase da televisão é marcada por uma mescla de improviso e dificuldades econômicas. Quanto à telenovela, essa ainda era vista como um gênero menor, tanto por produtores como por financiadores. Os próprios atores não disfarçavam em demonstrar o descontentamento e desprezo ao serem convocados para o elenco de uma novela. É que nessa época, a televisão representava mais uma inovação técnica do que um meio de comunicação de grande abrangência e lucratividade. A televisão ainda não possuía uma linguagem própria, seus profissionais, migrados em sua maioria, tanto do rádio como do teatro, ainda buscavam adaptar-se ao novo meio. Além disso, o artista de teatro era visto como intelectualmente superior em relação aos profissionais de televisão. Nesse momento, o campeão de audiência ainda era o rádio, mas a televisão brasileira já fazia importantes progressos.

Durante a década de cinquenta, as telepeças marcaram a programação da televisão. Nos estúdios, peças teatrais eram montadas ou simplesmente adaptadas e se alternavam com o resto da programação. A TV Tupi-Difusora apresentou programas como *O TV de Vanguarda*, *Circo Bombril* e *O Falcão Negro*; na TV Record se destacaram os programas esportivos, *O Circo Arrelia* e o *Teatro Retrospectivo*; no Canal 5, as estrelas eram o *Teatro Cassilda Becker* e o *Teatro Madalena Nicol*. Por conta disso, Artur da Távola, considera o teatro o grande germinador da teledramaturgia brasileira, e designa *O TV de Vanguarda*, como obra fundamental de nossa teledramaturgia, por fazer uso de uma linguagem que buscava

distanciar-se do teatro, tornando-se mais televisiva. Porém, é conveniente ressaltar que boa parte da produção veiculada na televisão, nesta fase, ainda estava presa a referências estrangeiras. Na produção ficcional, predominava a adaptação de roteiros importados, como as obras de Charles Dickens, Alexandre Dumas e Victor Hugo. Foi uma fase onde predominou a montagem de grandes espetáculos teatrais. A TV já mostrava seu fascínio, mas ainda era restrita a poucos, aos mesmos abastados que estavam acostumados a freqüentar os grandes espetáculos teatrais.

A telenovela atravessa a década de cinqüenta, chegando no início dos anos sessenta com um certo desprestígio, mas mantendo certa representatividade. À medida que os aparelhos de televisão vão se popularizando no país, a telenovela vai conquistando uma audiência cada vez maior.

No final dos anos 50, a televisão era vista, como disse Walter Durts, como "alienada da realidade brasileira" (DURTS apud ORTIZ et al., 1991: 49). A afirmação está orientada pelo clima político e nacionalista que norteou a produção cultural e artística desta década. O desenvolvimentismo juscelinista, de forte conteúdo nacionalista, valoriza a produção local e favorece o nascimento de uma dramaturgia e de um cinema genuinamente brasileiro. Desse movimento surge uma nova proposta estética "com raízes fincadas em nossa realidade" (GOMES, 1998: 166). Peças como *A Moratória*, de Jorge Andrade, *O Auto da Compadecida*, de Suassuna, *Eles Não Usam Black-Tie*, de Guarnieri e *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, marcam essa nova fase do teatro. É também deste momento a criação do Cinema Novo, que buscava retratar o Brasil com "uma idéia na cabeça e uma câmera na mão".

Em 1960, é fundada a TV Excelsior, pertencente ao grupo Simonsen, de forte ideologia nacionalista. É nela que, em 1963, a primeira telenovela diária é veiculada no Brasil. Trata-se de *2-5499 Ocupado*, do argentino Tito Di Miglio, adaptada por D. Santucci. Esse período da teledramaturgia brasileira é marcado pelo predomínio de roteiros importados da Argentina, México e Cuba.

Edson Leite, na época diretor artístico da TV Excelsior, numa viagem que fez a Argentina, descobre o gênero e resolve importá-lo para o Brasil. Segundo Ismael Fernandes, o que ele não imaginava “é que estava lançando a maior produção de arte popular da nossa televisão” (1987: 37).

