

JOSÉ ALENCAR DINIZ

**A RECRIAÇÃO DOS GÊNEROS
ELETRÔNICOS ANALÓGICO-DIGITAIS:
RADIONOVELA, TELENOVELA E WEBNOVELA**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

JOSÉ ALENCAR DINIZ

**A RECRIAÇÃO DOS GÊNEROS
ELETRÔNICOS ANALÓGICO-DIGITAIS:
RADIONOVELA, TELENVELA E WEBNOVELA**

Porto Alegre

2009

JOSÉ ALENCAR DINIZ

**A RECRIAÇÃO DOS GÊNEROS
ELETRÔNICOS ANALÓGICO-DIGITAIS:
RADIONOVELA, TELENOVELA E WEBNOVELA**

**Tese de Doutorado em Comunicação Social,
apresentada ao Programa de Pós-Graduação da
Faculdade de Comunicação Social, da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul, para
obtenção do Título de Doutor em Comunicação
Social.**

Orientadora: Prof^a Dr^a Mágda Rodrigues da Cunha

Porto Alegre

2009

JOSÉ ALENCAR DINIZ

**A RECRIAÇÃO DOS GÊNEROS
ELETRÔNICOS ANALÓGICO-DIGITAIS:
RADIONOVELA, TELENOVELA E WEBNOVELA**

**Tese de Doutorado em Comunicação Social
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Área de concentração: Práticas Culturais nas Mídias,
Comportamentos e Imaginários da Sociedade da Comunicação**

Data da aprovação: ____/____/2009.

Banca Examinadora:

**Profª Drª Mágda Rodrigues da Cunha
Orientadora**

Prof. Dr. Carlos Gerbase

Profª Drª Cassilda Golin Costa

Profª Drª Paula Regina Puhl

Prof. Dr. Valério Cruz Brittos

Porto Alegre

2009

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Conceição, aos meus filhos Pedro, Natália e Henry, pela compreensão da minha ausência. Aos meus pais Elsa e Renomir (*in memoriam*) e irmãos.

Ao Cláudio Costa Mércio, ao Anderson Almeida, ao Fabrício Carvalho, ao José Carlos Andrade, aos colegas do Centro de Produção Multimídia e aos professores da PUCRS.

À minha eterna orientadora Mágda Rodrigues da Cunha, pelo incentivo, paciência e equilíbrio.

RESUMO

Os gêneros não são afeitos à definição, mas à conceituação. Isso porque são aparatos construídos historicamente pelo homem, portanto, sujeitos a grandes variações. Nas últimas décadas, os múltiplos artefatos de comunicação pluralizam as relações sociais; em virtude disso, proliferam vários tipos e conceitos de formas genéricas. Dentro desse cenário, este estudo investiga radionovelas, telenovelas e webnovelas, com o objetivo de defender a tese de recriação dos gêneros. Para isso, aplicam-se as categorias dialogismo e interação/interatividade. Este trabalho também faz um resgate sócio-histórico-cultural dos precursores de gêneros eletrônicos analógico-digitais, como: melodrama e folhetim. Além de levar em conta a realidade social, o processo de recriação é analisado a partir de elementos intra e intergenéricos, entre eles, peripécia, reconhecimento e catástrofe. É uma pesquisa qualitativa com o olhar do método Dialético Histórico-Estrutural (DHE).

Palavras-chave:

comunicação – gênero – recriação – radionovela – telenovela – webnovela

ABSTRACT

The genres are not accustomed to the definition, but the concept. This is because devices are constructed historically by man, wherefore, subject to wide variations. In recent decades, the many artifacts of communication pluralized social relations, because of this, various types proliferate and concepts of generic forms. In this scenario, this study investigates radio soap opera, television soap opera and webnovel in order to defend the thesis of recreating genres. To do this, apply the categories *dialogism* and *interaction/interactivity*. This work also makes a rescue socio-historic-cultural precursors of genres analog-digital electronics, such as melodrama and feuilleton (serial novel). In addition to taking into account the social reality, the rebuilding process is analyzed from intra and intergenerics elements, among them, mishap, recognition and disaster. It is a qualitative research with the look of the Dialectic Historic-Structural (DHS) method.

Keywords:

communication – genre – recreation – radio soap opera – television soap opera – webnovel

LISTA DE FIGURAS

Ilustração 1: Televisão determina a morte da radionovela	117
Ilustração 2: Lia de Aguiar interpreta uma mulher parálitica (<i>A vida por um fio</i> – 1950)	140
Ilustração 3: Nathália Thimberg interpreta a freira Maria Helena e Amilton Fernandes, seu filho rejeitado Albertinho Limonta (<i>O direito de nascer</i> – 1964)	148
Ilustração 4: Henrique Martins no papel do sheik Omar Bem Nazir e Yoná Magalhães, da francesa Janette Legrand. Cena gravada na Restinga da Marambaia (<i>Sheik de Agadir</i> – 1966)	151
Ilustração 5: O diretor Walter Avancini e Luiz Gustavo na pele de Beto Rockefeller pousando de rico apostador. Cena gravada no Jockey Clube Paulista (<i>Beto Rockefeller</i> – 1968)	153
Ilustração 6: Coroados – cidade cenográfica (<i>Irmãos Coragem</i> – 1970)	156
Ilustração 7: Escadaria de Varanasi, rio Ganges. Cena gravada na cidade cenográfica/Projac (<i>Caminho das Índias</i> – 2009)	180
Ilustração 8: Cena 01 – capítulo 01 (<i>O moscovita</i> – 1996)	195
Ilustração 9: Cena final – último capítulo (<i>O Moscovita</i> – 1996)	197

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Evolução do número de assinantes de Internet em alta velocidade (em milhões)	169
Gráfico 2: Evolução do número de assinantes de TV por assinatura (em milhões)	170

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 ELEMENTOS DETERMINANTES DO GÊNERO	16
1.1 GÊNEROS: UMA HISTÓRIA	17
1.2 TEORIA E MÉTODO	22
1.3 INTERAÇÃO OU INTERATIVIDADE: UMA QUESTÃO SEMÂNTICA? ..	27
1.4 OS COMPONENTES DIALÓGICOS EM BAKHTIN	38
2 OS PRECURSORES DOS GÊNEROS ELETRÔNICOS ANALÓGICO-DIGITAIS	46
2.1 NOVELA E ROMANCE: SEMELHANÇAS E DESSEMELHANÇAS	47
2.2 TEATRO BRASILEIRO: ORIGEM E PLURALIDADE	53
2.3 MELODRAMA: A TRAGÉDIA DO SÉCULO XVIII	60
2.4 FOLHETIM: O MELODRAMA NAS PÁGINAS DE JORNAL	76
2.4.1 Folhetim à brasileira	87
3 OS GÊNEROS ELETRÔNICOS ANALÓGICO-DIGITAIS	92
3.1 RADIONOVELA: O FOLHETIM SONORO	93
3.1.1 A vivificação da radionovela	106
3.1.2 O auge e a decadência da radionovela à brasileira	113
3.1.3 O folhetim sonoro no meio digital	118
3.2 TELENOVELA: A RECRIAÇÃO DA RADIONOVELA	128
3.2.1 A ambiência política, econômica e social da televisão brasileira	130
3.2.2 Telenovela: uma velha fórmula, um novo espaço	137
3.2.3 A vivificação da telenovela brasileira	173
3.2.4 TV digital: o novo abrigo da telenovela	181
3.3 WEBNOVELA: UMA REFLEXÃO CRÍTICA	185
3.3.1 Cibercultura: espaço de técnica e tecnologia	185
3.3.2 Reflexão crítica sobre a webnovela	193
3.3.3 Olhar analítico sobre a recriação dos gêneros eletrônicos analógico-digitais	209
CONSIDERAÇÕES FINAIS	224
REFERÊNCIAS	231

ANEXOS	246
ANEXO A Índices de audiência nos domicílios da Grande São Paulo ...	247
ANEXO B Decreto nº 5.820, de 29 de junho de 2006 – Diário Oficial da União	250

INTRODUÇÃO

Os gêneros discursivos¹ nascem e se desenvolvem em ambientes das mais variadas áreas de conhecimento, como: filosofia, estética, história, literatura e comunicação. Prestam-se, portanto, às mais diferentes abordagens conceituais.

Os múltiplos aparatos tecnológicos de comunicação, responsáveis por pluralizar as relações sociais contemporâneas, são determinantes para o aparecimento dos gêneros eletrônicos analógico-digitais.

Esta tese parte da hipótese de que radionovela, telenovela e webnovela descendem de concepções melodramáticas e folhetinescas. Por isso, faz o resgate sócio-histórico-cultural dessas duas formas genéricas². O ponto de partida é o melodrama, o gênero teatral de mais sucesso popular na França do século XIX. Além disso, esta forma genérica torna-se o referencial inicial deste estudo por emergir em um período em que a imprensa ajuda a constituir a nova opinião pública independente da corte: a burguesa. Além de transferir o processo de socialização do âmbito privado, familiar, para a esfera pública.

Ao aprimorar o conceito teatro-espetáculo, o melodrama seduz especialmente as classes populares burguesas. As obras reforçam elementos visuais com a variação de cenários, figurinos e efeitos especiais, estes facilitados pelo aperfeiçoamento da maquinaria. A identificação com a platéia também se dá através de linguagem corrente, natural, com enredos de fácil compreensão e abordagens de temáticas contemporâneas. A mimetização verossímil da realidade social, entretanto, demonstra que a forma melodramática não vive só de aparência e nem é tão ingênua quanto possa parecer. Um olhar mais atento,

¹ Nomenclatura utilizada por Bakhtin e Todorov. Por buscar sustentação teórica nesses autores, esse trabalho também emprega gênero discursivo ou somente gênero.

