

# Educação horizontal na práxis de pesquisa: a telenovela brasileira como disparadora de diálogos culturais no interior paulista<sup>1</sup>

## Horizontal Education in Research Praxis: The Brazilian Telenovela as a Trigger for Cultural Dialogues in the Interior of São Paulo

Lucas Martins Néia

*Roteirista, dramaturgo e diretor teatral. Doutorando em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Pesquisador do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN/ECA-USP) e do Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Obitel). Bolsista CAPES. Email: lucas\_martins\_neia@hotmail.com.*

### Resumo

*Este trabalho analisa as relações horizontais (FREIRE, 1999) promovidas pela palestra Telenovela brasileira e pesquisa histórica: a investigação em acervos audiovisuais, ministrada em 13 cidades do interior de São Paulo entre 2018 e 2019 por meio do Programa Pontos MIS. Enquanto o público experienciou as potencialidades das ficções televisivas como locais de recuperação, reconstrução, produção, atualização, irradiação e manutenção de memória (MOTTER, 2001), o palestrante pôde visualizar novos horizontes e perspectivas para sua pesquisa de doutorado. Baseado nessas vivências, o artigo defende o desenvolvimento de investigações que, voltadas a produtos audiovisuais – principalmente àqueles que transcenderam a dimensão do lazer e se configuraram em um fenômeno comunicativo, estético e social, caso da telenovela no Brasil (LOPES, 2009) –, tomem atividades de difusão cultural e educação horizontal como práxis de pesquisa. A manutenção de espaços críticos e criativos abertos à participação da sociedade, afinal, impulsiona não só a popularização do discurso científico, mas a circulação de saberes e a instauração de pontos de interconexão entre a esfera da ciência e as competências populares. Vislumbram-se, desta forma, práticas e territórios que possibilitem a democratização da própria construção do conhecimento.*

### Palavras chave

*Telenovela brasileira; Programa Pontos MIS; Educação horizontal.*

### Abstract

*This paper analyzes the horizontal relationships (FREIRE, 1999) promoted by the lecture Telenovela brasileira e pesquisa histórica: a investigation in audiovisual archives, carried out in 13 cities in the state of São Paulo between 2018 and 2019 through the Pontos MIS Program. While the audience experienced the potential of TV fictions as places of recovery, reconstruction, production, updating, irradiation, and maintenance of memory (MOTTER, 2001), the lecturer was able to visualize new horizons and perspectives for his PhD research. Based on these meetings, the article advocates the development of investigations that, aimed at audiovisual products – mainly those that transcended the dimensions of leisure and were configured in a communicative, aesthetic, and social phenomenon, such as the Brazilian telenovela (LOPES, 2009) –, take cultural dissemination and horizontal education activities as research praxis. After all, the maintenance of critical and creative spaces open to the participation of society not only promotes the popularization of scientific discourse but the circulation of knowledge and the establishment of points of interconnection between the sphere of science and popular competences. In this way, there are glimpses of practices and territories that*

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Trata-se de uma versão revista e ampliada de artigo apresentado no 1º Congresso de Ensino em Comunicações, Informação e Artes, promovido pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo entre 16 e 18 de outubro de 2019.

enable the democratization of the knowledge construction process.

## Keywords

*Brazilian Telenovela; Pontos MIS Program; Horizontal Education.*

## Introdução

Como a telenovela se tornou o principal produto cultural do Brasil? De que forma a ficção televisiva, desde a década de 1960, tem se apropriado das histórias fundadoras que subjazem no imaginário popular ocidental – da mitologia greco-romana às narrativas bíblicas; de autores como Dante Alighieri, William Shakespeare e Miguel de Cervantes aos temas geradores do melodrama – e as ressignificado por meio de sua imbricação com as mudanças observadas na sociedade brasileira? E qual o futuro dessas narrativas de longa serialidade diante do sucesso das séries e da proliferação de telas, plataformas de *streaming* e conteúdos sob demanda na cena audiovisual contemporânea?

Essas eram as questões disparadoras da palestra *Telenovela brasileira e pesquisa histórica: a investigação em acervos audiovisuais*. A atividade integrou por dois anos o portfólio do Programa Pontos MIS, um projeto do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS)<sup>2</sup> que, por meio da difusão de filmes, oficinas e palestras ligadas ao audiovisual, visa promover a formação de público e o diálogo cultural no interior paulista. Entre junho de 2018 e abril de 2019, *Telenovela brasileira e pesquisa histórica: [...]* circulou efetivamente por 13 cidades – Várzea Paulista, Guarujá, Cubatão, São Bento do Sapucaí, Lorena, Ilhabela, Caraguatatuba, Santa Fé do Sul, Ilha Solteira, Guaratinguetá, São José dos Campos, Monteiro Lobato e Santo André<sup>3</sup> –, alcançando um público de aproximadamente 130 pessoas.

Tabela 1. Público da palestra *Telenovela brasileira e pesquisa histórica: [...]* por cidade

CIDADES	PÚBLICO
Várzea Paulista	9
Guarujá	7
Cubatão	4
São Bento do Sapucaí	19
Lorena	7
Ilhabela	5
Caraguatatuba	10
Santa Fé do Sul	14
Ilha Solteira	6
Guaratinguetá	4
São José dos Campos	18
Monteiro Lobato	16
Santo André	13
<b>TOTAL</b>	<b>132</b>

Fonte: Programa Pontos MIS (dados tratados pelo autor)

A atividade expunha aos participantes os resultados parciais de minha pesquisa de doutorado. Vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (PPGCOM USP), a investigação se propõe a traçar uma história cultural da telenovela brasileira. Objetiva-se identificar as dinâmicas sócio-históricas

<sup>2</sup> Instituição subordinada à atual Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado de São Paulo.

<sup>3</sup> A palestra chegou a ser programada, ainda, para ocorrer em Pindamonhangaba e em Ouroeste; questões operacionais, no entanto, impossibilitaram sua realização em ambos os municípios.

implicadas nos principais marcos da ficção televisiva nacional, compreendendo-os como fenômenos ativos na construção da identidade do País. Para isso, parte-se de perspectivas teórico-epistemológicas que conectam os campos da Comunicação, da História e dos Estudos Culturais de forma a se delinear uma análise multidimensional, capaz de abarcar desde aspectos subjetivos a questões sociais e políticas que envolvem as narrativas de TV.

Formato televisivo preponderante na América Latina (MARTÍN-BARBERO, 2003), a telenovela adquiriu uma natureza própria no Brasil ao se apropriar, sob as regras do melodrama, de temas em pauta na esfera pública do País – convertendo-se na experiência comunicativa, cultural, estética e social que, segundo Lopes (2009), melhor caracteriza uma narrativa da nação<sup>4</sup>. Observar de que modo noções de “brasilidade” se constituíram e se reconfiguraram na diacronia desses produtos nos permite, portanto, não só prospectar imbricações entre televisão, cultura e sociedade, mas efetuar uma leitura “melodramática” – ou “telefolhetinesca” – da história do Brasil dos últimos setenta anos.

Há outra particularidade a elevar ainda mais a telenovela brasileira à condição de um objeto de estudo *sui generis*: o fato de seu território de produção e circulação de sentidos englobar milhões de telespectadores que, de certa maneira, atuam como coconstrutores dessas “obras abertas” – ou protointerativas (HAMBURGER, 2011). Destarte, é necessária uma prática de investigação fortemente conectada à esfera social, atenta aos modos e aos “exercícios do ver” de diferentes estratos da audiência; uma atitude de caráter *epistemológico* – como nos revela Martín-Barbero (2003, 2011) – que me exige, na condição de pesquisador, a capacidade e a sensibilidade de “ver-com” o público (e “entre-ver” meios e mediações).

Tais características, aliadas à própria configuração do Programa Pontos MIS, fizeram com que a palestra *Telenovela brasileira e pesquisa histórica: [...] se firmasse como um profícuo espaço para o estabelecimento de relações horizontais (FREIRE, 1999) entre as pessoas implicadas – participantes e palestrante. Se, por um lado, o exame do papel desempenhado pelas narrativas de TV na construção de uma memória histórica da nação serviu como substrato para o resgate da memória afetiva de diversos integrantes do público, por outro as discussões propiciaram novos insights e horizontes para o desenvolvimento de minha investigação acadêmica, como veremos adiante.*

Antes, contudo, trato da metodologia de ensino adotada e da adaptação de recortes da pesquisa para o formato da palestra. Também explico os ajustes realizados no planejamento da atividade de acordo com o perfil do público de cada município pelo qual passei, percorrendo sobre os desdobramentos gerados nos participantes que se engajaram junto aos conteúdos e vídeos apresentados – pessoas que, na maioria das vezes, se revelaram surpresas ao visualizarem as possibilidades e dimensões múltiplas do fenômeno telenovela no Brasil.

## **Didática e aportes teóricos do conteúdo da palestra**

Em 2017, ao conceber a palestra *Telenovela brasileira e pesquisa histórica: [...] para o edital de seleção do Programa Pontos MIS, delineei uma proposta a partir de questões teóricas e metodológicas da minha pesquisa acadêmica, objetivando uma reflexão voltada ao espaço e à manutenção de acervos televisivos no Brasil. Abordaria desde a presença de materiais relativos à televisão em instituições nacionais de conservação e preservação audiovisual – bem como a atenção dada a esses materiais por tais instituições – à propagação de bancos de*

---

<sup>4</sup> Lopes (2003, 2009) parte fundamentalmente da ideia de comunidade imaginada desenvolvida por Anderson (2008) – autor que, ao refletir acerca do contexto europeu de meados do século XVIII a finais do século XIX, associa o surgimento da imprensa escrita de massa e das línguas nacionais à consolidação do sentido de pertencimento a uma comunidade pátria.

conteúdos digitais “oficiais” (disponíveis em sites de museus e cinematecas<sup>5</sup>, nas plataformas de *streaming* das emissoras de TV ou em outros provedores de *video-on-demand*) e “não-oficiais” (como canais no YouTube<sup>6</sup>), além da comercialização de fitas VHS e de DVDs (igualmente “oficiais” e “não-oficiais”) com a edição de telenovelas, séries e minisséries – chegando, assim, às coleções de fãs<sup>7</sup>. Por meio desse panorama, seria possível discutir os desafios que cada uma dessas formas de arquivamento acarreta a investigações que, sob um viés histórico, se dedicam à análise de produtos audiovisuais.