Março de 1964 é a data que marca a consolidação da novela no Brasil, quando a TV Excelsior transmite *A Moça que Veio de Longe*, um roteiro argentino adaptada por Ivani Ribeiro, que vinha, como a grande maioria dos escritores de telenovela, do meio radiofônico, onde se especializara em adaptar originais argentinos, cubanos e mexicanos. Já a TV Tupi veiculava *Alma Cigana*, de origem cubana. Nessa fase da telenovela, a realidade vivida pela sociedade brasileira, naqueles cinzentos meses do ano de 1964, passava longe do enredo das telenovelas exibidas no país, pois o foco estava voltado para a exibição da cultura e das tradições de outros países. Nas tramas, estavam presentes velhos clichês melodramáticos, como: a falsa identidade/dupla personalidade; o mistério do nascimento; os enganos intencionais (como falsos testamentos, papéis incriminadores, cartas anônimas); a perseguição da inocência; as falsas mortes; os triângulos amorosos; a vingança (CAMPEDELLI, 1987: 27).

Ao final do ano de 1964 e início de 1965, o país já contava com 598.000 aparelhos de televisão, enquanto muitas emissoras já haviam se ramificado pelo território nacional. A telenovela ia conquistando cada vez mais adeptos, chegando a tornar-se uma verdadeira “mania nacional”. Borelli Filho, um cronista da Revista do Rádio, descreve, em setembro de 1964, o que preferiu denominar de “A Doce Epidemia das Novelas”:

Os senhores dirão que estamos exagerando, mas verdade é que as novelas em TV, por obra não se sabe do quê, viraram epidemia neste país. É uma doença agradável, que se contrai com prazer e alcança foros epidêmicos que ultrapassam a imaginação. Famílias inteiras se prostram diante do televisor e acompanham, do neto ao

avô, aqueles episódios de folhetim eletrônico. Em consequência alteram-se os hábitos seculares de famílias quatrocentonas. O jantar, servido antigamente às 20h, desceu para às 17, porque pouco depois começarão os romances seriados na TV (BORRELLI, apud, ORTIZ et al., 1991: 62).

A novela do cubano Félix Caignet, *O Direito de Nascer*, que havia feito estrondoso sucesso quando apresentada no rádio, é adaptada para a televisão. Veiculada pela TV Tupi, transforma-se num verdadeiro sucesso de audiência. Carregando no exagero, jornais da época noticiavam que, além da mudança no horário do jantar, não foram poucas as crianças nascidas nessa época que passaram a se chamar Albertino Limonta, nome do herói do folhetim. Os artigos de jornais diziam que o clima de euforia era tamanho que até mesmo os horários dos encontros religiosos e das sessões do Senado foram alterados, para que todos pudessem acompanhar o drama da paternidade desconhecida¹. O sucesso de *O Direito de Nascer* transformou a televisão brasileira, que, “a partir daí, caracterizou-se pela influência da telenovela e por uma programação horizontal – o mesmo produto de segunda-feira a sábado” (FERNANDES, 1987: 66). Veiculadas no horário nobre, emissoras como a TV Tupi, a TV GLOBO, a TV Excelsior e a Record, passam a transmitir de três a quatro telenovelas diariamente. Consolidada, a telenovela passa a revelar autores brasileiros, num mosaico que mesclava profissionais oriundos do rádio, do teatro, do cinema e da própria televisão.

A TV Globo, por sua vez, resolve investir maciçamente, até meados de 1969, no gênero, seguindo a linha do folhetim exótico. Para tanto, contratara a produtora e escritora cubana Glória Magadan, que passou a dirigir o departamento de teledramaturgia da emissora. Através das telenovelas veiculadas pela TV Globo nesse período, os telespectadores passaram a acompanhar histórias que eram vivenciadas em países como Marrocos, México, Espanha e Japão. As telenovelas escritas e dirigidas por Glória Magadan

seguiram a velha tradição maniqueísta dos melodramas, centrada na luta entre o bem e o mal. Era como se o universo social se estruturasse por antinomias, justiça/injustiça, fidelidade/infidelidade, amor/ódio, ricos/pobres, felicidade/tristeza. Para recheiar suas tramas, a cubana não economizava no exotismo, obscurecendo seus cenários com calabouços, masmorras, tavernas, hospitais e saídas secretas de castelos mal-assombrados. Novelas como: *Ilusões Perdidas*, *O Ébrio* (de Gilda de Abreu adaptada por J. e H. Castellar), *Compro essa Mulher* (de Al. Dumas adaptada por G. Magadan), *O Sheik de Agadir* (de Gogol adaptada por G. Magadan), *O Rei dos Ciganos* (de G. Magadan), *A Sombra de Rebeca* (de Glória Magadan, versão novelística de *Madame Butterfly*), *A Rainha Louca* (de Glória Magadan), *Sangue e Areia* (de Janete Clair), que foram exibidas pela TV Globo entre 1963-1968 e servem como uma pequena amostra dessa fase extremamente melodramática das telenovelas produzidas por essa emissora. Porém, já nessa época começa-se a perceber sutis diferenças entre a dramaturgia latino-americana importada e o melodrama escrito por autores brasileiros. **Aos poucos o Brasil vai roubando a cena.**