² Emprega-se nesse trabalho, genérica e/ou genérico, como sinônimo de gênero discursivo.

analítico, revela que o gênero segue alguns preceitos fundamentais da tragédia. Por isso, para compreender o processo de recriação do melodrama, este estudo resgata também a história e as características do gênero trágico grego. Desta forma, é possível investigar se os elementos do trágico são ou não a base da linha genérica eletrônica analógico-digital.

Ao delimitar o *corpus* deste estudo, verifica-se que radionovelas e telenovelas brasileiras têm identidade, linguagem e formas composicionais próprias. Já as webnovelas ainda estão em formação, portanto, com alguns problemas identitários. Sabe-se, porém, que as raízes dessas concepções eletrônicas analógico-digitais estão em melodramas e folhetins produzidos na França. Por isso, privilegia-se aqui a historicidade de obras daquele país, até porque elas também são extremamente cultivadas no Brasil.

O objetivo central deste trabalho é verificar se as radionovelas, telenovelas e webnovelas brasileiras são ou não recriações. E, mais:

- a) investigar quais os elementos comuns às novelas eletrônicas analógico-digitais;
- b) analisar até que ponto a realidade social é determinante na formação genérica;
- c) verificar a interferência da tecnologia na constituição dos gêneros;
- d) estudar as características das narrativas ficcionais digitais disponibilizadas hoje na Internet;
- e) propor um conceito à webnovela;
- f) promover uma reflexão sobre a melhor forma de permanência das novelas em Internet, rádios e Tvs digitais.

Para dar conta desses objetivos, a tese está estruturada em três capítulos: *Elementos determinantes do gênero*, *Os precursores dos gêneros eletrônicos analógico-digitais* e *Os gêneros eletrônicos analógico-digitais*.

O primeiro capítulo, *Elementos determinantes do gênero*, começa por origem, história e conceitos das formas genéricas. Depois são apresentados os instrumentos de pesquisa: teoria e método. Para atender à análise de recriação, a

partir da realidade social e de processos intra e intergenéricos³, opta-se por um estudo qualitativo, sob o método Dialético Histórico-Estrutural. A ambiência genérica eletrônica analógico-digital é composta de artefatos construídos pelo homem, por isso a importância de utilizar uma metodologia que prioriza a dialética, como a DHE

Além de *gêneros: uma história e teoria e método*, o capítulo inicial apresenta as categorias básicas deste trabalho: interação/interatividade e dialogismo. São objetos teóricos que servem para desvelar as condições objetivas e subjetivas das formas genéricas. Através de Interação/interatividade, constituída por vários pesquisadores (Alex Primo, André Lemos, Arlindo Machado, John B. Thompson, Lúcia Santaella, Marco Silva, Nicoletta Vittadini e Lev Manovich), é possível acompanhar a relação entre autor-obra-público e a realidade social. A categoria dialogismo, extraída do ideário de Mikhail Bakhtin, possibilita observar os elementos composicionais intra e intergenéricos de radionovela, telenovela e webnovela.

O segundo capítulo acompanha o processo sócio-histórico dos precursores das formas genéricas eletrônicas analógico-digitais. Dedicase ao esclarecimento de semelhanças e dessemelhanças de novela e romance, gêneros que estão entre os que melhores retratam a realidade social. O romance é fechado, completo; portanto, não pode ser mudado depois de publicado. A novela, tal qual é apresentada hoje, é aberta, sofre interferências em seu desenvolvimento. Isto é, ao escrever o próximo capítulo, o autor geralmente leva em conta a preferência da audiência e modifica o andamento da obra.

Teatro brasileiro: origem e pluralidade. Nesta parte, além da constituição desse gênero, estuda-se um dos primeiros e mais importantes referenciais das expressões ficcionais do Brasil: o auto jesuítico. Ele nasce de processos dialógicos e interativos entre as culturas européias e indígenas. Este tipo de amálgama torna-se prática comum em outros gêneros produzidos no país. O

³ Esta tese emprega dialogismo intragenérico como inter-relações, diálogos, mudanças que ocorrem no interior dos gêneros (telenovela analógica e digital) e entre os mesmos formatos (radionovelas brasileiras e cubanas). Intergenérico são processos dialógicos entre concepções genéricas diferentes, como: tragédia e epopéia.

romance-folhetim⁴, por exemplo, constitui-se de objetos brasileiros e franceses, e a radionovela nacional, de elementos cubanos.

A proposta do capítulo *Os precursores dos gêneros eletrônicos analógico-digitais* é elencar os elementos composicionais mais significativos que atravessam as formas genéricas, principalmente o folhetim, o melodrama e a tragédia. Esta última nasce do culto ao deus Dioniso, no final do século VI a.C. Entretanto, é na democracia ateniense e especialmente no período de Péricles (440 a 404 a.C) que a cultura da *pólis* mais prospera. O governo é quem promove e patrocina espetáculos, entre eles, a tragédia. Além de educar os cidadãos à vida cívica, uma das principais finalidades das peças trágicas é promover a catarse. Para isso é fundamental, segundo Aristóteles, a obra suscitar os sentimentos de terror e piedade. Nesta parte, procura-se demonstrar os objetos do trágico recriados por melodrama e folhetim. E como eles são trabalhados para afinar-se com a realidade social, principalmente no século XIX.

O terceiro capítulo abriga o *corpus* deste estudo: radionovela, telenovela e webnovela. As categorias dialogismo e interação/interatividade vão ser aplicadas objetivando revelar aspectos fundamentais na recriação desses gêneros.

No subcapítulo dedicado à radionovela, investigam-se as similitudes entre os folhetins escritos e eletrônicos. Enredo complexo, grande número de personagens e ganchos são alguns pontos analisados. O trabalho de radioatores, sonoplastas e contra-regras ganha destaque especial no estudo de vivificação das radionovelas. O auge, a decadência e o futuro do gênero em rádios digitais e via satélites também recebem um olhar analítico nesta parte.

A telenovela brasileira é a outra forma genérica investigada no capítulo *Os gêneros eletrônicos analógico-digitais*. São tratados temas sobre: evolução tecnológica da TV, trajetória dos dois maiores oligopólios do Brasil (Diários Associados e Rede Globo), aparatos tecnológicos (videoteipe, ilhas de edição, pós-produção e computadores), novelas televisivas ao vivo e gravadas, decadência do chamado folhetim exótico, ascensão da fórmula novela-verdade e perspectivas do gênero na TV digital.

⁴ Cf. TINHORÃO (1994, p. 13), a partir da década de 1840 passam a ser chamados simplesmente de folhetim.

Em *Reflexão crítica sobre a webnovela* são clareados os conceitos de técnica, tecnologia e cibercultura, componentes essenciais neste tipo de narrativa. Resgata-se uma pequena parte da história das webnovelas no Brasil e é descrito o cenário atual. A Internet disponibiliza milhões de páginas sob a denominação de novela digital, novela na *Web*, novela multimídia, novela na Internet, ciberdrama, cibernovela e webnovela. Essa pluralidade terminológica demonstra o quanto as narrativas ficcionais digitais proliferam na rede; por outro lado, revela a falta de uma unidade conceitual. As “pretensas” webnovelas estão enquadradas em diferentes categorias, gêneros e formatos, como: textuais, gráficas, sonoras e audiovisuais. Este estudo não pretende colocá-las em uma redoma normativa; contudo, para dissipar essa confusão, promove uma reflexão sobre o que é webnovela.

Aqui não se procura a unicidade de conceitos, mas delimitar a área de atuação de cada um deles. Por entender que eles são as principais ferramentas do pesquisador, buscam-se origem, história e significado de termos como: gênero, interação/interatividade, dialogismo, técnica/tecnologia e cibercultura. Através desse conhecimento, é possível organizar e estruturar a investigação para desvelar o problema central desta tese: os gêneros eletrônicos analógico-digitais são ou não recriações?

O capítulo finaliza com o *Olhar analítico sobre a recriação dos gêneros eletrônicos analógico-digitais*. Esta parte contempla a análise do *corpus* de estudo. Para isso, são resgatados objetos dos gêneros matrizes que atravessam as radionovelas, telenovelas e webnovelas.

1 ELEMENTOS DETERMINANTES DO GÊNERO

O número de gêneros aumenta consideravelmente na Idade Contemporânea. Este capítulo demonstra as razões para esse incremento, entre elas, a pluralização das relações sociais por meio de novas tecnologias de comunicação e as mudanças conceituais sofridas pelo gênero ao longo do tempo.

O primeiro subcapítulo, *Gêneros: uma história* apresenta a origem e o conceito das formas genéricas. *Teoria e Método* discorrem sobre o instrumental de pesquisa, no caso, a qualitativa, sob o olhar da Dialética Histórico-Estrutural (DHE). O capítulo contempla ainda as duas categorias de sustentação teórica deste trabalho: *interação/interatividade* e *dialogismo*. O tópico *Interação ou interatividade: uma questão semântica?* é dedicado a clarear o conceito desses vocábulos. A tarefa não é nada fácil, tanto que vários pesquisadores estão envolvidos nesse processo: Alex Primo, André Lemos, Arlindo Machado, John B. Thompson, Lúcia Santaella, Marco Silva, Nicoletta Vittadini e Lev Manovich. Em *Os componentes dialógicos em Bakhtin* é descrita a outra categoria: dialogismo. Extraída do ideário de Mikhail Bakhtin, possibilita observar os elementos composicionais intra e intergenéricos do *corpus* deste estudo.