Quando, porém, fui convocado para uma entrevista com os produtores do Programa – a segunda etapa do processo seletivo –, pude ter uma noção maior das necessidades e do *modus operandi* do projeto: mesmo ao tratar de temas muito específicos, as oficinas e palestras subordinadas ao Pontos MIS deveriam ser elaboradas com vistas a um perfil de público amplo e diverso<sup>8</sup>. Ciente de que nem sempre estaria diante de uma plateia especializada, remodelei todo o conteúdo programático de *Telenovela brasileira e pesquisa histórica: [...]*, centrando-me nos vínculos que essas narrativas audiovisuais mantêm com a história do País e com a memória dos telespectadores. Planejei-me, ademais, para que a atividade tivesse um caráter expositivo-dialogado – uma vez que a popularidade e o alcance de meu objeto favorecem tal dinâmica –, procedendo à criação de slides com os principais tópicos a serem debatidos e à seleção de vídeos com cenas e/ou depoimentos de profissionais e pesquisadores a respeito da teledramaturgia nacional.

Por não saber de antemão que tipo de público iria encontrar em cada município, sempre expus uma noção básica do que chamamos de telenovela brasileira – “uma narrativa ficcional de serialidade longa, exibida diariamente e que termina por volta de 200 capítulos” (LOPES, 2009, p. 22) – na introdução de minhas explicações. Comentava, em seguida, alguns temas recorrentes que Balogh (2002) aponta nessas ficções, tais como:

- “a transfiguração de Cinderela”, a moça desprovida de dinheiro, cultura ou meios em geral que, ao ser amparada por uma fada-madrinha ou pelo príncipe encantado, passa por uma transformação responsável por revelar a plenitude do seu ser. O conto de fadas da gata borralheira tem na peça *Pigmalião*, de Bernard Shaw, seu equivalente masculino. Enquanto a primeira variação do entreccho inspirou títulos como *Uma Rosa com Amor* (Globo, 1972; SBT, 2010), *Cinderela 77* (Tupi, 1977), *Tudo ou Nada* (Manchete, 1986), *Sabor da Paixão* (Globo, 2002), *Fina Estampa* (Globo, 2011) e *Totalmente Demais* (Globo, 2015), a segunda se fez presente em *Pigmalião 70* (Globo, 1970), *Bicho do Mato* (Globo, 1972; Record, 2006) e *Topíssima* (Record, 2019);
- “a vingança dos humilhados e injustiçados”, ou seja, o retorno de uma personagem ao local onde vivia com o objetivo de se vingar daqueles que a prejudicaram no passado. Mote estruturante de obras clássicas como o folhetim *O Conde de Monte Cristo*, de

---

<sup>5</sup> A Cinemateca Brasileira, a título de exemplo, detém todo o espólio da TV Tupi. Contando com uma fração considerável desse acervo digitalizada e armazenada em DVDs que, pelo menos até 2016, estavam à disposição do público em sua sede, a instituição disponibilizou mais de 240 capítulos de telenovelas da emissora pioneira no site Banco de Conteúdos Culturais (<http://www.bcc.org.br/>).

<sup>6</sup> Plataforma coletiva de compartilhamento de vídeos considerada por Neiger, Meyers e Zandberg (2011) como o grande arquivo digital da memória popular e, simultaneamente, da memória do *establishment* do nosso tempo, o YouTube foi a principal fonte dos materiais audiovisuais utilizados na atividade.

<sup>7</sup> O fã tem o costume de colecionar materiais relacionados ao seu objeto de adoração. No caso dos fãs de telenovela – principalmente daqueles pertencentes a uma geração que não viveu a infância em um mundo conectado à internet (LOPES *et al.*, 2015) –, muitos possuem gravações caseiras de alguns (ou todos os) capítulos de produções variadas. Atualmente, é possível encontrar versões integrais de determinadas tramas à venda em um comércio informal crescente no ambiente digital.

<sup>8</sup> As inscrições para as atividades do Programa Pontos MIS são gratuitas e abertas para toda a comunidade das cidades que integram o projeto.

Alexandre Dumas, e a peça *A Visita da Velha Senhora*, de Friedrich Dürrenmatt, este enredo também foi a base das tramas principais de *Eu Compro Esta Mulher* (Globo, 1966), *Cavalo de Aço* (Globo, 1973), *Os Inocentes* (Tupi, 1974), *Fera Radical* (Globo, 1988), *Tieta* (Globo, 1989), *Fera Ferida* (Globo, 1993), *Chocolate com Pimenta* (Globo, 2003), *Avenida Brasil* (Globo, 2012), *Flor do Caribe* (Globo, 2013) e *O Outro Lado do Paraíso* (Globo, 2017);

- “amores impossíveis: *Romeu e Julieta* (ou quase)”, tema consagrado pelo drama homônimo de William Shakespeare e empregado exaustivamente em nossas ficções televisivas – vide as recentes *Velho Chico* (Globo, 2016) e *A Dona do Pedaço* (Globo, 2019);
- “a megera (dificilmente) domada”, uma jovem geniosa e praticamente indomável que se depara com um homem tão forte ou teimoso quanto ela – por quem acaba se apaixonando. Mais um entrecho solidificado no imaginário ocidental por conta do legado shakespeariano. A história serviu de inspiração para *A Indomável* (Excelsior, 1965), *O Machão* (Tupi, 1974) e *O Cravo e a Rosa* (Globo, 2000);
- e “a volta do filho pródigo”, derivado da parábola bíblica – mote de *Roque Santeiro* (Globo, 1985) e *Segundo Sol* (Globo, 2018).<sup>9</sup>

Nessa discussão, procurava estimular os participantes a pensarem em outras narrativas – filmes, séries, *doramas*, animês e afins – que, de alguma maneira, também se valeram de tais enredos. A ideia era justamente despertar a lembrança daqueles que assistiram a alguma(s) das telenovelas citadas e, ao mesmo tempo, instigar o público mais jovem a fazer conexões com produtos midiáticos próximos de seu cotidiano. Todos puderam, desta forma, dimensionar a existência desses textos fundadores “periodicamente revisitados, modificados e enriquecidos a cada nova ocorrência, a cada nova atualização” (BALOGH, 2002, p. 81) a partir de seus gostos e experiências individuais.

O amor romântico, as paixões proibidas, o desejo de vingança, a expectativa da recompensa após a provação do sofrimento e a busca pela redenção compõem, ainda, o rol de *plots* que Oroz (1999) aponta como temas disparadores do melodrama<sup>10</sup>, pedra fundamental para a configuração da telenovela latino-americana. Tendo esse aspecto em vista, dedicava-me a uma breve observação histórica do modo melodramático<sup>11</sup> (GLEDHILL, 1987) nas formas artísticas e nos meios de comunicação, desde sua manifestação no panorama sociocultural europeu do final do século XVIII – quando, ao se retroalimentar com as mudanças ocasionadas pela Revolução Industrial e com os ideais da Revolução Francesa, o melo-teatro se desenvolveu cativando um público ampliado pelas classes populares e sensibilizado pelos acontecimentos dinâmicos e sangrentos que marcaram tal contexto (THOMASSEAU, 2005).

Através dos *romans-feuilletons* (narrativas contadas em capítulos) publicados nos jornais no decorrer do século XIX – o primeiro tipo de texto escrito no formato popular de massa, de acordo com Martín-Barbero (2003) –, a estética melodramática atingiu uma

---

<sup>9</sup> A menção a telenovelas que se aproveitaram das cinco premissas elencados possui um caráter meramente ilustrativo, sem a pretensão de soar exaustiva.

<sup>10</sup> Martín-Barbero (1992) frisa que os conflitos amorosos e a busca do êxito social não constavam dentre os principais motivos do melo-teatro do século XVIII. Tais temáticas só se mesclaram à lógica do excesso e à estrutura das fidelidades primordiais (as relações familiares e de parentesco) características do melodrama a partir do diálogo que essa estética travou, por meio do folhetim, com o gênero romanescos – resultando, então, no receptáculo sentimental que se vinculou a parâmetros sócio-histórico-culturais na América Latina.

<sup>11</sup> Gledhill (1987, 2000) toma da sociolinguística a noção de modalidade – isto é, a capacidade de conferir estruturalidade a determinados fenômenos culturais com o objetivo de compreender o conjunto de regras que os envolvem – para classificar o melodrama como um modo de percepção e articulação estética adaptável transversalmente a uma variada gama de gêneros e culturas nacionais.

articulação elementar e precisa entre conflito e dramaturgia, ação e linguagem narrativa (BROOKS, 1995). A conformação folhetinesca, afinal, permitiu uma imbricação entre a estrutura seriada e a periodicidade do episódio, entre o tempo do progresso linear (o desenrolar das ações) e o tempo do ciclo (a retomada de trechos e personagens que apareceram ao longo da trama), um duplo movimento que possui uma só direção – a mesma que dinamiza o melodrama:

[...] do momento em que os maus desfrutam de sua boa vida e aparentam honestidade, enquanto os bons sofrem e passam por maus pedaços, até a inversão da situação, com a descoberta de seu reverso. Com a diferença de que o reverso – o desvendamento dos verdadeiros vilões – não acontece num instante, de uma só vez, como no melodrama [teatral], e sim progressiva e sucessivamente, num longo percurso que volta a narrativa para trás, remontando tudo até a “cena primitiva” na qual se esconde o segredo da maldade: a hipocrisia social ou o vergonhoso crime familiar. [...] Uma estética em continuidade com a ética, o que é um traço crucial da estética popular. E ponto a partir do qual o reconhecimento entre narrativa e vida deslança, conectando o leitor com a trama até alimentá-la com sua própria vida. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 190)

Recebendo as traduções de folhetins que fizeram sucesso no Velho Continente (MEYER, 1996), as Américas se apoderaram do recurso da narração em capítulos para a construção de histórias que se desdobravam na fronteira entre o urbano e o rural – “nos primeiros melodramas norte-americanos, o vilão era associado à cidade e suas crescentes divisões entre ricos e pobres. [...] A ideologia fundadora, o igualitarismo e a regeneração dos Estados Unidos se encontravam no passado rural do país”<sup>12</sup> (GLEDHILL, 1987, p. 24, tradução nossa). Com o passar do tempo, os heróis do Novo Mundo romperam com o paradigma narrativo europeu: protagonistas ímpolutos, submetidos à moral burguesa, deram lugar a personagens que, vítimas de um sistema social injusto, desafiavam as regras da lei (MARTÍN-BARBERO, 1992) – como, por exemplo, Don Diego de la Vega, o Zorro.