Ao final do ano de 1968, uma telenovela tenta romper com a tradicional receita seguida até então, sustentada principalmente no melodrama e no exotismo. Com *Beto Rockfeller*, a TV Tupi, principal concorrente da TV Globo nesse momento, tenta dar um novo formato ao gênero. Buscando um ritmo mais rápido, procura dar um caráter mais solto para a performance dos personagens, além de ambientar totalmente a trama ao calor dos trópicos. A telenovela de Bráulio Pedroso procurava apresentar um enredo com o qual o telespectador brasileiro poderia facilmente se identificar. Para tanto, o autor tratou de recheiar a trama com diálogos descontraídos e bem humorados, com temas atuais, presentes no cotidiano da população, impasses e esperanças da sociedade real. Para os Mattelart, *Beto Rockfeller* seria o primeiro arquétipo real da novela brasileira, por introduzir um outro tipo de herói e impulso dramático: “não se trata mais do princípio do Bem e do Mal – o

herói não é mais o executor da vingança, a encarnação da Paixão ou o portador do Bem, mas um indivíduo de origem modesta, habitante da cidade, sujeito a erros, cheio de dúvidas, inseguro, buscando estima, pondo em prática todos os seus recursos de astúcia para subir na escala social. Os críticos o classificaram como 'próximo do caráter brasileiro' " (1998: 30).

Beto Rockefeller configurou-se como uma tentativa de romper com a tradição dramática e artificial que dominava o gênero, desde que esse foi implantado no país. O principal protagonista da trama, Beto, é um jovem comum de classe-média, um vendedor de calçados, que passa a frequentar a alta sociedade, forjando ser um importante milionário. Na companhia de sua sofisticada namorada, Lu, Rockefeller transita por lugares badalados da sociedade paulistana daquela época, como a rua Augusta. Já com Cida, sua namorada suburbana, Beto vive o cotidiano simples das periferias brasileiras. Boa parte da trama se desenvolve na habilidade de Beto em esconder sua origem humilde, não deixando que seus dois universos sociais se misturem. O maniqueísmo centra-se agora na figura de um só personagem. "O anti-herói assume os postos até então ocupados por personagens de caráter firme, sensatos, absolutamente honestos e capazes de qualquer proeza para salvar a heroína das adversidades. A sua concepção procurava se aproximar das pessoas comuns; isto é, ter as atitudes boas e más conforme se apresenta à vida" (FERNANDES, 1987: 116).

Beto Rockefeller foi pioneira, não só por conseguir trazer a temática nacional para o universo das telenovelas, mas também por substituir as fantasias dos dramalhões pela realidade do cotidiano. A malandragem presente no enredo de *Beto Rockefeller* agrada o público e faz a TV Globo repensar o estilo Magadan.

Percebendo o filão mercadológico presente em *Beto Rockefeller*, a TV Globo, que vinha assumindo gradativamente a liderança da indústria televisiva no Brasil, trata logo de fazer alterações na linha de suas novelas. Busca não só ambientá-las no Brasil, como investir maciçamente em tecnologia, como o videoteipe e as câmeras

portáteis, que foram amplamente usadas nas tomadas externas, possibilitando aproximar o telespectador de seu universo paisagístico.

A emissora também faz uma importante reestruturação no horário de suas telenovelas, que passaram a perseguir o modelo do público-alvo. Dessa forma, o horário das seis ficou destinado aos adolescentes, donas-de-casa e empregadas domésticas. A produção, nesse caso, se caracterizou pelo romantismo e a nostalgia do passado, sendo comum as adaptações de obras consagradas da literatura nacional. No horário das sete, deveria ser acrescentado ao público anterior, as mulheres que trabalham fora. Portanto, as histórias deveriam seguir um modelo mais leve e juvenil, romanceadas sim, mas temperadas com uma boa dose de humor. Já o horário das oito, depois do *Jornal Nacional*, o da catarse, foi direcionado para uma mulher madura, para seu marido, para a célula familiar de forma geral, com histórias enfocando seu cotidiano e seus problemas. Já o horário das dez ficou reservado a um trabalho mais experimental (O GLOBO, 1978).