Portanto, além da história dos gêneros, os subcapítulos oferecem os instrumentos teóricos e metodológicos para investigar as questões objetivas e subjetivas que compõem as radionovelas, telenovelas e webnovelas.

1.1 GÊNEROS: UMA HISTÓRIA

Os elementos composicionais que atravessam as concepções genéricas eletrônicas analógico-digitais podem ser observados a partir do resgate sócio-histórico-cultural de: melodrama, folhetim, radionovela, telenovela e webnovela. A iniciativa proporciona também o acompanhamento dos dialogismos intra e intergenéricos e da interação/interatividade dentro da realidade social (concreta e abstrata). Para dar conta deste percurso, a tese começa pela etimologia da palavra gênero.

[...] gênero: vem do Latim *generu* – por *genere* – (ac. de *genus*, *generis*). E significa “família”, “raça” quer dizer, agrupamento de indivíduos ou seres portadores de características comuns. Neste sentido, o vocábulo é empregado em história natural. Em Literatura deve designar famílias de obras dotadas de atributos iguais ou semelhantes. E da mesma forma que na história natural, o gênero divide-se em espécies, e estas em subespécies a que se pode dar o nome de formas (MOISÉS, 1967, p. 48)

Os gêneros sofrem recriações e se afinam com a realidade social, isso porque “eles são artefatos culturais construídos historicamente pelo ser humano” (MARCUSCHI, 2003, p. 30).

É na Antigüidade Clássica que começa a história das formas genéricas. O bosquejo de “um pensamento acerca do que mais tarde receberia o rótulo de ‘gênero’ encontra-se em *As Rãs*, de Aristófanes (sec. V-IV a.C.), representada em 405 a.C.” (MOISÉS, 1997, p. 196). Contudo, é Platão em *A República* (livro III, 394) que propõe uma classificação tripartite das obras literárias a partir da mímese: 1ª) tragédia e comédia, isto é, teatro (pura imitação do diálogo); 2ª) ditirambo⁵, ou seja, a poesia lírica (recitação direta); 3ª) epopéia (misto dos anteriores).

Platão apresenta os gêneros clássicos no momento em que defende o receituário para a perfeita educação. É bom esclarecer que este trabalho vale-se dos diálogos entre Sócrates, Adimanto e Gláucon, em *A República*, como pensamentos platônicos. Sócrates é utilizado como protagonista dos diálogos,

⁵ Cf. BRANDÃO (1992, p. 34), ditirambo é um coro de caráter tumultuoso em honra principalmente de Baco (Dioniso). É um canto apaixonado, ora entusiasta e alegre, e não raro melancólico e sombrio, bem de acordo com a natureza do deus do êxtase e do entusiasmo.

isso porque não fica claro quais são as idéias socráticas e platônicas. Desta forma, Sócrates é colocado como personagem, interlocutor, porta-voz das idéias de Platão. Os gêneros são concebidos através de modos de enunciação. A mimese (imitação, representação), que permeia toda a literatura, é a base da classificação platônica.

Sócrates – Em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopéia e de muitos outros gêneros [diálogo entre Sócrates e Adimanto] (PLATÃO, 394 c).

Para se ter uma boa educação e formar os guardiões da cidade, ou seja, homens íntegros para constituir a república ideal, Platão defende ater-se aos modos de enunciação dos textos. Isso porque, na concepção do filósofo, a imitação artística falseia a verdade e pode influenciar de forma negativa o ser humano.

Sócrates – O poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade.

Gláucon – Precisamente.

Sócrates – Contudo não é essa a maior acusação que fazemos à poesia; Mas o dano que ela pode causar até às pessoas honestas, com exceção de um escassíssimo número, isso é o grande perigo (PLATÃO, 605 c, identificação de personagens e grifo nosso).

Por considerar a mimese influente e poderosa, o ideário platônico apregoa a separação entre as que elevam e as que rebaixam o espírito, ou seja, deve-se imitar (representar) os homens de bem e rejeitar os que propagam o mal. Na concepção do filósofo, ao ser praticada, a imitação pode se transformar em um componente da realidade humana.

Sócrates – Se imitarem, que imitem o que lhe convém desde a infância – coragem, sensatez, pureza, liberdade e toda a qualidade dessa espécie. Mas a baixeza, não devem praticá-la nem ser capazes de a imitar, nem nenhum dos outros vícios, a fim de que partindo da imitação, passem ao gozo da realidade. Ou não te apercebeste de que as imitações, se se perseverar nelas desde a infância, se transformam em hábito e natureza para o corpo, a voz e a inteligência?

Adimanto – Transformam, e muito (PLATÃO, 395 c-d, identificação de personagens e grifo nosso).

A poesia mimética é refutada por Platão. Ele a considera um mal aos homens e, portanto, deve ser excluída da república ideal. Uma vez, diz Sócrates, que “todas as obras dessa espécie se me afiguram ser a destruição da inteligência” (PLATÃO, 395b), isso porque “a arte de imitar está bem longe da verdade” (PLATÃO, 398b). No ideário platônico, a arte imitativa é depreciada, inferiorizada, contudo, em Aristóteles ela ganha uma nova interpretação. Se em Platão “a arte de imitar [...] não passa de uma aparição” (PLATÃO, 597b), em Aristóteles ela ganha representatividade e é vista como algo instintivo do homem.

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito do homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos é ele o mais imitador, e por imitação, apreende as primeiras noções, e os homens se comprazem no imitado (ARISTÓTELES, 1448 b 4).

Diferente de Platão, que concebe a arte como veículo apenas para revelar a verdade, Aristóteles entende-a como a verossimilhança de emoções, caracteres e situações. Isto é, a arte mimética é a representação, a recriação da existência humana.

Não é o ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escrevem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, por refere aquela principalmente o universal, e esta o particular (ARISTÓTELES, 1451b).

Portanto, na concepção aristotélica, o que leva o público a ter empatia com a arte mimética é a verossimilhança, ou seja, não é preciso que os fatos narrados sejam verdadeiros tais quais ocorrem no mundo exterior, mas precisam ser verossímeis. Por exemplo, em teatro, radionovela, telenovela e webnovela, o enredo deve ter uma lógica, uma organização interna que faça com que a história ficcional torne-se verdadeira para o público.

Aristóteles classifica os gêneros “propondo subdivisões em função da atitude do enunciado” (PINHEIRO, 2002, p. 263). No entendimento aristotélico,

tragédia, comédia, epopéia, ditirambo, aulética e citarística são expressões poéticas.

A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitação. Diferem, porém, uma das outras por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira (ARISTÓTELES, 1447a).

Nesse sentido, Aristóteles percebe os gêneros através da forma (verso e prosa) e do conteúdo (épico, lírico e dramático). Depois de Platão e Aristóteles, Horácio (séc. I a.C.) é quem dedica mais espaço aos gêneros em *Epístola aos Pisões* (conhecida como *Arte Poética*). A peça é composta de 476 versos, dos quais 221 (73 a 294) tratam de gêneros com ênfase em poesia dramática. Diomedes (séc. IV), através de sua obra *Ars Grammatica*, é o responsável por resgatar e transmitir para a Idade Média (séc. V a XV) os conceitos grego-latinos de gêneros.

Na Idade Média há o predomínio das artes de trovar. O período é carente de grandes reflexões literárias. Em contrapartida, é o momento em que novos gêneros entram em cena e, com isso, afloram conceitos e classificações. É a época de moldagem de alguns gêneros modernos.

Na Renascença (sécs. XIII a XVII) há uma retomada da cultura greco-latina. Obras como as poéticas aristotélica e horaciana são objetos de estudos críticos e filosóficos. As regras e preceitos propostos por pensadores da Antigüidade Clássica são paradigmáticos e seguidos à risca por renascentistas.

No Romantismo (sécs. XVIII e XIX) sai de palco a concepção clássica dos gêneros e entra em cena “uma noção de gêneros impuros, mistos ou comunicantes” (MOISÉS, 1967, p. 46). Identificam-se, assim, em Mikhail Bakhtin e Tzvetan Todorov, semelhanças conceituais que remontam ao Romantismo, como a pluralidade dos gêneros.

Não limita o número de possíveis gêneros nem dita regras aos autores. Supõe que os gêneros tradicionais podem “mesclar-se” e produzir um novo gênero como a “tragicomédia” (WELLEK; WARREN, apud MOISÉS, 1967, p. 46).

No século XX, o rádio, a televisão e a *Web* confirmam às doutrinas apresentadas no Romantismo. Há uma proliferação de formas genéricas, com isso, voltam as discussões sobre os conceitos e a validade das mesmas. Diante disso, este trabalho utiliza como base teórica os estudos de gêneros de Mikhail Mikhailovich Bakhtin e Tzvetan Todorov. Isso porque os lingüistas entendem que as formas genéricas são formatadas a partir de ambiências, como: social, histórica, cultural, ideológica e política. Nesse cenário, a língua passa a ser a protagonista, isso porque ela “efetua-se em formas de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana” (BAKHTIN, 1997, p. 279). Todas as esferas da atividade humana estão sempre relacionadas com a utilização da língua.