O cinema também se impingiu na busca por uma percepção referente à imaginação melodramática (BROOKS, 1995), resolvendo tecnicamente as dificuldades observadas no palco e as limitações verbais do romance (GLEDHILL, 1987). Aliados à emergência da ideia de modernidade como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva e nos âmbitos social, cultural e estético do final do século XIX e início do século XX (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004), os primeiros filmes tomaram do melodrama boa parte dos truques utilizados na produção de sua “magia” (MARTÍN-BARBERO, 1992) – vide a obra de Georges Méliès. Já nos anos dourados de Hollywood, conforme Gledhill (1987), evidencia-se a tensão entre melodrama e realismo na reivindicação das bases de um cinema popular.

Na América Latina da primeira metade do século XX, por sua vez, “não se ia ao cinema para sonhar; ia-se para aprender” (MONSIVÁIS, 1976, p. 446 *apud* MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 235): os filmes não despontavam só como as narrativas pioneiras de uma sociabilidade popular-urbana, mas se constituíam, para muitos, como a primeira experiência narrativa de fato – a leitura, afinal, não era condição necessária à mediação entre obra e público, fator relevante para sociedades com altos índices de analfabetismo. Além disso, “o cinema vai ligar-se à fome das massas por se fazerem visíveis socialmente. [...] Ao permitir que o povo se veja, o cinema o nacionaliza. Não lhe outorga uma nacionalidade, mas sim os modos de senti-la” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 236, grifo do autor).

É nesse mesmo contexto que o melodrama aporta no rádio, logo se consubstanciando

---

<sup>12</sup> “In early American melodramas the villain was associated with the city, and its growing divisions between rich and poor. [...] America’s founding ideology, egalitarianism, and regeneration was found in its rural past.”

à tradição oral do continente – marcada por canções populares, declamadores itinerantes e práticas de leitura coletiva. Na década de 1930, concomitantemente à consolidação da *soap opera*<sup>13</sup> estadunidense, as radionovelas conquistaram os ouvintes latino-americanos – especialmente o público feminino – ao tomarem como base o modelo seriado do folhetim e privilegiarem enredos trágicos e lacrimejantes, encenados sob influência do estilo de atuação do circo *criollo* (MARTÍN-BARBERO, 2003). A interpretação dos atores assinala marcadamente a distinção entre personagens boas e más; por essa razão, o *cast* das antigas emissoras de rádio “comporta[va] vozes específicas para cada tipo de papel, como o galã, a mocinha e o vilão ou vilã, entre outras” (SPRITZER, 2005, p. 40).

Para ilustrar meu comentário acerca das radionovelas, recorria a um áudio com um excerto de *O Direito de Nascer*, produzida em 1951 pela Rádio Nacional<sup>14</sup> a partir do roteiro original do cubano Félix Cagnet. Ao interpretar o papel de Albertinho Limonta, o protagonista, Paulo Gracindo tornou-se “bem-amado” pelo público muito antes de viver Odorico Paraguaçu na televisão. Albertinho é um jovem médico que, por ironia do destino, salva a vida do homem que sempre o perseguiu: Dom Rafael Zomora de Juncal, seu avô. Há cerca de vinte anos – na virada do século XIX para o século XX, na cronologia da história –, a filha de Dom Rafael, Maria Helena, se entregava a Alfredo Martins; este, porém, abandona-a ao saber que ela engravidara. Envergonhado, Dom Rafael manda Maria Helena e Mamãe Dolores – mulher negra que trabalha como criada da família – para uma fazenda, ordenando que outros empregados matem a criança assim que ela nascer. As duas descobrem o plano de Dom Rafael e fogem, mas são capturadas quando a jovem está prestes a dar à luz. Após o parto de Maria Helena, Mamãe Dolores consegue escapar com o recém-nascido – sua vida se transforma, então, em uma *via crucis* na qual não mede esforços para despistar os capangas de Dom Rafael e, ao mesmo tempo, dar uma educação digna a Albertinho. Enquanto isso, Maria Helena é internada por Dom Rafael em um convento, passando a ser conhecida como a bondosa Sórora Helena. Como se vê, trata-se de uma narrativa profundamente melodramática, que objetiva tão somente purgar as emoções dos ouvintes e levá-los à catarse.

Procurando viabilizar-se como veículo, a televisão na América Latina importou a programação e o *modus operandi* do rádio. Na sua versão para o audiovisual, o formato da radionovela é submetido gradativamente a um processo de apropriação ou *mestiçagem* (MARTÍN-BARBERO, 2003) por parte de cada país. Neste decurso, Mazziotti (1996) observa a emergência de seis grandes modelos de produção de telenovela na região durante a segunda metade do século XX: o brasileiro, representado pelas ficções da Globo; o mexicano, cujos expoentes são as tramas da Televisa; o de Miami (EUA); o argentino; o venezuelano; e o colombiano.

De forma a explicitar aos participantes da atividade a configuração do paradigma teleficcional brasileiro, apresentava as três fases que Lopes (2009) atribui à história da telenovela no País<sup>15</sup>: a sentimental (de 1951 a 1968), a realista (de 1968 a 1990) e a naturalista (de 1990 em diante). Para exemplificar o período sentimental, marcado por narrativas

---

<sup>13</sup> Enquanto as *soap operas* se estruturavam em dramas e ações que não possuíam um desfecho programado, permanecendo por anos e anos no ar, as radionovelas apresentavam narrativas que, tendo início, meio e fim previstos antecipadamente – ainda que passíveis de modificações –, geralmente não extrapolavam a duração de um ano. (MEDEIROS, 2005)

<sup>14</sup> A Rádio Nacional foi, à sua época, a emissora mais importante do País, alcançando seu ápice entre 1945 a 1956. Detentora de uma excelente infraestrutura financeira e administrativa, manteve em seu elenco nomes como Amaral Gurgel, Max Nunes, Haroldo Barbosa, Mário Lago e Elza Gomes. (GOLDFEDER, 1980)

<sup>15</sup> Fernandes (1982), Campedelli (1985), Ortiz, Borelli e Ramos (1988) e Hamburger (2005) também desenvolveram periodizações relativas ao processo histórico da telenovela brasileira. Optei, contudo, por uma referência mais direta ao artigo de Lopes (2009) em minhas explanações por este ser o mais atual dentre os estudos examinados. (Além disso, apesar dos intervalos temporais que separam a produção desses cinco trabalhos – com uma diferença de quase 30 anos entre a data de publicação do primeiro e a do último –, eles pouco divergem nas delimitações temporais e definições de marcos.)

abertamente melodramáticas e folhetinescas – muitas delas ambientadas em universos distantes da nossa realidade –, exibia um trecho do documentário *A Negação do Brasil* (2000) referente à participação da atriz Isaura Bruno, intérprete de Mamãe Dolores, na primeira versão para a TV de *O Direito de Nascer* (Tupi, 1964)<sup>16</sup>. Expunha, ainda, fragmentos de programas jornalísticos que tratavam dos primórdios da telenovela no Brasil – do pouco material que restou daqueles idos, selecionei uma reportagem relacionada às gravações de *A Rainha Louca* (Globo, 1967) e outra sobre *Antônio Maria* (Tupi, 1968).

Ao falar da transição entre a fase sentimental e a realista, mostrava um trecho do quarto episódio do programa *Novela – 65 Anos de Emoções* (TV Cultura, 2016) com cenas de *Beto Rockefeller* (Tupi, 1968) e comentários de profissionais que participaram dessa produção; salientava, então, uma comparação entre a televisão brasileira e a estadunidense: enquanto esta se vangloria por sua atual “era de ouro” (MARTIN, 2014), iniciada com *Família Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007) – cuja personagem principal, Tony Soprano, é aclamada por dar início a uma galeria de anti-heróis nas séries de TV –, nossa teleficção começou a trabalhar com protagonistas que não se encaixam no arquétipo do herói já no final dos anos 1960: Beto, afinal, era um vendedor de sapatos que “tirava onda de bacana” e fingia ser parente de um famoso milionário estadunidense – daí o “Rockefeller” do título. Para Lopes (2009), *Beto Rockefeller* levou à telenovela brasileira o universo contemporâneo das grandes cidades, estabelecendo a convenção de que cada obra, dali por diante, deveria trazer uma “novidade”, um assunto que a diferenciasses de suas antecessoras e fosse capaz de provocar o interesse e o debate dos telespectadores e de outras mídias.

No intuito de explicar o período realista da telenovela brasileira – no qual as narrativas, mesmo investindo no constructo de um Brasil que se “moderniza” (LOPES, 2009) e se projeta como o “País do futuro” (HAMBUGER, 2005), ainda se valiam do modo ético e emocional de conceituação e dramatização do melodrama –, exibia trechos de *Irmãos Coragem* (Globo, 1970), *Selva de Pedra* (Globo, 1972), *O Bem-Amado* (Globo, 1973), *Mulheres de Areia* (Tupi, 1973), *Gabriela* (Globo, 1975), *Pecado Capital* (Globo, 1975), *Saramandaia* (Globo, 1976), *Escrava Isaura* (Globo, 1976), *Dancin’ Days* (Globo, 1978), *Baila Comigo* (Globo, 1981), *Os Imigrantes* (Bandeirantes, 1981), *Guerra dos Sexos* (Globo, 1983), *Roque Santeiro*, *Dona Beija* (Manchete, 1986), *Vale Tudo* (Globo, 1988), *O Salvador da Pátria* (Globo, 1989), *Que Rei Sou Eu?* (Globo, 1989), *Kananga do Japão* (Manchete, 1989), *Tieta* e *Pantanal* (Manchete, 1990). No decorrer dos vídeos, procurava versar um pouco acerca da história de cada uma dessas produções, comentando o estilo dos autores e a repercussão que deflagraram à época.

Quando chegávamos ao período naturalista, em que as ficções se engajaram na tematização de questões políticas e sociais que remetem explicitamente à vida da nação (LOPES, 2009), dedicava-me à explicação do que se convencionou chamar de *merchandising* social – ações socioeducativas que, inseridas nas diegese das telenovelas, têm por objetivo difundir conhecimentos, promover valores e princípios éticos e universais, estimular a mudança de atitude diante de assuntos de interesse público e pautar a crítica social. Vinculada, em sua dimensão pedagógica, às próprias origens do melodrama<sup>17</sup> (NICOLSI, 2009), a

<sup>16</sup> Como ocorreu no rádio, a trama novamente catalisou as massas, arrastando multidões para o Ginásio do Ibirapuera (em São Paulo/SP) e os estádios do Maracanãzinho (Rio de Janeiro/RJ) e do Mineirão (Belo Horizonte/MG) por conta das festas promovidas após a exibição de seu último capítulo nessas localidades – celebrações que contaram com a presença dos atores, o que justifica a euforia popular. (XAVIER, 201-)

<sup>17</sup> Por trás da proposta do *merchandising* social, Nicolosi (2009) identifica o sentido de ordenamento que caracterizava a estética melodramática como a retórica da “instituição moral” (a República) instaurada pela Revolução Francesa: ao mesmo tempo que realizava os desejos dos estratos mais baixos da população, o melodrama preservava o senso de hierarquia, valorizando o culto da virtude, da família, o senso de honra e de propriedade “numa tentativa de reconstrução nacional e moral ou, ao menos, na busca do fortalecimento das instituições sociais, morais e religiosas” (THOMASSEAU, 2005, p. 15). Para a autora, o *merchandising* social também carrega a moral oculta que Brooks (1995) verifica nas obras de Honoré de Balzac e Henry James – isto

prática do *merchandising* social foi sistematizada e institucionalizada pela Globo a partir da década de 1990, época na qual a teledramaturgia da emissora passou a observar imbricações cada vez mais acentuadas entre realidade e ficção – trata-se, portanto, de outro expediente responsável por demarcar a especificidade da telenovela brasileira frente aos outros paradigmas dramáticos latino-americanos.