O afastamento de Glória Magadan da emissora é considerado outra importante atitude na transformação estética do gênero, já que, para a cubana, o Brasil não era um país romântico, e um galã não poderia se chamar João da Silva. Para ela, esse teria de se chamar Ricardo Montalban, Alberto Limonta ou Ferdinando de Montemor. Além disso, os cenários precisavam ser exóticos. Segundo o dramaturgo Dias Gomes, telenovelistas que revezaria, com Bráulio Pedrosa e Jorge Andrade, o horário das 22 horas na TV Globo, reservado a sátira social, junto com Glória Magadan, foram também os Limonta e os Montemor e em seus lugares apareceram os Joões da Silva (1998: 257).

Se a produção das telenovelas realizada até então estava restrita exclusivamente ao espaço dos estúdios, aproximando-se mais da linguagem teatral, com o advento da câmera portátil percebe-se uma significativa mudança na linguagem televisiva, pois ela ganha mais maleabilidade, aproximando-se cada vez mais da linguagem do

cinema. Além disso, o foco das temáticas, limitado até então à cidade do Rio de Janeiro, passa a abranger outras regiões do país, possibilitando que os moradores dessas regiões se identificassem com as suas paisagens e seus valores culturais. Essa forma de abordagem também permitiu ao telespectador deparar-se com uma certa representação do arquipélago cultural que é o Brasil. A estratégia de ambientar as telenovelas nas mais variadas regiões do país, procurando não repeti-las de forma consecutiva, reservou à telenovela, segundo alguns autores, o importante papel de integração nacional. Para tanto, as tramas passaram a retratar os diversos “Brasis”, desde a região sul, com suas tradições oriundas da colonização européia, passando pela São Paulo do concreto armado, transitando pela sensualidade e malandragem carioca, chegando mesmo a encenar a Bahia custos, são filmadas e encenadas nas cidades cenográficas, que eram construídas em cidades próximas ao Rio de Janeiro (cidade sede da emissora), numa tentativa de reproduzir os símbolos pertencentes à região do país que estava sendo retratada.

Todo o investimento feito pela Rede Globo, no gênero, somado à preocupação de retratar a cultura brasileira, populariza de forma significativa seu produto. Conforme Melo,

Dias Gomes identifica nesse abasileiramento da telenovela a conquista de uma tipicidade televisual nacional”. Para o dramaturgo, “a telenovela foi à única coisa que a televisão brasileira inventou com características de um produto típico da televisão. Isso porque a nossa televisão surgiu copiando ou adaptando velhos programas do rádio e também tirando alguma coisa do teatro ou veiculando cinema e matando o teatro de revista ao transferi-lo para a própria televisão. A novela, entretanto, conseguiu se desenvolver como um fenômeno da televisão brasileira (1988: 49).

Ao final da década de 60 e início da década de 70, a TV Globo já transmitia em rede uma programação única e centralizada,

percorrendo mais de 4.220 quilômetros do território nacional, do Oiapoque ao Chuí. Segundo Kehl, “a telenovela, cotidiana e doméstica, transforma-se nesse período na principal forma de produção da imagem ideal do homem brasileiro” (COSTA et al., 1991: 289). Seguindo o preceito que afirma que televisão bem sucedida não pode ser estritamente conservadora, a Rede Globo, preocupada em adequar-se às exigências de credibilidade dos tempos modernos, resolve alimentar-se do que representava ser novo e progressista para a época, incorporando ao seu quadro de funcionários um surpreendente lote de dramaturgos, poetas, atores e diretores de esquerda dos anos 60, tais como Dias Gomes, Guarnieri e Ferreira Gullar, decidida em investir no lucrativo terreno da realidade brasileira.

Uma nova forma de se pensar e produzir telenovelas passa a nortear autores, diretores, produtores e atores. Formas simbólicas visando à representação do Brasil passam a ser perseguidas por esses profissionais da comunicação social. A realidade brasileira ganha progressivamente a cena e, por conta disto, as telenovelas ganham personagens brasileiros, assuntos brasileiros e cenários brasileiros. Dias Gomes concebe a telenovela, nesse momento, como “a única trincheira onde ainda se resiste em favor da cultura brasileira. É o único terreno onde ainda se pensa em termos de Brasil. Quando me refiro à novela, falo de uma linguagem própria e que, de algum modo, procura transportar a realidade e os problemas brasileiros para o vídeo” (STATUS, 1976: 14).