O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais –, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolavelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso (BAKHTIN, 1997, p. 279).

Assim como Bakhtin, Todorov também defende que o discurso é constituído através de enunciados. É importante esclarecer que alguns autores colocam o discurso como resultado da construção de frases. Mas, que tipo de frases? Na concepção de Todorov, o discurso é formado com frases dispostas de maneira lógica, com sentido, tanto para o locutor quanto para o destinatário.

Um discurso não é feito de frases, mas de frases enunciadas, ou, resumidamente, de enunciados. Ora, a interpretação é determinada, por um lado, pela frase que se enuncia, e por outro, por sua própria enunciação. Esta enunciação inclui um locutor que enuncia, um alocutário a que ele se dirige, um tempo e um lugar, um discurso que precede e que se segue; enfim, um contexto de enunciação. Ainda em outros termos, um discurso é um ato da fala (TODOROV, 1980, p. 47).

O discurso humano dá origem aos gêneros, que, por sua vez, carregam as particularidades, peculiaridades de uma determinada sociedade. É o que Todorov chama de propriedade discursiva.

Os gêneros são unidades que podemos descrever sob dois pontos de vista diferentes, o da observação empírica e o da análise abstrata. Numa sociedade, institucionaliza-se a recorrência de certas propriedades discursivas, e os textos individuais são produzidos e percebidos em relação à norma que esta codificação constitui. Um gênero, literário ou não, nada mais é do que essa codificação de propriedade discursiva (TODOROV, 1980, p. 48).

A codificação de propriedade discursiva, da qual Todorov se refere, carrega vários elementos, como: históricos, sociais, culturais, políticos e ideológicos. Pode-se incluir também o que Bakhtin classifica como enunciado concreto.

Aprendemos a moldar nossas falas às normas do gênero, e ao ouvir a fala do outro, sabemos de imediato, bem nas primeiras palavras, pressentir-lhe o gênero, adivinhar-lhe o volume (extensão aproximada do todo discursivo) a dada estrutura composicional, prever-lhe o fim, ou seja, desde o início, somos sensíveis ao todo discursivo que, em seguida, no processo da fala, evidenciará diferenciações [...] A emoção, o juízo de valor, a expressão são coisas alheias à palavra dentro da língua, e só nascem graças ao processo de sua utilização ativa no enunciado concreto (BAKHTIN, 1992, p. 302; 311).

No entendimento de Todorov, a origem do gênero é o próprio gênero, por isso, “um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação” (1980, p. 46). Nesse sentido, além de componentes sócio-histórico-culturais, os gêneros discursivos, como radiofônico, televisivo e internético, surgem através de conteúdo programático dos meios eletrônico-digitais. A televisão, por exemplo, recria muitos gêneros do rádio. Por sua vez, observa-se que muitos gêneros literários, radiofônicos e televisivos servem de base aos que transitam nos meios digitais, como a webnovela.

1.2 TEORIA E MÉTODO

Estuda-se a recriação dos gêneros eletrônicos analógico-digitais a partir de uma perspectiva qualitativa, utilizando o método Dialético Histórico-Estrutural (DHE). Emprega-se aqui a metodologia como “uma disciplina instrumental a serviço da pesquisa” (DEMO, 1995, p. 11), ou seja, ela aponta o caminho não

como forma de limitar a criatividade do pesquisador, mas como meio de ampliar o percurso e as vias de conhecimento através do questionamento crítico.

É preciso repisar que metodologia é instrumental para a pesquisa e não a pesquisa. Existe dificuldade real de se adequar a preocupação metodológica com a criatividade científica, se a definirmos como construção para além da tautologia, da repetição do já dito, insistindo-se na espontaneidade, mais que em cerceamentos, capaz de ver no método uma potenciação do inventivo, não a obsessão normativista (DEMO, 1995, p. 62).

Por entender que os gêneros recriam-se em diferentes períodos históricos dentro de uma determinada realidade social, emprega-se aqui um método que prioriza a dialética. A ambiência eletrônica analógico-digital é composta de artefatos construídos pelo homem. Assim, diálogos e contrapontos, característicos dessa metodologia, são fundamentais para desvelar questões subjetivas que constituem a realidade social.

Consideramos a dialética a metodologia mais conveniente para a realidade social, a ponto de a tomarmos como postura metodológica específica para essa realidade no sentido em que não se aplica à realidade natural, porque esta é destituída do fenômeno histórico subjetivo. Nem por isso deixará de conviver com estruturas da lógica, pelo que faz sentido falarmos de lógica dialética [...] entre as realidades natural e social há diferença suficiente, não estanque. Entretanto, para além das condições objetivas, a realidade social é movida igualmente por condições subjetivas, que não são nem maiores, nem menores (DEMO, 1995, p. 88).

Para Demo, as condições objetivas são “aquelas dadas externamente ao homem, ou dadas sem sua opção própria” (1995, p. 94). Nas condições subjetivas, o homem tem liberdade de escolha, pode interferir e modificar a realidade social, entretanto dentro de certos parâmetros objetivos.

Consideram-se condições subjetivas aquelas dependentes da opção humana, a capacidade de construir a história em parte, no contexto das condições objetivas. A história só pode ser construída em parte, o que vem a ser: não se entende por condições subjetivas a supervalorização do homem como ator político, no sentido de que ele faz a história que quer, decide o que quer, inventa do nada põe e dispõe a seu talante (DEMO, 1995, p. 94).

Com a Dialética Histórico-Estrutural é possível observar o nascimento e as modificações dos meios de comunicação ao longo do tempo. Desta forma, este trabalho realiza a análise centrada no emissor, a partir do contexto sócio-histórico

das mídias. Pretende-se com o método DHE revelar os gêneros que se formam através de antíteses. Esse conflito interno produzido nas estruturas provoca mudanças que desenham a ambiência genérica nos meios eletrônico-digitais.

Reconhecemos que existem estruturas dadas, persistentes e constitutivas da realidade, como a unidade de contrários, a desigualdade e o poder, a linguagem, o mundo simbólico e afetivo, a razão. Tais estruturas podem ser entendidas tanto como carga genética dada, quanto como circunstância histórica dentro da qual nascemos e temos que nos “virar” [...] De outra parte, reconhecemos que é possível fazer história própria, sendo a trajetória do conhecimento sua prova maior. O ser humano também tem provocado mudança e, segundo opinião já corrente, está apressando o passo da história por meio, sobretudo das tecnologias (DEMO, 2000, p.104-105).

O dinamismo da dialética, que tem como “alma a antítese” (DEMO, 1995, p. 91), e as particularidades das estruturas são os ingredientes que compõem a Dialética Histórico-Estrutural. Ao ser aplicada, essa metodologia oferece as ferramentas para analisar as questões objetivas e subjetivas do ambiente eletrônico analógico-digital. A partir do olhar sobre a realidade social, é possível trazer à tona as particularidades, as estruturas e os componentes constitutivos dos gêneros.

A realidade concreta é sempre uma totalidade dinâmica de múltiplos condicionamentos, onde a polarização dentro do todo lhe é constitutiva. Por isso, indivíduo em si não é realidade social, porque é gerado em sociedade, educado em sociedade, socializado em sociedade. Isolar é artifício ou patologia. É possível, por artifício metodológico, isolar um componente, para vê-lo em si, desde que não se perca a perspectiva de que “o todo é maior que a soma das partes” (DEMO, 1995, p. 93).

A teoria que baliza os estudos dos gêneros também é formatada com componentes práticos, isso porque se defende que as formas genéricas são recriadas em estruturas forjadas na realidade social, como os meios de comunicação e os aparatos tecnológicos. É na mídia que os princípios genéricos ganham forma e classificação. Por colocar no mesmo grau de importância a teoria e a prática, o método DHE é o mais indicado à abordagem dos gêneros.

Prática é condição de historicidade. Teoria é maneira de ver não de ser. Nem por isso uma é inferior à outra. Cada uma tem seu devido lugar. Para as ciências sociais, uma teoria desligada da prática não chega a ser teoria, pois não diz respeito à realidade histórica. À base disso facilmente se coloca prática como critério de verdade, o que também é unilateral. A prática é “um” critério da verdade. A teoria social

necessita de prática, mas a prática não a faz necessariamente verdadeira, pois, da mesma teoria, pode-se chegar a várias práticas, até mesmo contraditórias [...] para transformar a história a prática é condição fundamental, pelo menos tão importante quanto a crítica teórica (DEMO, 1995, p. 100-101).

Esta tese opta pela pesquisa qualitativa, isso porque ela amplia o leque de ações do pesquisador. Ao oferecer liberdade para dialogar com outras áreas do conhecimento, proporciona consistência à construção do embasamento teórico-prático. Com a instrumentalização da pesquisa qualitativa é possível esmiuçar a complexa realidade do mundo eletrônico analógico-digital e extrair elementos específicos e relevantes para análise da recriação dos gêneros.

A pesquisa qualitativa quer fazer jus à complexidade da realidade, curvando-se diante dela, não o contrário, como ocorre com a ditadura do método ou a demissão teórica que imagina dados evidentes [...] A pesquisa qualitativa caracteriza-se pela abertura das perguntas, rejeitando-se toda resposta fechada, dicotômica, fatal. Mais do que aprofundamento por análise, a pesquisa qualitativa busca o aprofundamento por familiaridade, convivência, comunicação. Embora a ciência, ao final das contas, não consiga captar a dinâmica em sua dinâmica, mas em suas formas, a pesquisa qualitativa tenta preservar a dinâmica enquanto analisa, formalizando mais flexivelmente (DEMO, 2000, p. 152; 159).