Para demonstrar como se dá o emprego desse recurso nas tramas, mostrava cenas de *Explode Coração* (Globo, 1995) e *Laços de Família* (Globo, 2000): enquanto a primeira se dedicou a temas como a exploração do trabalho infantil e o desaparecimento de menores de idade – auxiliando na localização de mais de 60 crianças ao exibir, em meio à narrativa e nos créditos de encerramento dos capítulos, depoimentos de mães e fotos de filhos desaparecidos (GRUPO GLOBO, 201-) –, a segunda abordou a leucemia. Além disso, expunha uma fala do autor de *Laços de Família*, Manoel Carlos, em que ele destaca como o dispositivo do *merchandising* social foi útil para esclarecer o público a respeito de aspectos ligados ao tratamento daquela doença – culminando, inclusive, em um aumento substancial de doações de medula óssea ao Instituto Nacional do Câncer (INCA) na época em que a obra foi ao ar.

Adentrando o atual panorama audiovisual, aproveitava para debater com o público da palestra sobre a intensificação observada nos últimos anos quanto à hibridização de formas e conteúdos teleficcionais. Com a popularização das séries norte-americanas potencializada por meio do consumo desses produtos em outros suportes – dos DVDs às plataformas digitais –, identifica-se uma tendência glocal de “serialização” das telenovelas e de “telenovelização” das séries (LOPES *et al.*, 2016). Desde a estreia de *The Sopranos*, as ficções estadunidenses apostam cada vez mais em arcos dramáticos longos, que chegam a perpassar a distensão narrativa da temporada – quando não da série como um todo (MARTIN, 2014). No Brasil, por sua vez, a década de 2010 observa a proliferação de telenovelas que, a exemplo de *O Astro* (Globo, 2011), *Avenida Brasil* e *A Regra do Jogo* (Globo, 2015), investiram na multiplicação de *plots* e arcos curtos, propiciando um fluxo dinâmico de histórias e personagens de modo a expressar agilidade para a ação (LOPES *et al.*, 2016).

Mesmo diante do surgimento de múltiplas telas e das novas plataformas de produção, distribuição e consumo responsáveis por dinamizar o ecossistema midiático contemporâneo, a telenovela continua a deter a centralidade do cenário audiovisual brasileiro – e, por conseguinte, o *status* de principal produto cultural do País. Para comprovar essa alegação, propunha uma comparação entre a audiência de *A Força do Querer* (Globo, 2017) e *O Outro Lado do Paraíso* – as ficções televisivas mais vistas no Brasil nos anos de 2017 e 2018, respectivamente – e do programa de TV mais assistido dos Estados Unidos no mesmo período, a 11ª temporada da *sitcom* *The Big Bang Theory* (CBS, 2007-2019): enquanto *A Força do Querer* e *O Outro Lado do Paraíso* alcançaram diariamente cerca de 34,6 milhões de telespectadores<sup>18</sup>, a penúltima temporada de *The Big Bang Theory* registrou uma média de 18,6 milhões de telespectadores por episódio<sup>19</sup>.

Na sequência, ressaltava em minha explanação o investimento do SBT e da Record em teleficções voltadas a determinados nichos (LOPES *et al.*, 2016): a primeira emissora investe, desde 2012, na produção de telenovelas infantis para exibição às 20h30, enquanto a segunda<sup>20</sup>, vinda de uma tradição de minisséries bíblicas, resolveu estender a temática religiosa aos seus títulos de longa serialidade, alocando-os igualmente às 20h30 e alcançando expressivos índices de audiência com *Os Dez Mandamentos* (2015-2016), dramatização da

---

é, a parábola moral subjacente às situações banais do cotidiano realista representado por esses autores.

<sup>18</sup> Conforme: <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/daniel-castro/com-novelas-ruins-globo-perde-quase-10-milhoes-de-telespectadores-em-1-ano-26910>. Acesso em: 20 mar. 2020.

<sup>19</sup> Conforme: <http://deadline.com/2018/05/2017-2018-tv-series-ratings-rankings-full-list-of-shows-1202395851/>. Acesso em: 20 mar. 2020.

<sup>20</sup> Inaugurada em 1953 pelo empresário e comunicador Paulo Machado de Carvalho, a Record foi adquirida em 1989 por Edir Macedo, fundador e líder da Igreja Universal do Reino de Deus.

saga de Moisés dividida em duas temporadas. A Globo, tradicionalmente líder, observou seus principais produtos do horário nobre – o *Jornal Nacional* (1969-presente) e a telenovela das nove à época, *A Regra do Jogo* – sofrerem sucessivas derrotas para a trama da Record<sup>21</sup>. Esta, não obstante, ampliou sua penetração no mercado televisivo latino-americano: três de suas produções bíblicas – *Milagres de Jesus* (2014-2015), a própria *Os Dez Mandamentos* e *A Terra Prometida* (2016) – figuraram entre as dez teleficções ibero-americanas mais vistas na Argentina, no Chile e no Uruguai em 2017<sup>22</sup>. Além do aspecto universal das narrativas e da aposta em cenas espetaculares, o sucesso desses produtos encontra respaldo no fortalecimento da onda conservadora verificada no espectro sócio-político do continente nos últimos anos.

Outro fenômeno que encontra justificativa sob esse prisma – e que eu também contemplava na palestra – é o das telenovelas turcas. Com um nível apurado de produção, certo apelo ao exotismo e histórias marcadamente melodramáticas, essas tramas se disseminaram rapidamente pela América Latina a partir de 2014, quando *Mil e Uma Noites* (*Binbir Gece*, Kanal D, 2006-2009) foi ao ar pela emissora chilena Mega (JULIO *et al.*, 2015). Em 2017, alguns títulos turcos não só alcançaram boa repercussão na Argentina e no México como integraram o *top ten* das ficções de TV mais assistidas no Chile, no Peru e no Uruguai<sup>23</sup>. No decorrer de minha fala, discutia acerca do contexto de origem desses produtos e de como eles são resignificados quando chegam até nós: se, ao circularem por países muçulmanos e sociedades árabes, tais obras<sup>24</sup> propiciaram a emergência de um espaço público para debates relacionados aos direitos da mulher, na atual conjuntura latino-americana elas obtêm êxito justamente por conta do caráter tradicionalista e patriarcal de suas narrativas. Para exemplificar essas questões e possibilitar uma comparação entre as produções turcas e a telenovela brasileira, expunha o início do primeiro capítulo de *Sila* (ATV, 2006-2008) – exibida no Brasil em 2016 pela Band, com o título de *Sila: Prisioneira do Amor*.

Ao caminhar para a finalização da atividade, mostrava por uma segunda vez a cena de *O Bem-Amado* destacada anteriormente, junto à sua equivalente em *El Bienamado* (Televisa, 2017), adaptação mexicana da obra de Dias Gomes – uma forma de explicitar os fluxos de linguagens, ideias e modelos expressivos que nos atrelam ao(s) constructo(s) de “latindade”. Por fim, salientava como a telenovela ainda reflete e refrata (BAKHTIN, 1981 *apud* MOTTER, 2001) a realidade brasileira, captando, manifestando e modificando interpretações do Brasil (HAMBURGER, 2011) que, longe de serem consensuais, reverberam as disputas que têm caracterizado a problemática da identidade nacional nos últimos anos.

## Ajustes e engajamento do público

Devido à heterogeneidade do público alcançado pelo Programa Pontos MIS, sempre solicitei, no começo de cada apresentação, que os participantes falassem um pouco sobre sua relação com a telenovela brasileira – deixando-os igualmente à vontade para que me interrompessem durante a palestra com contribuições e questões pertinentes aos assuntos abordados. Esse bate-papo inicial me era útil para dimensionar qual o melhor tom a ser dado à palestra na cidade – se mais coloquial, técnico ou acadêmico – e quais assuntos relativos ao tema mais interessavam aos presentes. Invariavelmente os tópicos levantados nessas

---

<sup>21</sup> O ponto culminante dessa disputa se deu com o capítulo de *Os Dez Mandamentos* que levou ao ar a cena da abertura do Mar Vermelho. Nesse dia, a Record viu seus índices superarem com larga vantagem os números registrados pela Globo – além disso, a *hashtag* #MarVermelho chegou a figurar nos *trending topics* mundiais do Twitter. (LOPES *et al.*, 2016)

<sup>22</sup> Dados do Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Obitel).

<sup>23</sup> Idem à nota anterior.

<sup>24</sup> Na Turquia, essas ficções foram concebidas originalmente como séries. A ideia de editá-las para a emissão diária partiu da Mega, ciente da preponderância do formato telenovela na América Latina. (JULIO *et al.*, 2015)

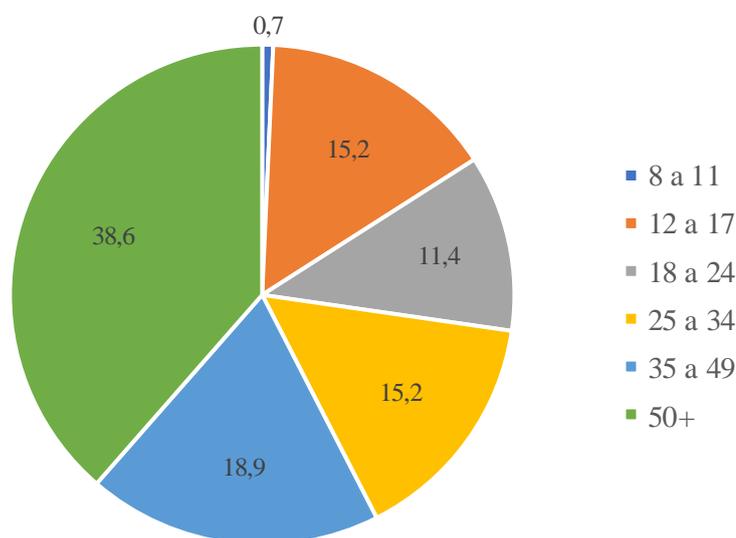
discussões trafegavam entre gostos – os quais, segundo Bourdieu (2007), são, ao mesmo tempo, expressões e marcadores de identidade dos sujeitos sociais – e memórias afetivas – muitos se recordavam, por exemplo, de assistir a telenovelas com a família.