Convencido do papel social que a telenovela poderia desempenhar, em meados de 1969, Dias Gomes aceita o convite de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni², e passa a compor o quadro de teledramaturgos da Globo. A empresa já havia rescindido o contrato de Gloria Magadan, mas essa deixara uma produção iniciada, o folhetim italiano *A Ponte dos Suspiros*. Dias Gomes teria como primeiro trabalho na emissora assumir o projeto. Ele aceita o desafio, assinando-o com o sugestivo pseudônimo de Stela Calderón. A estória, que era ambientada em Veneza, sofre transformações na

mão de Dias Gomes, que consegue introduzir, sutilmente, uma crítica à deposição de João Goulart e a esperança de tempos melhores. Talvez pelo tom de crítica social que a novela passa a veicular, seu horário de veiculação pula das 19 horas para o das 22 horas, inaugurando o horário.

Com *Véu de Noiva*, novela de Janete Clair, dirigida por Daniel Filho, veiculada no horário das 20 horas, entre novembro de 1969 e julho de 1970, a Globo inicia sua trajetória de líder, na corrida pela audiência, além de substituir definitivamente a fantasia dos dramalhões por temáticas preocupadas em retratar o cotidiano dos brasileiros.

Dias Gomes, por sua vez, estreou sua assinatura com *Verão Vermelho*, em janeiro de 1970, mantendo-se no horário das 22 horas. A novela tinha como temática o desquite, relacionamento entre pais e filhos e até problemas ligados à reforma agrária. A novela ambientava-se na brasileiríssima Bahia. Em sua novela seguinte, *Assim na Terra como no Céu*, ambientada na Ipanema dos anos 70, outro tema polêmico ganha o tratamento do autor. Vitor, o protagonista da história, é um padre que abandona a batina para casar-se. Além de abordar um tema tabu para a sociedade da época, a trama que ainda era movida por uma boa dose de humor, ficou conhecida pelo suspense do assassinato de uma das principais personagens, Nívea. Quem matou Nívea?

Nessa época, segundo Dias Gomes, a televisão era cheia de tabus. Mas isso não o conformou, pois estava decidido em transportar o universo de sua dramaturgia para o ambiente das telenovelas, na tentativa de buscar uma linguagem própria para o gênero, rompendo de vez seu cordão umbilical com o melodrama. E assim faz, transformando a peça *A Invasão*, anteriormente vetada pela censura, na telenovela *Bandeira 2*, veiculada pela Rede Globo entre 1971 e 1972. A trama se desenvolvia num subúrbio do Rio de Janeiro, um ambiente permeado por sambistas e bicheiros. A malandragem carioca toma a cena. O protagonista era um banqueiro de bicho mau-caráter, um velho que mandava matar seus

concorrentes. Seu perfil destoava totalmente dos heróis românticos dos folhetins melodramáticos.

Tanto que, antes de entrar no ar, um desses analistas profetizou inevitável fracasso, porque “a maioria das personagens era das classes C e D, não tendo os espectadores das classes A e B com quem se identificar”. Apesar de cercada de todas as apreensões, *Bandeira 2* foi ao ar e quebrou esses tabus (...). A morte do protagonista, no último capítulo – toda a população de Ramos comparece espontaneamente à gravação do enterro-, ganhou manchete em letras garrafais na primeira página do jornal Luta Democrática: MORREU TUCÃO. Tucão deixa de ser ficção, ganhara vida própria e morrera de fato. O número de sua sepultura daria no jogo do bicho no dia seguinte, e os “banqueiros” já esperavam porque mandaram “cotá-lo”. (GOMES, 1998: 265)

Seguindo esse movimento de retratar o Brasil, no verão de 1973, os telespectadores brasileiros passam a acompanhar a saga do Prefeito Odorico Paraguassú, na novela *O Bem-Amado*, a primeira telenovela colorida veiculada pela televisão brasileira, também no horário das 22 horas. A Telenovela era uma transposição da peça *Odorico, o Bem Amado*, que o autor só conseguiu encenar nos palcos brasileiros em 1969. A novela é ambientada na tropical Sucupira, uma cidade fictícia do litoral baiano. É lá que Odorico, filho de família tradicional da região, lança sua candidatura rumo à prefeitura. A plataforma de sua campanha se sustentava no seguinte *slogan*: “vote num homem sério e ganhe um cemitério”, já que essa era uma das carências da cidade, que não contava com um campo santo, onde enterrar seus mortos. Eleito, Odorico passa toda sua vida de homem público na saudável Sucupira, na incansável tentativa de inaugurar sua faraônica obra.