Na pesquisa qualitativa, o homem é um agente participativo. Mesmo quando colocado sobre a redoma de conceitos constituídos, ele interage e modifica a realidade social, construindo, assim, a história a partir de sua ação, ou seja, de pressupostos subjetivos.

A dimensão qualitativa também é algo objetivo, porque é um dado histórico, mas é o reino mais próprio da conquista humana, sobretudo se fizermos coincidir com o processo participativo. O processo participativo precisa do ator político capaz de construir a história dentro do contexto objetivo, não se deixando reduzir a mero paciente da história ou a objeto de manipulação externa. Neste espaço coloca-se sobretudo a importância das condições subjetivas para transformações históricas (DEMO, 1995, p. 96).

A dinâmica acelerada das transformações tecnológicas observadas, principalmente, nos meios eletrônicos digitais, muda as relações sociais. Com isso, novos desafios são impostos aos pesquisadores. Para acompanhar esse cenário extremamente mutável, a pesquisa qualitativa cada vez mais se consolida como um dos instrumentos mais eficientes para analisar a diversidade de elementos que compõem hoje o *modus vivendi*.

A relevância específica da pesquisa qualitativa para o estudo das relações sociais deve-se ao fato da pluralização das esferas de vida [...] A mudança social acelerada e a conseqüente diversificação de esferas de vida fazem com que os pesquisadores sociais defrontem-se, cada vez mais, com novos contextos e perspectivas sociais; situações tão novas para eles que suas metodologias dedutivas tradicionais – questões e hipóteses de pesquisas derivadas de modelos teóricos e testadas sobre a evidência empírica – fracassam na diferenciação de objetos. Conseqüentemente, a pesquisa é, cada vez mais, obrigada a utilizar estratégias indutivas: em vez de partir de teorias para testá-las, são necessários “conceitos sensibilizantes” para a abordagem de contextos sociais a ser estudados. Entretanto, contrariando o equívoco difundido, tais conceitos são, em sua essência, influenciados por um conhecimento teórico anterior (FLICK, 2007, p. 17-18).

Os gêneros eletrônicos analógico-digitais proliferam cada vez mais para dar conta da pluralização das esferas humanas. É através do método indutivo da pesquisa qualitativa que se pode conhecer previamente o objeto de estudo, levantar dados e informações e, aí sim, formular a teoria. Por carregar o dinamismo da dialética e o modo de ser das estruturas, o mundo eletrônico analógico-digital é estudado a partir de pesquisas bibliográficas e documentais. Essa última inclui materiais já analisados e os que ainda carecem de um estudo analítico, como conteúdo de jornais, revistas, rádios, televisões e *Web*.

A tese trabalha com os gêneros literários, radiofônicos, televisivos e digitais, como: melodrama, folhetim, radionovela, telenovela e webnovela. Através de pesquisas bibliográficas, pretende-se conhecer a origem, a estrutura e a relação existente entre os gêneros estudados. As radionovelas, telenovelas e webnovelas são analisadas através de processos dialógicos intra e intergenéricos, interação/interatividade entre autor-público, além de levar em conta a ambiência sócio-histórico-cultural brasileira e a evolução dos aparatos tecnológicos. Com dados e informações fornecidos por esses meios, procuram-se os pontos de contato e as antíteses para defender a tese de recriação dos gêneros. Esta pesquisa busca sustentação teórica principalmente nas categorias: *Interação/Interatividade* em John B. Thompson (1995), Alex Primo (2007), Marco Silva (2000), André Lemos (2002), Arlindo Machado (2002), Nicoletta Vittadini (1995), Lev Manovich (2005) Lúcia Santaella (2004), e *Dialogismo*, em Mikhail Mikhailovitch Bakhtin (1992, 1993, 1995, 1998). Servindo-se desses autores e da metodologia escolhida, é possível defender a tese de recriação dos gêneros eletrônicos analógico-digitais.

1.3 INTERAÇÃO OU INTERATIVIDADE: UMA QUESTÃO SEMÂNTICA?

Ao considerar o gênero como fruto da realidade social, este trabalho interpreta a relação entre a audiência e as mídias tradicionais e Novas Tecnologias de Comunicação e Informação (NTCI). Para dar conta desse processo, emprega-se a categoria interação/interatividade.

O objetivo inicial é clarear e até limitar o campo de atuação de interação e interatividade. Entretanto, à medida que a pesquisa avança, revela o quanto esses termos são imprecisos e difusos, principalmente por causa da pluralidade classificatória e conceitual a que estão submetidos. Neste momento, pretende-se apresentar a visão de teóricos que se dedicam a esmiuçar essa questão, como: Alex Primo, André Lemos, Arlindo Machado, John B. Thompson, Lev Manovich, Marco Silva, Nicolletta Vittadini, entre outros.

Nos anos 70, com a emersão das NTCI surge também a expressão interatividade. A partir dos anos 80, o termo ganha notoriedade e passa a ser empregado de forma indiscriminada em diferentes áreas do conhecimento. O marketing, a publicidade e os meios de comunicação encontram na expressão uma maneira de atender ao desejo latente do público de interferir, decidir, dialogar, enfim, tornar-se co-autor, interator, interagente no processo de comunicação mediada. O uso exagerado e difuso do termo interatividade estimula a área acadêmica a produzir trabalhos no intuito de entender, explicar e delimitar o emprego do vocábulo.

Antes mesmo de emergir, popularizar-se e solidificar-se no campo da informática, o conceito já transita na academia. Nos anos 60, a chamada *comunicação interativa*, expressando bidirecionalidade, é citada em vários trabalhos. Sobre a origem da expressão interatividade, Marco Silva (2000, p. 97) e Lúcia Santaella (2004, p. 152) partilham da pesquisa de Gilles Multigner: “o conceito ‘interação’ vem da física, foi incorporado pela sociologia e psicologia e finalmente, no campo da informática transmuta-se em ‘interatividade’” (apud SILVA, 2000, p. 97). Já a pesquisadora Suely Fragoso entende que o vocábulo é fruto do neologismo inglês *interactivity*, criado para nomear a computação interativa (*interactive computing*). Surge, como já visto, na década de 60.

A denominação 'computação interativa' era, no entanto, insuficiente para deixar clara a *qualidade* da modificação na relação usuário-computador implicada pela incorporação de periféricos de entrada e enunciação de dados que permitem acompanhar, em tempo real, os efeitos das intervenções do usuário e o desenvolvimento dos processos. Afinal, a computação sempre fora interativa, pois também através dos cartões perfurados e controladores elétricos o usuário e o sistema efetivamente interagiam. Tudo indica que foi justamente para enfatizar essa diferença qualitativa que surgiu a expressão 'interatividade' (FRAGOSO, 2001, p. 02-03).

Em um ponto os pesquisadores concordam: o termo interatividade emerge com a informatização. Entretanto, o conceito interação/interatividade está presente em estudos de comunicação desde os anos 1920.

Os trabalhos acadêmicos sobre os *mass media* revelam a falta de diálogo entre emissor-receptor e os meios para que isso se concretize. As características das mídias tradicionais são: unidirecionalidade e linearidade. Os comunicadores ao longo do tempo aperfeiçoam as técnicas para seduzir a audiência. Para que a mensagem seja decodificada sem ruído, trabalham, principalmente, em veículos eletrônicos analógicos (rádio e televisão), as concepções de redundância, objetividade e simplicidade. O espaço para reflexão e individualidade da audiência é limitado, isso porque ouvintes e telespectadores são tratados de forma homogênea. Com as chamadas Novas Tecnologias de Informação e Comunicação, abrem-se novos caminhos. Boa parte das NTIC proporciona a bidirecionalidade e o diálogo entre os agentes do processo comunicativo. Arlindo Machado (2002) lembra, entretanto, que Bertolt Brecht, ao produzir a Teoria do Rádio, entre 1927 e 1932, já idealiza a interatividade. A obra brechtiniana defende uma forma mais democrática do público participar, produzir, interferir no conteúdo.

Hay de transformar la radio, convertirla de aparato de distribución en aparato de comunicación. La radio sería el más fabuloso aparato de comunicación imaginable de la vida pública, un sistema de canalización fantástico, es decir, lo sería si supiera no solamente transmitir, sino también recibir, por tanto, no solamente hacer oír al radioescucha, sino también hacerle hablar, y no aislarle, sino ponerse en comunicación con él. La radiodifusión debería en consecuencia apartarse de quienes la abastecen y constituir a los radioyentes en abastecedores (BRECHT, 1981, p. 56-57).