Tabela 2. Faixa etária do público da palestra *Telenovela brasileira pesquisa histórica: [...]* por cidade

CIDADES	FAIXA ETÁRIA DO PÚBLICO (%)					
	8 a 11	12 a 17	18 a 24	25 a 34	35 a 49	50+
Várzea Paulista	0,0	0,0	22,2	11,1	44,5	22,2
Guarujá	0,0	0,0	42,9	14,3	28,5	14,3
Cubatão	0,0	75,0	0,0	0,0	25,0	0,0
São Bento do Sapucaí	0,0	5,3	0,0	15,8	0,0	78,9
Lorena	0,0	0,0	14,3	0,0	14,3	71,4
Ilhabela	0,0	60,0	0,0	0,0	0,0	40,0
Caraguatatuba	0,0	20,0	20,0	30,0	30,0	0,0
Santa Fé do Sul	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	100,0
Ilha Solteira	0,0	0,0	0,0	50,0	16,7	33,3
Guaratinguetá	0,0	0,0	0,0	25,0	50,0	25,0
São José dos Campos	0,0	5,5	27,8	11,1	27,8	27,8
Monteiro Lobato	6,2	62,5	12,5	12,5	0,0	6,3
Santo André	0,0	0,0	0,0	30,8	46,1	23,1

Fonte: Programa Pontos MIS (dados tratados pelo autor)

Gráfico 1. Perfil do público geral da palestra *Telenovela brasileira e pesquisa histórica: [...]*: faixa etária



Fonte: Programa Pontos MIS (dados tratados pelo autor)

Dois episódios demonstraram ser indispensável certa maleabilidade na condução da atividade. Em Cubatão, o público de *Telenovela brasileira e pesquisa histórica: [...]* era composto por estudantes de uma turma de teatro com idades entre 12 e 14 anos – faixa etária um pouco distante daquela prevista na concepção da palestra. Assim, adotei um tom ainda mais informal, deixando os slides de lado e perguntando aos adolescentes a que tipo de ficção eles assistiam. As respostas variaram de novelas mexicanas a filmes de fantasia, animês e

*doramas*. Procurei, então, mostrar quais aspectos dessas narrativas se aproximam das telenovelas brasileiras, guiando-me por aquela conversa para expor o que havia elaborado previamente. Desta forma, o grupo conseguiu compreender o conteúdo da atividade a partir de exemplos do seu dia a dia – como quando compararam as características do melodrama a uma peça que montaram e que “era para ser séria, mas a gente fez buscando exagerar e deixar ridículo”, descrevendo de forma *sui generis* a ideia de excesso<sup>25</sup> apregoada à estética melodramática. O fato de eu ser egresso de uma graduação em Artes Cênicas e já ter dado aulas de teatro a crianças e adolescentes também me ajudou a lidar com essa situação.

Pensei que passaria por algo semelhante ao chegar a Monteiro Lobato e descobrir que meu público seria de alunos do 1º ano do Ensino Médio de uma escola pública do município. Para minha surpresa, entretanto, os adolescentes se mostraram interessados e participativos desde o início, engajando-se fortemente com o material mostrado: muitos comentavam “vi essa cena no *Vídeo Show* [Globo, 1983-2019]” ou “essa é a novela X, não?”. Pouco tive que me desviar do planejamento original e, particularmente, fiquei extremamente satisfeito com o diálogo ali criado ao constatar que a telenovela brasileira ainda faz parte da rotina daqueles adolescentes – ao contrário do que se presume que ocorra com os jovens entre 14 e 17 anos dos grandes centros urbanos –, constituindo um universo (e mesmo uma gramática) do(a) qual eles podem desconhecer certas questões técnicas, mas que, indiscutivelmente, dominam.<sup>26</sup>

No outro extremo, participantes próximos ou componentes da chamada terceira idade constituíram a audiência majoritária da palestra em cidades como São Bento do Sapucaí, Lorena e Santa Fé do Sul. Trata-se do público que, de fato, mais se envolveu com a atividade, especialmente pela oportunidade de rever trechos de telenovelas antigas que, se não acompanharam, de alguma forma marcaram suas vidas. Nesses casos, o apelo à dimensão afetiva frequentemente se dava menos pelo conteúdo exibido e mais pela possibilidade do resgate mnêmico de momentos vivenciados à época em que aquelas cenas foram ao ar. “A função da lembrança é conservar o passado do indivíduo na forma que é mais apropriada a ele”, já dizia Stern (1967, p. 253 *apud* BOSI, 1994, p. 28): o estrato objetivo da memória – ligado à história e ao mundo – sempre se manifesta subordinado à subjetividade.

De acordo com Motter (2001), o que torna a telenovela única para milhões de telespectadores é o envolvimento destes com quaisquer dos fatores estruturais ou conjunturais imbricados nas narrativas – o enredo, as personagens, os atores ou, como acabamos de sublinhar, questões de caráter puramente subjetivo. Por conta disso, a ficção televisiva brasileira desponta como um lugar simbólico da memória coletiva (HALBWACHS, 2006) em nossa cultura, operando com maior força de permanência que outros geradores mnemônicos: a memória do sujeito, afinal, está intrinsecamente ligada à memória do grupo – que, por sua vez, une-se à esfera maior da tradição, isto é, à memória coletiva de cada sociedade (BOSI, 1994).

[...] se a memória individual pode, para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas de suas lacunas, apoiar-se sobre a memória coletiva, deslocar-se nela, confundir-se momentaneamente com ela; nem por isso deixa de seguir seu próprio caminho, e todo esse aporte exterior é assimilado e incorporado progressivamente a sua substância. A memória coletiva, por outro lado, envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. (HALBWACHS, 2006, p. 36)

---

<sup>25</sup> “Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores.” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 171)

<sup>26</sup> Vale ressaltar que Monteiro Lobato, município de pequeno porte, possui cerca de 4.000 habitantes.

Em Santa Fé do Sul, o público da palestra era formado por um grupo de mulheres idosas; quando questionei se elas sabiam a história de *O Direito de Nascer*, uma das participantes narrou com precisão todo o enredo – sendo aplaudida pelas demais ao término de sua fala. Situação semelhante ocorreu em São José dos Campos, onde alunos dos cursos regulares promovidos pelo espaço cultural no qual ocorreu a atividade compuseram a plateia: uma senhora já de idade avançada, proveniente da oficina de escrita criativa, lembrou cenas de sua infância após ouvir o excerto da radionovela *O Direito de Nascer* – todos em silêncio em volta do rádio para acompanhar as desventuras de Sórora Helena, Mamãe Dolores e Albertinho Limonta. *Mutatis mutandis*, a reminiscência descrita se reproduziu naquele instante: como um grupo de ouvintes ansioso pelas emoções a serem desveladas em uma narrativa radiofônica, o restante do público – adolescentes e adultos de variadas faixas etárias – dedicou-se, fascinado, à escuta daquele testemunho.

Situações como essas converteram a atividade em um profícuo espaço para a valorização daquela que, conforme Bosi (1994), é a função social da velhice: a de lembrar. Enquanto os mais jovens se veem absorvidos pelas lutas e contradições de um presente que os solicita intensamente – faltando-lhes, portanto, tempo (inclusive em termos de experiência de vida) para lidar com as lembranças –, os idosos, na condição de partícipes e/ou espectadores de um quadro sociocultural e político mais contextualizado e delineado diacronicamente, deveriam atuar como a memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade; todavia, quando despojados da condição de membros ativos do corpo social, esses indivíduos são constantemente relegados à margem da comunidade em que vivem, e a função que lhes caberia nessa nova etapa é esvaziada. “Sua vida [a dos anciãos] ganha uma finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância” (BOSI, 1994, p. 40).

Outro público recorrente era o de alunos dos cursos de cinema e profissionais ligados à cena audiovisual das regiões pelas quais *Telenovela brasileira e pesquisa histórica: [...] circula* – pessoas que constituíram uma fração das plateias de Várzea Paulista, Guarujá e São José dos Campos e a totalidade da assistência em Santo André. Nesta cidade, a palestra foi realizada em uma escola de cinema e vídeo, o que permitiu um aprofundamento do debate em torno de questões mais teóricas; os participantes, afinal, já dispunham de um repertório técnico consolidado no que diz respeito às narrativas audiovisuais – ao verem o começo do primeiro capítulo de *Sila: Prisioneira do Amor*, por exemplo, não puderam deixar de ressaltar as características “cinematográficas” (em termos de fotografia, enquadramento e captação das imagens) daquela produção, inerentes ao paradigma teleficcional turco.

Estudantes de outras graduações ou cursos técnicos ligados às Humanidades, assim como as parcelas mais jovens do público, se interessavam principalmente pelo diálogo que a telenovela tem travado, nos últimos anos, com os formatos de curta serialidade – especialmente as séries. Os profissionais do setor audiovisual que frequentaram a atividade, por sua vez, podem ser divididos em dois grandes grupos: aqueles atentos a assuntos mais técnicos, correspondentes às novas possibilidades tecnológicas que passaram a se retroalimentar com a TV de modo mais contundente ao longo da década de 2010; e os fãs de telenovela propriamente ditos – pessoas que, ao que tudo indica, pautaram suas carreiras a partir de seus gostos e *hobbies*, envolvendo-se no âmbito da produção televisiva com um capital cultural (FISKE, 2001) relativo à profissão adquirido previamente. Pude identificar estes participantes, majoritariamente homens<sup>27</sup>, por conta do alto engajamento que demonstraram no decorrer da palestra: seus comentários durante a exibição de trechos das

---

<sup>27</sup> Os “fãs-curadores” de telenovela entrevistados por Lopes *et al.* (2015) possuíam um perfil muito semelhante a este. É interessante observar que tal fato se dá com um produto usualmente reputado como preferência das mulheres – pressuposto não mais correspondente à realidade, no entanto: conforme Borelli (2001), a porcentagem masculina da audiência das telenovelas é próxima à da feminina pelo menos desde os anos 1970. Essa situação se reflete, inclusive, no perfil do público de *Telenovela brasileira e pesquisa histórica: [...]*, como podemos verificar no gráfico 2.