O Bem-Amado, segundo Ismael Fernandes “foi uma das primeiras narrativas a buscar em coisas genuinamente brasileiras seus entrecchos. Perfeita em diálogos, em criação de tipos e no seguimento de capítulos” (1987: 167).

Dias Gomes entendia o caráter efêmero da televisão, sua linearidade, sua horizontalidade, que impossibilitavam reflexões profundas, mas a percebia também como um poderoso meio onde se poderia veicular denúncias, que ganhariam uma abrangência nunca alcançada por qualquer outro meio de expressão. Em seus textos, o autor sempre "... buscava inspiração em fatos políticos, satirizando e criticando o 'sistema', em tempos que a Censura ainda não permitia. O Bem-amado era uma pequena janela aberta no paredão de obscuridade construído pelo regime militar" (GOMES, 1998: 276).

Notas

* Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Mestre em Sociologia Política pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da UFSC. Professora do curso do Direito da Associação Vilhenense de Educação e Cultura (AVEC) e dos cursos de Normal Superior e Letras da Faculdade de Educação de Colorado do Oeste (FAEC).

¹ Thompson nos esclarece que: "a produção e circulação das formas simbólicas nas sociedades modernas é inseparável das atividades das indústrias da mídia. O papel das instituições da mídia é tão fundamental, e seus produtos se constituem em traços tão onipresentes da vida cotidiana, que é difícil, hoje, imaginar o que seria viver num mundo sem livros e jornais, sem rádio e televisão, e sem os inumeráveis outros meios através dos quais as formas simbólicas são rotineiras e continuamente apresentadas a nós. **Dia a dia, semana a semana, jornais, estações de rádio e televisão nos apresentam um fluxo contínuo de palavras e imagens, informação e idéias, a respeito dos acontecimentos que têm lugar para além de nosso ambiente social imediato. Os personagens que se apresentam nos filmes e nos programas de televisão se tornam pontos de referência comuns para milhões de indivíduos que podem nunca interagir um com o outro, mas que partilham, em virtude de sua participação numa cultura mediada, de uma experiência comum e de uma memória coletiva.**" [o grifo é nosso](1995: 219).

² Boni era Superintendente de Operações da Rede Globo.

Referências

As horas nobres da televisão brasileira. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 mar. 1978.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A Telenovela**. São Paulo: editora. Ática, 1987.

COSTA, Alcir Henrique da; KEHL, Maria Rita; SIMÕES, Irmã Ferreira. **Um país no ar**. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1991.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: ed Brasiliense, 1987.

GOMES, Dias. **Apenas um subversivo:1922-1999**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

Dias Gomes: **"Podem falar mal, mas a novela de tv é a única trincheira de defesa da cultura brasileira"**. Status, n. 20, jun. 1976.

MATTERLART, Michele e MATTERLART, Armand. **O carnaval das imagens**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MELO, José Marques de. **As telenovelas da Globo**. São Paulo: Summus, 1988.

ORTIZ, Renato; Sílvia Helena Simões Borelli; José Mario Ortiz Ramos. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

RODRIGUES, Vera. Dias Gomes: "o autor é uma raça em extinção".19–.

SANTOS, Regina Maria Rocha dos. **A telenovela das oito: Roque Santeiro – a pintura de um novo (?) Brasil**. Rio de Janeiro, 1986, 125 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**. Petrópolis: Vozes, 1995.

Abstract

The present article narrates, concisely, the beginning and the development of the Brazilian soap opera. Firstly it portrays its inheritance coming from the radio era in Brazil and its melodramatic character. The text also highlights the difficulties in the implementation of the genre and its capacity of construction of a proper language on the Brazilian television. In this way, little by little, the Manichaeism of the melodrama, centered on the struggle between good and evil, loses space for loser plots, set in the heat of the tropics portraying a certain Brazilian character.

Keywords: Brazilian soap opera; melodrama; social satire; national character.