Machado ainda refere que a idéia de interatividade também está presente em Hans Magnus Enzensberger e Raymond Williams. Em *Elementos para uma*

teoria dos meios de comunicação, de 1979, Enzensberger projeta a bidirecionalidade dos meios de comunicação como troca, intercâmbio, conversação entre emissores e receptores. Também em 79, na obra *Television: Technology and cultural form*, Williams chama a atenção de que a maioria das tecnologias classificadas como interativa é na realidade reativa. A configuração tecnológica dos novos meios de comunicação assinala uma mudança substancial no processo comunicativo tradicional. Vende-se a idéia do destinatário passar a ser interagente, interator, da unidirecionalidade dos canais de comunicação passar a ser bidirecional e da relação monológica entre emissor-destinatário transfigurar-se em dialógica. A interatividade é criada para dar conta desse novo cenário. Alex Primo alerta, entretanto, que diferenciar interatividade e interação “converte-se em uma cilada” (2007, p. 13). Antes de recorrer aos estudos de Primo, porém, é importante destacar a origem do conceito interação. Além da física, sociologia e psicologia, a interação também é utilizada em outras áreas, como química, biologia, comunicação, entretenimento e informática. Diante disso, Silva entende que o “campo semântico do termo interação é vastíssimo e não parece possível conferir a eles especificidades” (2000, p. 97). O autor elenca algumas áreas onde o conceito é empregado há muito tempo.

Na física refere-se ao comportamento de partículas cujo movimento é alterado pelo movimento de outras partículas. Em sociologia e psicologia social a premissa é: nenhuma ação humana ou social existe separada da interação. O conceito de interação social foi usado pelos interacionistas a partir do início do século XX. Designa a influência recíproca dos atos de pessoas ou grupos. Um desdobramento dessa corrente é o interacionismo simbólico que estudou a interação entre indivíduos e instituições no sentido de verificar como são coagidos por elas e de como buscam transcender essa coação (SILVA, 2000, p. 26).

Na área da comunicação, John B. Thompson publica, em 1995, um estudo que mostra o impacto do desenvolvimento da mídia sobre as interações sociais. Em *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*, o autor tipifica as situações em: *interação face a face*, *interação mediada* e *quase-interação mediada*. A maior parte da história da humanidade é construída através de interações sociais face a face.

A interação face a face acontece num *contexto de co-presença*; os participantes estão imediatamente presentes e partilham num mesmo sistema referencial de espaço e de tempo. Por isso eles podem usar

expressões (“aqui”, “agora”, “este”, “aquele”, etc.) e presumir que são entendidos. As interações face a face têm também um caráter *dialógico*, no sentido de que geralmente implicam ida e volta no fluxo de informação e comunicação, os receptores podem responder (pelo menos em princípio aos produtores, e estes são também receptores de mensagem que lhe são endereçadas pelos receptores de seus comentários (THOMPSON, 2004, p. 78).

Além disso, Thompson faz referência à enorme gama de recursos simbólicos que as pessoas podem utilizar para transmitir ou interpretar as mensagens, como: gestos, piscadelas, sorrisos, franzimento de sobrancelhas e mudanças de entonação. É uma interação dialógica.

O segundo tipo também tem característica dialógica: a *interação mediada*. Através de meios técnicos, como papéis, fios elétricos e ondas eletromagnéticas, são processadas, por exemplo, cartas e conversas telefônicas. Nesse caso, os participantes podem estar em diferentes contextos espaciais e temporais; não há, portanto, a co-presença. As deixas simbólicas também mudam e passam a ser mais limitadas. Em uma carta, por exemplo, não se tem a possibilidade de empregar gestos, expressões faciais e entonação. Desta forma, as interações mediadas são mais abertas que a face a face, isso porque, “estreitando as possibilidades de deixas simbólicas, os indivíduos têm que se valer de seus próprios recursos de interpretar as mensagens” (THOMPSON, 2004, p. 79). Por ser um aparato tecnológico que envia e recebe mensagens simultâneas, o telefone é considerado o primeiro instrumento de telecomunicação interativo do mundo.

A terceira forma proposta por Thompson é a *quase-interação mediada*. Ela refere-se às relações estabelecidas pelos meios de comunicação de massa, como livro, jornal, rádio e televisão. É uma interação monológica, isto é, o fluxo da comunicação é canalizado em um único sentido. Além disso, as obras são produzidas a um número indefinido de destinatários.

Ela não tem o grau de reciprocidade interpessoal de outras formas de interação, sejam mediadas ou face a face, mas é, não obstante, uma forma de interação. Ela cria um certo tipo de situação social na qual os indivíduos se ligam uns aos outros num processo de comunicação e intercâmbio simbólico. Ela é uma situação estruturada na qual alguns indivíduos se ocupam principalmente na produção de formas simbólicas para outros que não estão fisicamente presentes, enquanto estes se ocupam em receber formas simbólicas produzidas por outros a

quem eles não podem responder, mas com quem podem criar laços de amizade, afeto e lealdade (THOMPSON, 2004, p. 79- 80).

Os aparatos tecnológicos tradicionais (livro, jornal, rádio, Tv) – no entendimento de Thompson – fazem parte da *quase-interação mediada* e, portanto, são veículos de interação. Considerar um canal monológico como meio interativo é um debate que ainda hoje fomenta os meios acadêmicos. A classificação de Thompson não contempla as redes informacionais, embora elas já estivessem em evidência quando da publicação da primeira edição, em 1995, de *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*.

Mesmo com característica unidirecional e ausência de feedback simultâneo entre emissor e público, Vittadini identifica nos meios tradicionais da comunicação dois âmbitos análogos com a interação direta entre os indivíduos.

El primero se refiere a la presencia de una “reactividad” (Kretz)⁶, o sea de la capacidad de suscitar reacciones en los espectadores verificable también en los textos audiovisuales, que se cruza con una voluntad del emisor de produz textos que se correspondan con los requerimientos del público [...] En segundo lugar el concepto de interacción – siempre que se entienda como interacción meramente virtual – es aplicable a la conversación textual que se realiza entre un texto audiovisual e su receptor. Esta interacción (Bettetini, 1984) se desarrolla entre sujetos de naturaleza figurada correspondientes a un sujeto enunciador y a un enunciatario que interactúan en el espacio simbólico del texto en un tiempo que correspondiente rígidamente al tiempo de la enunciación (VITTADINI, 1995, p. 153).

Apesar dessa analogia, Vittadini ressalta que não se pode dizer que os meios tradicionais têm recursos de interatividade, isso porque esta é uma característica da configuração das novas mídias. Estas permitem naturalmente a bidirecionalidade e o diálogo entre os agentes do processo comunicativo.

Um dos grandes desafios dos meios de comunicação é reproduzir o mesmo processo de interação utilizado entre os indivíduos, face a face. Satélite, fibra ótica e telemática⁷ são alguns meios empregados nessa empreitada. Alguns teóricos apontam diferenças entre interação e interatividade. André Lemos define

⁶ Conceito que Vittadini busca em *Dialogue, service, interactivité et leus composants: aspects de conception et d'évacuation*, de Francis Kretz, em Bulletin IDATE, 11 de abril de 1983.

⁷ El conjunto de servicios de naturaleza o de origen informático que se puede proporcionar mediante una red de telecomunicaciones (Journal Officiel de la République Française, 17 de janeiro de 1982. Apud VITTADINI, 1995, p. 105).

a interação como a relação homem-homem e a interatividade como a relação homem-técnica, ou seja, há uma ação dialógica homem-máquina. Para Lemos, “a interatividade se situa em três níveis não excludentes: *técnico-analógico-mecânico, técnico eletrônico-digital e social* (ou simplesmente interação)”⁸.

Nicoletta Vittadini também defende que a interação é a relação entre indivíduos e a interatividade um tipo de relação mediada; neste caso, os meios “imitam la interacción através de um sistema mecánico o electrónico” (VITTADINI, 1995, p. 162). Para a pesquisadora italiana, interatividade é:

La propiedad de los instrumentos informáticos específicos que permiten que el usuario oriente el desarrollo de las operaciones, de etapa en etapa y casi instantáneamente, o sea en tiempo real. Se establece así un tipo de comunicación por el que ambos sujetos implicados en la interacción cubren alternativamente – en el curso de intercambio comunicativo – el papel de emisor y receptor (VITTADINI, 1995, p. 155).

Na teleinformática o usuário é convidado a ser um agente. Mesmo nessa ambiência informacional, Vittadini faz uma distinção entre os meios *off-line*, onde o usuário interatua exclusivamente com um terminal, uma interface de diálogo, um aparato tecnológico que serve como fonte de informação e o *on-line*, que opera em rede. Assim, a interatividade permitida pelos novos meios de comunicação é “un tipo de comunicación posible gracias a las potencialidades específicas de unas particulares configuraciones tecnológicas” (VITTADINI, 1995, p. 154), isto é, são características de alguns sistemas informáticos “que permiten acciones recíprocas de modo dialógico con otros usuarios o en tiempo real com aparatos” (HOLTZ-BONNEAU, apud VITTADINI, 1995, p. 154).

O novo papel desempenhado por parte do usuário, segundo Vittadini (1995), é a primeira característica da comunicação interativa. Ele torna-se um agente, podendo, assim, promover e desenvolver ações para atingir seus objetivos e expectativas. A interatividade é o intercâmbio entre dois ou mais agentes, incluindo a técnica, a máquina. A igualdade de condições entre todos os agentes envolvidos no processo comunicativo é outro requisito para se efetivar a interatividade. A não-linearidade, a alternância de ações realizadas pelo usuário e

⁸ Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemos/interac.html>>. Acesso em: 04 de junho de 2009.

pelo sistema, a imprevisibilidade, a liberdade para produzir e adaptar as ações no decorrer do processo também são atributos da comunicação interativa.