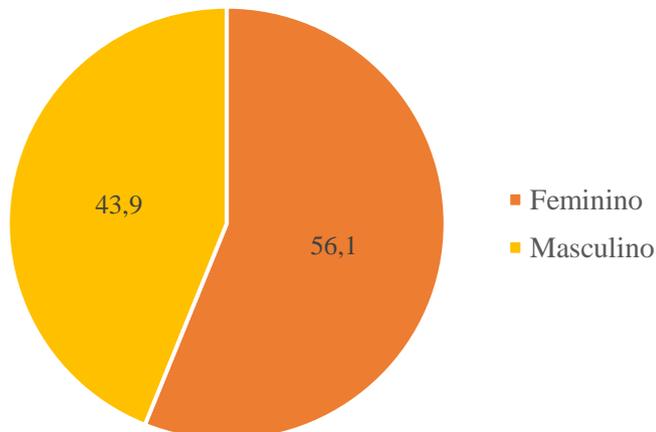
obras elencadas no tópico anterior revelavam um claro domínio do tema – ou seja, os vínculos afetivos dessa fatia da assistência com as telenovelas possuíam uma relação mais direta com o conteúdo das tramas, ao contrário do que se observou entre aqueles acima de 50 anos.

Tabela 3. Gênero do público da palestra *Telenovela brasileira e pesquisa histórica: [...]* por cidade

CIDADES	GÊNERO DO PÚBLICO (%)	
	FEMININO	MASCULINO
Várzea Paulista	55,6	44,4
Guarujá	28,6	71,4
Cubatão	75,0	25,0
São Bento do Sapucaí	84,2	15,8
Lorena	42,9	57,1
Ilhabela	20,0	80,0
Caraguatatuba	40,0	60,0
Santa Fé do Sul	100,0	0,0
Ilha Solteira	33,3	66,7
Guaratinguetá	50,0	50,0
São José dos Campos	61,1	38,9
Monteiro Lobato	50,0	50,0
Santo André	23,1	76,9

Fonte: Programa Pontos MIS (dados tratados pelo autor)

Gráfico 2. Perfil do público geral da palestra *Telenovela brasileira e pesquisa histórica: [...]*: gênero



Fonte: Programa Pontos MIS (dados tratados pelo autor)

Discorro, por fim, acerca de dois episódios que, tendo como pano de fundo as eleições gerais de outubro de 2018, ecoaram de alguma forma a radicalização política ainda hoje patente na sociedade brasileira. Em Caraguatatuba, onde estive em setembro daquele ano, levantou-se uma discussão relacionada à abordagem, por parte das telenovelas, de temas considerados “delicados” por certas instâncias conservadoras. Já em Santa Fé do Sul, em novembro de 2018, uma participante questionou a “ideologia” transmitida pelas ficções televisivas – problematização pertinente, mas que, da forma como foi colocada, tendia a um esvaziamento da ideia de ideologia muito comum em nosso atual contexto sócio-político. Em ambos os casos, frisei que essas narrativas, na qualidade de obras de criação coletiva – com múltiplas visões passando a esfera produtora, desde a da empresa à do autor, da direção e

dos atores –, tão somente fomentam a difusão de mensagens a favor da tolerância e do respeito às minorias para o debate na esfera pública. Não se pode apregoar uma interferência direta – no sentido de “causa e consequência” – da telenovela na sociedade: é preciso, sim, enxergar todo um conjunto de atores (sociais, culturais, políticos e econômicos) que, a partir das discussões suscitadas pelas produções de TV, permitem o acionamento de um processo no circuito social que poderá desdobrar ou não tais questões no âmbito das políticas públicas<sup>28</sup>.

## Desdobramentos na pesquisa

Como mencionei anteriormente, a realização da atividade *Telenovela brasileira e pesquisa histórica*: [...] nas 13 cidades supracitadas, mais do que a transferência unilateral de conhecimento prevista *a priori* na relação entre educador e educandos, possibilitou a criação de uma rede de troca e intercâmbio de saberes que me foi particularmente cara: as vivências, realidades e visões dos participantes expandiram minha percepção quanto ao tema central da palestra e meu objeto de investigação no doutorado – a telenovela brasileira.

Em Lorena, um homem me fez atentar a algo um tanto óbvio – mas para o qual eu ainda não havia atinado conscientemente – ao comentar as cenas da primeira versão de *Mulheres de Areia* que mostrei quando me referi à fase realista da ficção televisiva no Brasil: o sucesso das telenovelas da TV Tupi<sup>29</sup> no interior paulista entre as décadas de 1960 e 1970. Para além do componente regional – dado que a cabeça de rede da emissora se localizava em São Paulo –, esse fator possui uma dimensão técnica, vinculada ao processo de transmissão do sinal televisivo de afiliadas de canais cariocas (como a Globo) no estado.

Simões (1986) descreve os anos 1960 como um período de transição da audiência local para a regional e, em seguida, para a nacional, pois foi nessa época que surgiu o videoteipe – tecnologia responsável por modificar toda a lógica operacional da televisão. A década também registrou a inauguração da TV Globo (1965) e a exibição de duas produções da Tupi que se consolidaram como marcos da ficção televisiva brasileira: *O Direito de Nascer* e *Beto Rockfeller*. Podemos tomá-las, inclusive, como tese e antítese: enquanto a primeira, conforme exposto previamente, explicitava as origens melodramáticas do formato telenovela ao apresentar uma trama considerada “o próprio efeito-demonstração da providência divina, a justiça do destino” (SIMÕES, 1986, p. 59-60), a segunda investia em uma narrativa urbana, com personagens que, inspiradas em tipos identificáveis nas ruas, travavam diálogos coloquiais ao som de *hits* nacionais e internacionais daquele momento (LIMA DUARTE, 2006) – prevalecia, no entanto, o tema da ascensão social, caro ao melodrama desde os folhetins do século XIX (MARTÍN-BARBERO, 1992).

No decênio seguinte, a teledramaturgia da Tupi voltou a recorrer, contudo, ao padrão melodramático, consubstanciando-o com “pitadas de atualidade” (SIMÕES, 1986) em ficções que Ortiz, Borelli e Ramos (1988) classificam como “folhetins modernizados”; a Globo, em contrapartida, se afastou do estilo imposto pela cubana Glória Magadan<sup>30</sup> e redefiniu toda a

---

<sup>28</sup> Neste sentido, casos paradigmáticos ocorreram com as telenovelas *Mulheres Apaixonadas* (Globo, 2003) e *Cheias de Charme* (Globo, 2012), cujas abordagens em torno dos direitos dos idosos e das domésticas, respectivamente, contribuíram para debates públicos que, por sua vez, culminaram na aceleração da aprovação do Estatuto do Idoso e da PEC das Domésticas no Congresso Nacional.

<sup>29</sup> Primeira emissora de televisão da América Latina, a PRF-3 TV Tupi-Difusora de São Paulo foi inaugurada em 1950 sob a égide dos Diários Associados, grupo de empresas jornalísticas pertencente a Assis Chateaubriand. (SIMÕES, 1986)

<sup>30</sup> Glória Magadan se tornou célebre por escrever, produzir e supervisionar tramas ambientadas em cenários remotos, com personagens de nomes estrangeiros envolvidas em aventuras rocambolescas. A autora integrava uma subdivisão da Colgate-Palmolive responsável pela adaptação de textos latino-americanos para as emissoras de TV brasileiras quando foi contratada como diretora do núcleo de telenovelas da recém-inaugurada Globo,

sua linha de produção de telenovelas a partir da fórmula sedimentada por *Beto Rockefeller*. Para Simões (1986), o que difere um canal de TV do outro é que a estação carioca soube se firmar de fato como uma indústria, contando com um departamento de pesquisas que, poucos anos após sua fundação, já se valia de métodos eficazes de apuração das preferências da audiência – desta forma, a emissora desenvolveu critérios e prioridades relativos às escolhas da programação que reduziram sua margem de erro a uma taxa ínfima. A Tupi, por sua vez, subordinada à gestão errática que caracterizava as empresas dos Diários e Emissoras Associadas, sempre “demora[va] para obter um diagnóstico da situação e, quando o consegue[ia], sua interpretação é[ra] incompleta ou, na melhor das hipóteses, a ação desencadeada é[ra] ineficiente” (SIMÕES, 1986, p. 85).

Ocorre que o “Brasil imaginado” pelas telenovelas da Globo dos anos 1970 encontra sua síntese majoritariamente na cidade do Rio de Janeiro (STOCCO, 2009), onde se situa a sede do canal. No mesmo período, as tramas da Tupi se aproveitaram não só da capital, mas de outros municípios do estado de São Paulo para suas locações: *Camomila e Bem-Me-Quer* (1972), a título de exemplo, teve suas externas captadas em Itu; a própria *Mulheres de Areia* concentrou filmagens em Itanhaém, no litoral, enquanto a equipe de *Os Inocentes* realizou diversas gravações em Roseira, Pindamonhangaba e Guaratinguetá, no Vale do Paraíba (GIANFRANCESCO; NEIVA, 2007).<sup>31</sup> A identificação afetiva de parte do público da atividade com as obras da emissora pioneira, portanto, encontra forte respaldo na “cor local” dada a essas narrativas – muito mais tangíveis aos paulistas na faixa etária acima dos 50 anos do que o imaginário carioca cristalizado até hoje nas ficções da Globo.