Por ser um conceito muito amplo, a interatividade, na visão de Lev Manovich, é empregada de forma tautológica pelos meios que utilizam o computador como suporte; por isso, o autor evita “usar el término interactivo sin calificarlo” (2005, p. 103). Para ele, diferente das primeiras interfaces de processamento de dados, as modernas são interativas por definição, uma vez que permitem ao usuário controlar o computador em tempo real, manipulando as informações mostradas na tela. Desta forma, Manovich acha desnecessário, sem sentido, conceituar os meios informáticos de interativos, isso porque essa é uma das ações mais básicas dos computadores. Para o autor, existem dois tipos de interatividade: fechada e aberta. A primeira, também chamada de *arbórea* ou *baseada em um menu*, emprega elementos fixos e dispostos em uma estrutura semelhante a uma árvore que estende seus ramos.

Quando llegamos a um objeto em particular, el programa nos da unas opciones para elegir. En función del contenido que escojamos, avanzaremos por una rama determinada del árbol. En este caso, la información que utiliza el programa es el resultado de nuestro proceso cognitivo, y no de nuestra dirección en la red o de nuestra posición corporal (MANOVICH, 2005, p. 84).

A interatividade fechada é considerada simples. A aberta é mais complexa, isso porque os elementos e a estrutura são modificados pela ação do usuário. Pode-se aplicar com diversos enfoques, “que van desde la programación informática procedimental y la programación por objetos, hasta la inteligencia artificial, pasando por la vida artificial y las redes neuronales” (MANOVICH, 2005, p. 87)

Os meios informáticos criam novas demandas físicas e cognitivas no usuário, como, por exemplo, exteriorizar e objetivar as operações mentais. Estas são classificadas por Manovich como hipervínculo. Ao clicar em links sugeridos ou determinados, trocar páginas e escolher novas imagens, o usuário faz associações, compartilha processos de reflexão, resolução de problemas e recordações. Mesmo com esse novo modelo interativo, o usuário ainda está

submetido a uma repetição ativa e reativa, através de programas predeterminados.

Se trata de un nuevo tipo de identificación que resulta adecuado para la era de la información, con su trabajo cognitivo. Las tecnologías culturales de una sociedad industrial – el cine y la moda – nos pedían que nos identificáramos con la imagen corporal de otra persona. Los medios interactivos nos piden que nos identifiquemos con la estructura mental de otra persona. Si el espectador cinematográfico, hombre o mujer, codiciaba y trataba de emular el cuerpo de la estrella de cine, al usuario de ordenador se le pide que siga la trayectoria mental del diseñador de los nuevos medios (MANOVICH, 2005, p. 109).

Observa-se, através da incursão teórica, que os autores que empregam o termo interatividade (Silva, Manovich, Vittadini, Santaella, entre outros) chamam a atenção à forma polissêmica na qual esse conceito está submetido. Alex Primo (2007) vai mais longe: além de ressaltar essa polissemia, coloca o termo de lado. Para o pesquisador, constitui-se uma cilada diferenciar interação e interatividade, por isso não emprega esta última expressão. No entendimento do autor, não há necessidade de um novo termo, no caso a interatividade, para dar conta do cenário da comunicação que aí está. Assim como Vittadini e Thompson, Primo também busca na comunicação interpessoal elementos para elaborar a análise sobre a interação mediada por computador. O autor faz questão de ressaltar que “‘interpessoal’ não é sinônimo de presencial, ou seja, uma conversa telefônica quanto uma troca de e-mails são processos interpessoais” (PRIMO, 2007, p. 10). As interações mediadas digitalmente é o foco do pesquisador, que as diferencia qualitativamente. Através de uma abordagem sistêmico-relacional, estuda o que se passa entre os interagentes (participantes da interação). Primo alerta que na ambiência comunicacional digital a fórmula ultrapassada, limitada e transmissionista da Teoria da Informação: emissor – mensagem – meio – receptor, ainda se mantém. Segundo ele, o modelo da denominada “interatividade” apresenta: *Webdesigner* → site → Internet ← usuário.

Mesmo se podendo reconhecer o avanço dessa formulação em contraste com o tradicional modelo informacional e massivo, é preciso denunciar a deficiência da proposta. Mantém-se ainda a polarização e a supremacia de um extremo, que tem o privilégio de se manifestar, enquanto a outra ponta ainda é reduzida ao consumo, mesmo que agora possa escolher e buscar o que quer consumir (PRIMO, 2007, p. 11).

Por entender que a interação é uma ação entre os participantes do processo comunicacional, Alex Primo critica a utilização do termo usuário como sinônimo de interagentes, interlocutores. É reducionismo, no entendimento de Primo, empregar usuário para dar conta do cenário da comunicação, isso porque associa a interação ao consumo. Para ele, “o usuário usa algo, não alguém” (PRIMO, 2007, p. 12).

As interações são classificadas, por Primo, em mútua e reativa. O pesquisador ressalta, porém, que há homogeneidade no interior de cada uma delas. Por isso, podem-se encontrar intensidades diferenciadas e características particulares tanto dentro de uma quanto de outra.

A interação mútua é aquela caracterizada por relações interdependentes e processos de negociação, em que cada interagente participa da construção inventiva e cooperada do relacionamento, afetando-se mutuamente; já a interação reativa é limitada por relações determinísticas de estímulo e resposta (PRIMO, 2007, p. 57)

Em *Interação mediada por computador: comunicação, cibercultura, cognição*, Alex Primo refuta a idéia de que as máquinas artificiais algum dia possam reproduzir a cognição dos humanos. O autor lembra que os computadores, os hardwares, os softwares são construídos a partir de peças, de programas, de mecanismos previamente determinados; portanto, não têm o poder da autocriação. Diferente dos seres vivos, biológicos, que possuem o processo de autopoiese. Para tratar da interação mediada por computador, o pesquisador estuda desde o diálogo homem-homem até as interações homem-máquina e máquina-máquina. Primo apóia-se em autores como Ludwig Von Bertalanffy, Edgar Morin, Humberto Maturana e Francisco Varela, entre outros, para, através da perspectiva sistêmica, observar os processos interativos a partir de “um olhar que abandona a observação isolada de componentes e busca investigar as relações entre eles” (PRIMO, 2007, p. 58).

Em seu percurso teórico, Alex Primo destaca, como já visto, os estudos desenvolvidos por Maturana e Varela sobre a diferença entre máquinas artificiais e seres vivos. Os pesquisadores da Escola Chilena valem-se do termo grego autopoiese, que significa autocriação, autoprodução, para caracterizar os seres vivos e classificá-los em três momentos:

As células são sistemas autopoieticos de primeira ordem enquanto elas existem diretamente como sistemas autopoieticos moleculares, e os organizados somos sistemas autopoieticos de segunda ordem, pois somos sistemas estabelecidos como agregados celulares. Sem dúvida, é possível falar de sistemas autopoieticos de terceira ordem ao considerar, por exemplo, o caso de uma colméia, ou de uma colônia, ou de uma família ou de um sistema social como sendo um agregado de organismos. Porém, ali o autopoietico resulta do agregado de organismo e não é o definitivo ou próprio da colméia, ou da colônia, ou da família, ou de um sistema social como sendo um agregado de organismos (MATURANA; VARELA, 1997, p. 19).

A condição objetiva, algo dado ao homem sem ele ter o poder de escolha, afina-se com a autopoiese, que “transforma-se de dentro para fora, porque possui nela mesma o princípio dialético da transformação, que, por isso, é literalmente estrutural” (DEMO, 2005, p. 60).

As máquinas artificiais são chamadas de alopoieticas. O que as caracteriza é a falta de autonomia; nesse sentido, podem ser mudadas somente a partir de um produto diferente delas. Além disso, estão submetidas aos limites impostos pelo observador; logo, não possuem o poder de autocriação. No entendimento de Maturana e Varela, os conceitos de autopoiese e alopoiese passam pela classificação das unidades simples e composta. Para se identificar a primeira, basta especificar os componentes de sua constituição. Já a segunda, leva em conta dois aspectos: as relações entre um conjunto de componentes, ou seja, a sua organização como um sistema invariante e a estrutura, que pode ser modificada sem eliminar essa organização. Maturana e Varela exemplificam a unidade composta.

Uma cadeira particular é feita de uma maneira particular, com componentes particulares e relações particulares entre eles. Outra cadeira pertence à mesma classe, é uma cadeira, é chamada de *cadeira* porque ela tem a mesma organização. Mas ela tem uma estrutura diferente. Os tipos de componentes que constituem uma cadeira são diferentes dos tipos de componentes que fazem outra cadeira [...] então, a estrutura de uma unidade composta pode ser modificada sem que sua organização seja destruída. Se você destrói a organização você não tem mais a unidade, e sim uma outra coisa (MATURANA; VARELA, 1997, p. 58).

As máquinas autopoieticas são dinâmicas à medida que mudam para conservar a sua própria organização. São individuais porque não dependem das interações do observador, pois convivem com a indeterminação e a complexidade. Esta proposta da Escola Chilena de diferenciar os sistemas

autopoiéticos e alopoiéticos é importante para afirmar que o computador, por mais avançado que seja, jamais vai ter o mesmo poder de interação que os seres vivos. Enquanto os sistemas biológicos são históricos; as máquinas artificiais, os robôs são aistóricos, isto é, frutos de um projeto.