Quando apresentei a palestra em Ilha Solteira<sup>32</sup>, uma discussão acerca da repetição de certos atores em determinados papéis me propiciou outros *insights*. Com raízes na *Commedia Dell’Arte*, as personagens-tipo presentes nas narrativas melodramáticas levam, muitas vezes, seus intérpretes a serem enquadrados em rótulos que, baseados em características como o tipo físico (*physique du rôle*) e a ideia de “talento” (MERISIO, 2006), perpetuam-se por toda uma carreira. No caso da telenovela brasileira, as figuras do Traidor, do Justiceiro, da Vítima e do Bobo – derivadas, segundo Martín-Barbero (2003), de quatro sentimentos básicos (medo, entusiasmo, dor e riso) e responsáveis pela mistura de quatro gêneros (romance de ação, epopeia, tragédia e comédia) no âmago da estrutura dramática do melodrama – se mesclaram a outros arquétipos consolidados na cultura e na literatura do País; o massivo, afinal,

[...] é hibridização do nacional e do estrangeiro, do patetismo popular e da preocupação burguesa com a ascensão dos intérpretes em rótulos, e de dois tipos básicos: os que sem serem ricos chegam a aparentá-lo, ‘os que imitam as formas eternas que caracterizam os ricos’, e seu oposto simétrico, os desgarrados tipos do subúrbio e da malandragem. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 227-228)

Por essa razão vimos Luis Gustavo – intérprete de Beto Rockefeller, protagonista da telenovela homônima – encarnar tantos outros “malandros” na televisão, como Carlos Alberto, o falso “milionário das Arábias” de *O Sheik de Ipanema* (Tupi, 1975); o *bon vivant* Ricardo, de *Anjo Mau* (Globo, 1976); o suposto fazendeiro Oswaldo, de *Dois Vidas* (Globo, 1976); o costureiro Ariclens (o Victor Valentim), de *Ti Ti Ti* (Globo, 1985); e o radialista Juca Pirama, de *O Salvador da Pátria*.<sup>33</sup> Ou Lima Duarte personificar constantemente o “matuto”,

---

permanecendo no cargo até 1969. (HAMBURGER, 2005)

<sup>31</sup> As três telenovelas citadas neste excerto foram escritas por Ivani Ribeiro.

<sup>32</sup> O gestor responsável pelo Programa Pontos MIS na cidade, André Santana, é um jornalista, escritor e animador cultural que, há 15 anos, mantém o blog TELE-VISÃO (<http://www.tele-visao.com/>). Acompanho suas análises praticamente desde o início da página, e suas contribuições no debate ocasionado pela palestra foram cruciais às percepções sobre as quais discorro nos próximos parágrafos.

<sup>33</sup> Luis Gustavo também se especializou em “bobos” como o detetive Mário Fofoca, de *Elas por Elas* (Globo, 229)

ora ingênuo, ora sagaz – vide o operário Pepê, de *A Fábrica* (Tupi, 1971); o jagunço Zeca Diabo, de *O Bem-Amado*; o humorista “Carijó”, de *Espelho Mágico* (Globo, 1977); Sinhozinho Malta, espécie de coronel da cidade de Asa Branca, em *Roque Santeiro*; e, claro, o boia-fria Sassá Mutema<sup>34</sup>, de *O Salvador da Pátria*. Em uma entrevista ao programa *Roda Viva* (TV Cultura, 1986-presente) em 2006, Lima Duarte declarou que encontra inspiração para a composição desses tipos populares em sua memória emotiva: “se me permitem a imodéstia, na elite de atores brasileiros eu sou o único de formação rural. Ou seja, eu sou o único caboclo que virou ator. Me considero um *transfer* entre um mundo e outro, entre o rural e o urbano. E eu preciso ser fiel a esse mundo do qual eu vim”.

Ainda neste seguimento, o caso de Beatriz Segall é emblemático: consagrada no teatro por conta de sua versatilidade, a atriz se viu, na TV, mais limitada a papéis de mulheres ricas e frequentemente arrogantes<sup>35</sup>. Sua performance mais célebre foi a da empresária Odete Roitman, de *Vale Tudo*: uma mulher sofisticada, poderosa, autoritária, sempre disposta a humilhar seus subordinados ou aqueles cuja posição social julgava inferior à sua. A partir do texto de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, Beatriz Segall fez com que a personagem fosse incorporada ao imaginário nacional como o protótipo de setores demófbos de nossa elite econômica, desdenhosos de tudo que diz respeito ao País.

Foi em Várzea Paulista – a primeira cidade onde ministrei *Telenovela brasileira e pesquisa histórica*: [...] –, porém, que vivenciei um dos momentos mais significativos no que se refere à consubstanciação das discussões geradas pela atividade com meu processo de pesquisa. No bate-papo inicial, um dos participantes – um homem negro – relatou que “gostava de ver novela, mas, com o tempo, começou a sentir falta de ser representado”, e então abandonou-as de vez. Aproveitei para comentar a polêmica envolvendo a questão da representatividade racial na telenovela *Segundo Sol*. Mesmo ambientada na Bahia, onde cerca de 81% da população se declara preta ou parda<sup>36</sup>, a produção da Globo trazia um elenco majoritariamente branco. Essa situação gerou diversas reclamações e protestos por parte de coletivos e movimentos negros<sup>37</sup>, culminando em uma notificação recomendatória do Ministério Público do Trabalho que solicitava à emissora avanços no que diz respeito à “representação da diversidade étnico-racial da sociedade brasileira” na trama<sup>38</sup>.

As reivindicações de grupos das chamadas minorias – do ponto de vista sociológico – culturais cancelam a importância que a telenovela ainda ostenta na discussão de temas que pautam a agenda social do País. Esses mesmos grupos, por sua vez, têm subsidiado grande parte do debate referente à impossibilidade da afirmação de uma cultura nacional homogênea. Assim, o caso evidencia a dialética entre identidade e diversidade cultural característica da atualidade: a afirmação identitária do que é “ser baiano” – e, portanto, brasileiro – proposta

---

1982) – que, em 1983, protagonizou um seriado próprio; o funcionário público Firmino do Espírito Santo, de *Mico Preto* (Globo, 1990); e o pequeno empresário Vavá, da *sitcom Sai de Baixo* (Globo, 1996-2002).

<sup>34</sup> A personagem nasceu de um episódio do programa *Caso Especial* (Globo, 1971-1995) intitulado *O Crime do Zé Bigorna*, escrito por Lauro César Muniz – também autor de *O Salvador da Pátria* – e levado ao ar em 1974. A história foi, ainda, adaptada para o cinema em 1977. Em ambas as ocasiões, o papel de Zé Bigorna – equivalente ao Sassá Mutema da telenovela – coube a Lima Duarte.

<sup>35</sup> Beatriz Segall representou personagens humildes e de baixo poder aquisitivo somente em quatro telenovelas dentre as 16 das quais participou entre 1980 e 2015: *Os Adolescentes* (Bandeirantes, 1981), *Champagne* (Globo, 1983), *Carmem* (Manchete, 1987) e *Esperança* (Globo, 2002). (XAVIER, 201-)

<sup>36</sup> Dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua), realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Conforme: <http://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2019/05/22/uma-em-cada-5-pessoas-na-bahia-se-declara-preta-aponta-ibge.ghtml>. Acesso em: 20 mar. 2020.

<sup>37</sup> Conforme: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2018/05/a-bahia-branca.shtml>. Acesso em: 20 mar. 2020.

<sup>38</sup> A nota requisitava, ainda, ações que extrapolavam o âmbito da produção de *Segundo Sol* – como a adoção de metas, por parte da Globo, visando à contratação de trabalhadores negros para cargos e ocupações em todos os níveis hierárquicos da emissora. Conforme: <http://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2018/05/15/com-acao-contra-a-globo-mp-busca-enfrentar-o-racismo-estrutural-no-pais/>. Acesso em: 20 mar. 2020.

pela televisão é contestada, e a telenovela, espaço catalisador da nação e importante fórum cultural para a promoção das diferenças (NEWCOMB, 1999 *apud* LOPES, 2009), prova refletir a realidade para além de termos narrativos e estéticos – o racismo estrutural entranhado em nossa sociedade, afinal, vem à tona nesse episódio.

Torna-se evidente, portanto, que o drama de reconhecimento vivido pelos atores negros (e pelos telespectadores negros) desde *O Direito de Nascer* persiste até os dias de hoje. Lembremos que uma das protagonistas dessa trama é Mamãe Dolores<sup>39</sup>, interpretada em 1964 por Isaura Bruno. Como nos alerta Araújo (2004), a coincidência entre o primeiro grande sucesso de audiência da ficção televisiva nacional e a empatia do público pela personagem e pela atriz não se constituíram em uma garantia de representatividade ou da distribuição de bons papéis para os atores negros no decorrer do processo histórico da telenovela no Brasil. Pelo contrário: muitas tramas associaram a negritude predominantemente ao arquétipo da subalternidade, reservando aos atores afro-brasileiros “as personagens sem, ou quase sem, ação, as personagens passageiras, decorativas, que buscam compor o espaço da domesticidade, ou da realidade das ruas, em especial das favelas” (ARAÚJO, 2004, p. 308).

A fala daquele rapaz de Várzea Paulista e o caso de *Segundo Sol* demonstram de forma contundente que as interpretações do Brasil expressas nas ficções televisivas são absolutamente passíveis de questionamento. É indubitável que as telenovelas, ao se basearem no cotidiano e nas experiências socioculturais da nação (MOTTER, 2001; ARAÚJO, 2004), ativam marcas de uma história cultural e, ao mesmo tempo, adaptam-nas, mas o debate em torno das representações propostas por essas narrativas – concluí – deve também se atentar à discussão de silêncios; de Brasis que, parafraseando Araújo (2004), são negados pelo próprio Brasil<sup>40</sup>. Observar junto à História do País as dinâmicas e processos que viabilizaram a realização de marcos da telenovela brasileira nos permitirá divisar algumas “entrelinhas” das ficções e mesmo aquilo que não foi tematizado por elas – seja devido a contingentes políticos, ideológicos ou mercadológicos, seja por conta da dificuldade de transformarmos em narrativa fraturas ainda não assimiladas pela nossa memória histórica.

## Considerações finais

Ao atuar na concepção e execução da palestra *Telenovela brasileira e pesquisa histórica: [...]*, pude visualizar de forma muito mais clara os caminhos de meu próprio pensamento interpretativo. Se, como verbalizou um participante no município de Ilha Solteira, a atividade serviu para que ele (e, acredito, outras pessoas) voltasse(m) sua atenção às diversas “camadas” das telenovelas – “você assiste só para escapar da realidade e não percebe que tem tudo isso por trás” –, a busca constante por clareza na exposição de minhas ideias (muitas, inclusive, até então não colocadas no papel), de modo a conformá-las em uma linguagem didática e acessível a diversos tipos de público, também me levou a um movimento contínuo de vigilância epistemológica (LOPES, 2010). Neste ínterim, dediquei-me a algumas reflexões acerca das três operações que, para Bachelard (1977), são essenciais à prática científica: a conquista, a construção e a comprovação do objeto de estudo.

Enquanto a primeira exige uma ruptura com o conhecimento do senso comum – isto é, o pesquisador não se deve levar pelo que vê *a priori* em torno de seu objeto, especialmente quando este faz parte do universo social –, a segunda consiste no engendramento de quadros

---

<sup>39</sup> A personagem pode ser classificada como uma *mammy*, estereótipo estadunidense referente a escravas, ex-escravas ou empregadas domésticas negras altamente devotadas à família branca para a qual servem ou trabalham. (ARAÚJO, 2004)

<sup>40</sup> A noção de identidade nacional e a própria ideia de nação, afinal, se inserem em um campo de lutas políticas, sociais, culturais e de poder. (ANDERSON, 2008)

teóricos e estratégias metodológicas; a terceira, por sua vez, se dá mediante o teste de hipóteses. Isso não significa, entretanto, que a ruptura epistemológica necessária à pesquisa acadêmica pressuponha a exclusão de saberes observados em campo – ou, como no presente caso, de competências populares que circundam empiricamente os fenômenos observados –, pelo contrário: a adoção de uma perspectiva intercultural e de uma teorização das relações sociais estabelecidas no decorrer do processo investigativo tendem a diminuir as desigualdades de poder simbólico e cultural entre os especialistas e os leigos. Podemos, inclusive, utilizar esses procedimentos visando à construção de um “investigador coletivo”, que não exclui do campo científico o senso comum dos práticos e procura evitar a reprodução automática das desigualdades simbólicas. (LOPES, 2010)

Práticas de caráter educacional, desta forma, se predispõem naturalmente como fatores para a viabilização dessa equação. Na acepção de Freire (1999), a educação vai além da mera transferência do conhecimento: educadores e educandos devem se engajar em uma relação dialógica e horizontal, na qual os saberes de todos são valorizados. Tal relação não exclui desequilíbrios de poder ou diferenças de experiências e conhecimentos, mas considera as realidades e vivências dos alunos como molas propulsoras do processo de ensino-aprendizagem – exigindo, desta forma, um exercício de alteridade por parte do professor e o estabelecimento de um círculo cultural ao invés da configuração tradicional da sala de aula.

É possível prospectar a criação desses círculos nas experiências aqui compartilhadas, tanto pela gênese do Programa Ponto MIS – a proposição de atividades com potencial dialógico para valorização do audiovisual brasileiro – quanto devido ao apelo do assunto de *Telenovela brasileira e pesquisa histórica: [...]*. A telenovela, afinal de contas, ultrapassou a dimensão do lazer e se impregnou no imaginário e no cotidiano do País, estabelecendo um território de circulação dos sentidos (LOPES, 2009) no qual narrativas, representações, memórias e afetos são constantemente reelaborados e ressemantizados há mais de 60 anos. Detentor de uma literacia consolidada no que concerne à ficção televisiva, o público brasileiro não deve ter seu conhecimento sobre o assunto ignorado.

No âmbito científico, além de contribuições relativas aos conteúdos temáticos da minha investigação, as discussões propiciadas pela palestra também me auxiliaram a delimitar de forma mais assertiva a problemática da pesquisa. Inicialmente, pretendia desdobrar meus achados epistemológicos referentes à história da telenovela rumo a uma reflexão acerca do que chamava de “porvir” da televisão no Brasil, respondendo a um esforço para situar as mudanças que a entrada na cultura digital vem impondo ao veículo<sup>41</sup>. Vi, no entanto, que a relação sociocultural da telenovela com a nação – dotada de uma interface estética no que diz respeito à articulação do melodrama com a identidade nacional no cerne das narrativas televisivas – pontuava marcadamente meus *insights*, e optei então por priorizá-la.

Há, ainda, a dimensão humana: por meio de relatos evocativos que, mesmo atrelados a uma obra ou a uma época específica, escapavam a qualquer cronologia, diversos participantes individualizaram a memória midiática<sup>42</sup> (NEIGER; MEYERS; ZANDBERG, 2011) brasileira, mostrando-me de que forma momentos emblemáticos da história do rádio e da televisão no País permaneceram para eles. Isso ocorreu especialmente a partir de falas dos participantes da terceira idade: nessas ocasiões, a outra parte da assistência e eu fomos seus privilegiados

---

<sup>41</sup> Freire Filho (2004) afirma que a curiosidade científica acerca da história da TV advém justamente das discussões sobre o futuro desta forma cultural – nas palavras de Williams (2016) – diante das possibilidades tecnológicas emergentes.

<sup>42</sup> O processo no qual os grupos sociais constroem suas próprias imagens do mundo – o que Halbwachs (2006) chama de memória coletiva – necessita de um espaço em que diferentes atores contraponham suas ideias e versões do passado a partir das crenças e necessidades espirituais do presente. Neiger, Meyers e Zandberg (2011) apontam que, nas sociedades modernas, as mídias têm se constituído como o local prevalente dessas construções, mediando-as para um público mais amplo e funcionando como arena das disputas entre narrativas promovidas por outros agentes da memória.

interlocutores, e a experiência da palestra teve seu aspecto de intercâmbio cultural reforçado sob uma perspectiva intergeracional.

Todas essas dinâmicas de educação horizontal aliadas à práxis da pesquisa acadêmica me permitiram experienciar a potência do estabelecimento de diálogos e capilaridades entre saberes teóricos e competências populares. Investigações que tratem de produtos, meios ou processos audiovisuais só têm a ganhar ao extrapolarem o campo científico para se conectarem mais concretamente à esfera social. Oxalá tais perspectivas possam ser aprofundadas tendo em vista, para além da difusão e popularização da ciência, a democratização da própria construção do conhecimento.

## Referências

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. **A negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Senac, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **O racionalismo aplicado**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Edusp, 2002.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. Telenovelas brasileiras: territórios de ficcionalidade, universalidades, segmentação. *In*: DOWBOR, Ladislau; IANNI, Octavio; RESENDE, Paulo; SILVA, Hélio (Orgs.). **Desafios da comunicação**. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 127-141.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven; London: Yale University Press, 1995.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 1985.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. Introdução. *In*: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 17-29.
- FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- FISKE, John. The Cultural Economy of Fandom. *In*: LEWIS, Lisa (Ed.). **The Adoring Audience**: Fan Culture and Popular Media. London: Routledge, 2001. p. 30-49.
- FREIRE FILHO, João. Por uma nova agenda de investigação da história da TV no Brasil. **Contracampo**, Niterói, n. 10-11, p. 201-218, jan./abr. 2004.
- FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- GIANFRANCESCO, Mauro; NEIVA, Eurico. **De noite tem... Um show de teledramaturgia na TV pioneira**. São Paulo: Giz Editorial, 2007.
- GLEDHILL, Christine. Rethinking genre. *In*: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Eds.). **Reinventing Film Studies**. London: Arnold; New York: Oxford University Press, 2000. p. 221-243.

- GLEDHILL, Christine. The Melodramatic Field: An Investigation. *In*: GLEDHILL, Christine (Ed.). **Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film**. London: British Film Institute, 1987. p. 5-39.
- GOLDFEDER, Miriam. **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GRUPO GLOBO. **Memória Globo**, [201-]. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HAMBURGER, Esther Império. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- HAMBURGER, Esther Império. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova**, São Paulo, n. 82, p. 61-86, 2011.
- JULIO, Pablo; FERNÁNDEZ, Francisco; MUJICA, Constanza; BACHMAN, Ingrid; OSORIO, David; SILVA, Verónica. Chile: a conquista turca das telas. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Coords.). **Relações de gênero na ficção televisiva**: anuário Obitel 2015. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 161-196.
- LIMA DUARTE. **Roda Viva**. São Paulo: TV Cultura, 18 de setembro de 2006. Programa de TV. Disponível em: <http://youtu.be/v1VjUJ2TXR8>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. A telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p. 17-34, jan./abr. 2003.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Reflexividade e relacionismo como questões epistemológicas na pesquisa empírica em Comunicação. *In*: BRAGA, José Luiz; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MARTINO, Luiz Cláudio (Orgs.). **Pesquisa empírica em comunicação**. São Paulo: Paulus, 2010. p. 27-49.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GRECO, Clarice; ORTEGA, Daniela Afonso; CASTILHO, Fernanda; LEMOS, Ligia Maria Prezias; NÉIA, Lucas Martins; CARNEVALLI, Maria Alice; LIMA, Mariana Marques de; PEREIRA, Tissiana Nogueira. Brasil: a “TV transformada” na ficção televisiva brasileira. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Coords.). **(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 135-175.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; FREIRE, Claudia Pontes; LEMOS, Ligia Maria Prezias; LUSVARGHI, Luiza Cristina; DANTAS, Sílvia Góis; BERNARDAZZI, Rafaela; PENNER, Tomaz Afonso. A autoconstrução do fã: performance e estratégias de fãs de telenovela na internet. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 17-64.
- MARTIN, Brett. **Homens difíceis**: os bastidores do processo criativo de *Breaking Bad*, *Família Soprano*, *Mad Men* e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Claves para reconocer el melodrama. *In*: MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia (Coords.). **Televisión y melodrama**: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992. p. 38-60.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Los inesperados efectos de un escalofrío epistemológico. **Fotocopioteca**, Cali, n. 24, 2011.
- MAZZIOTTI, Nora. **La industria de la telenovela**: la producción de ficción en América Latina. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- MEDEIROS, Ricardo Leandro de. Radionovela cubana como modelo para América Latina. **Instituto Caros Ouvintes de Estudo e Pesquisa de Mídia**, 2005. Disponível em: <http://www2.carosouvintes.org.br/radionovela-cubana-como-modelo-para-america-latina/>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- MERISIO, Paulo Ricardo. Confluências com o melodrama dos circos-teatros: pantomima, *Commedia Dell'Arte* e o *Boulevard du Crime*. **Sala Preta**, São Paulo, v. 6, p. 45-53, 2006.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MOTTER, Maria Lourdes. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. **Revista USP**, São Paulo, n. 48, p. 74-87, dez./fev. 2000-2001.
- NEIGER, Motti; MEYERS, Oren; ZANDBERG, Eyal. On Media Memory: Editors' Introduction. In: NEIGER, Motti; MEYERS, Oren; ZANDBERG, Eyal (Eds.). **On Media Memory**: Collective Memory in a New Media Age. London: Palgrave Macmillan, 2011. p. 1-24.
- NICOLOSI, Alejandra Pía. **Merchandising social na telenovela brasileira**: um diálogo possível entre ficção e realidade em *Páginas da Vida*. 2009. 203 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- SIMÕES, Inimá Ferreira. TV à Chateaubriand. In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. **Um país no ar**: história da TV brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 11-121.
- SPRITZER, Mirna. **O corpo tornado voz**: a experiência pedagógica da peça radiofônica. 2005. 192 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- STOCCO, Daniela. **Paraíso Tropical**: interpretação de um país através de uma cidade e uma novela. 2009. 115 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUC Minas, 2016.
- XAVIER, Nilson. **Teledramaturgia**, [201-]. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/>. Acesso em: 20 mar. 2020.