Assim, o robô, o meio ou circunstâncias nas quais ele funciona e a congruência dinâmica entre os dois são conseqüências de um projeto intencional naquilo que, pode-se dizer, foi um processo aistórico [...] Apesar disso, como eles são o produto de uma tentativa de se obter um resultado operacional no futuro, eles existem num domínio histórico. Os seres vivos se originaram de um modo diferente desse. Todos os sistemas vivos que agora vivem sobre a terra são o presente de uma história de produção de linhagem de sistemas vivos que ainda está em curso, através da conservação reprodutiva do vivo bem como das variações no modo da realização do viver (MATURANA, 2006, p. 186-187).

A partir de Maturana, entende-se que os sistemas alopoiéticos, considerados aistóricos, são fundamentais à mudança da história dos sistemas autopoiéticos, isso porque as máquinas, os instrumentos, os meios alteram as habilidades sensoriais, perceptivas e cognitivas do ser humano. Ancorada nesses tipos de habilidades que fazem parte do processo e do ato de ler, Lúcia Santaella classifica o leitor em *contemplativo*, *meditativo*, *movente*, *fragmentado* e *imersivo*, *virtual*. O *contemplativo*, *meditativo*, é filho da idade pré-industrial, do período do livro impresso, da imagem expositiva, fixa, que vai desde a Revolução Industrial até meados do século XIX. É um leitor que não se prende à velocidade do tempo, isso porque vale-se de “objetos e signos duráveis, imóveis, localizáveis, manuseáveis: livros, pinturas, gravuras, mapas, partituras” (SANTAELLA, 2007, p. 24). O segundo tipo o *movente*, *fragmentado*, é forjado a partir da revolução industrial, do capitalismo, da urbanização, da publicidade, do jornal, da fotografia, do cinema, do rádio, da televisão, enfim, é um “leitor apressado de linguagens efêmeras, híbridas, misturadas” (SANTAELLA, 2007, p. 29). Ele faz a transição entre o *contemplativo*, *meditativo* e o *imersivo*, *virtual*. Este tem a sensibilidade de percepção trabalhada pelo ser movente, fragmentado. O *imersivo*, *virtual*, é um homem constituído na era digital, a partir dos primórdios do século XXI. Navega no ciberespaço com mais liberdade através de conexões alineares, portanto, de um modo novo, diferente do *contemplativo* e do *movente*.

Trata-se, na verdade, de um leitor implodido cuja subjetividade se mescla na hipersubjetividade de infinitos textos num grande

caledoscópico tridimensional onde cada novo nó e nexos pode conter uma grande rede numa outra dimensão. Enfim, o que se tem aí é um universo novo que parece realizar o sonho ou alucinação borgiana da biblioteca de Babel, uma biblioteca virtual, mas que funciona como promessa eterna de se tornar real a cada “clique” do *mouse* (SANTAELLA, 2007, p. 33).

As ambiências sociais, culturais e tecnológicas alteram as capacidades sensoriais, perceptivas e cognitivas do ser humano. O modelo transmissionista das mídias tradicionais, um-todos, onde o emissor endereça a mensagem a um grande número de pessoas, ganha a companhia dos meios digitais que preconizam a fórmula um-um, todos-todos. Esse cenário de bidirecionalidade abre a possibilidade de diálogo simultâneo, de participação de todos os agentes no processo comunicacional.

A diferença entre interação e interatividade transcende a questão semântica. Elas são distintas pela estrutura, pela proposta e pelo ambiente onde transitam. A primeira está mais afeita às mídias tradicionais e a segunda a essa nova realidade proposta pelas NTIC. Mas em um ponto elas são confluentes, podem abrigar um dos conceitos mais importantes da obra de Mikhail Bakhtin: o dialogismo.

Para dar conta dos objetos deste estudo, que vão desde os meios escritos passando pelos eletrônicos analógicos até digitais, esta tese adota os dois termos: interação e interatividade. Não é nosso propósito graduar os tipos de interação/interatividade; por isso, interação é empregada, preferencialmente, na relação homem-homem e em meios de comunicação tradicionais (jornal, rádios e Tvs analógicos). Já a interatividade é utilizada em referência a objetos abrigados nas Novas Tecnologias da Informação e Comunicação (NTIC), como a Internet.

1.4 OS COMPONENTES DIALÓGICOS EM BAKHTIN

Interação/interatividade ajuda a observar os gêneros na realidade social. Outro elemento fundamental nesse processo é o dialogismo. Este – na ótica de Mikhail Bakhtin – é o princípio constitutivo de gêneros do discurso, enunciação, linguagem, sentido do discurso, manifestações culturais, como popular, erudita,

verbal, escrita, letrada; em resumo, faz parte da natureza do ser humano. Nós nos vemos pelos olhos de nossos pares, somos formados pela alteridade; portanto, “julgando-nos do ponto de vista dos outros” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1992, p. 35)⁹.

A enunciação é um processo social construído a partir da interação verbal de indivíduos socialmente organizados. O dialogismo é resultado do embate de várias e diferentes vozes em um mesmo enunciado. Por isso, Bakhtin aponta o diálogo como uma das formas mais importantes da interação verbal, isso porque abrange todos os tipos de comunicação verbal e não somente a presencial, realizada em voz alta. O livro é um exemplo disso, representa o “ato da fala impresso” (BAKHTIN, 1992, p. 123). Elaborado para ser aprendido de maneira ativa, pode ser comentado, resenhado, criticado, elogiado e discutido sob forma de diálogo. Portanto, por ser um produto da formação da linguagem, o dialogismo não pode ser individual porque é fruto do diálogo entre os discursos e da interação verbal entre enunciador e enunciatário. O sujeito, nesse sentido, é constituído de diferentes vozes sociais; portanto, na concepção bakhtiniana, ele é histórico e ideológico. Através da relação entre o escritor e as personagens, Bakhtin propõe dois formatos de romances: monológicos e polifônicos. O primeiro é elaborado a partir de uma ideologia dominante, única, todas as personagens exprimem a voz do autor. Já no romance polifônico as personagens são autônomas, expressam a visão de mundo com sua própria voz. Como o pensamento das personagens não está preso à ideologia do próprio autor, independe dele, há discussão, conflito, diálogo entre as vozes.

O conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin é empregado de forma instrumental para analisar melodrama, folhetim, radionovela, telenovela e webnovela no campo das relações sociais. Os gêneros são mutáveis porque interagem com elementos históricos, sociais, culturais, políticos, econômicos e lingüísticos. Em outras palavras, não há gênero que não seja dialógico. As relações dialógicas “definem o acontecimento da linguagem, são relações de sentido que se estabelecem entre enunciados produzidos na interação social”

⁹ Várias obras publicadas no final dos anos 1920 e início dos 30 com o nome de V.N. Volochínov foram, na verdade, escritas por Bakhtin. Por isso, adotamos os dois nomes para identificá-las.

(ZOPPI-FONTANA, 1997, p. 188). O dialogismo bakhtiniano reforça a relação entre linguagem, sociedade, signo e ideologia.

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo fora de si mesmo. E outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*. Um corpo físico vale por si próprio: não significa nada e coincide inteiramente com sua própria natureza. Neste caso, não se trata de ideologia (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1992, p. 31).

O autor russo ressalta, porém, que todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo pode converter-se também em um signo ideológico ao refletir e refratar outra realidade. Por exemplo, foice e martelo representam o comunismo; pão e vinho são signos ideológicos do cristianismo ao simbolizar corpo e sangue de Cristo no sacramento da comunhão. Por ser um elemento do mundo exterior, o signo não só encarna e reflete a realidade, como também é parte material dessa realidade. Por isso, passa por um julgamento ideológico e pode ser classificado como bom, ruim, falso, verdadeiro, neutro, necessário e descartável. A ideologia é produto da sociedade; nesse sentido, toda mudança ideológica implica em uma modificação na língua. Os signos e a situação social também formam um par inseparável. A compreensão de um novo signo passa invariavelmente pela aproximação com signos conhecidos. Na verdade, o signo aparece a partir da interação entre a consciência individual e uma outra.

Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada. A imagem, a palavra, o gesto significante, etc. constituem seu único abrigo. Fora desse material, há apenas o simples ato fisiológico, não esclarecido pela consciência, desprovido do sentido que os signos lhe conferem (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1992, p. 35-36).

Portanto, a consciência individual somente surge e se constitui através da “encarnação material em signos” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1992, p. 33). A linguagem é formatada pela interação entre os interlocutores. Nesse momento, ganha expressividade a *palavra*, considerada por Bakhtin um fenômeno

fundamentalmente ideológico. Por ser um signo neutro, a *palavra* torna-se polivalente, versátil e, assim, transita e atende as mais diversas funções ideológicas, como científica, tecnológica, religiosa, estética, axiológica.

A comunicação que emerge no dia-a-dia não está associada a uma esfera específica, determinada. Ela mostra toda a sua riqueza ao ligar-se, por um lado, aos processos de produção e, por outro, às ideologias conhecidas, constituídas, especializadas. É através da *palavra* que se estabelece esse diálogo, essa conversação, esse discurso. Ela é o termômetro das mudanças sociais.

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1992, p. 41).

Bakhtin chama a atenção à função da *palavra* na consciência individual. Apesar de sua realidade ser fruto de um consenso entre as pessoas, a *palavra* é o primeiro meio da consciência individual. O nosso pensamento é verbal, ou seja, pensamos por meio de *palavras*¹⁰. Nesse sentido, ela é engendrada pelo organismo da própria pessoa, sem a necessidade de valer-se de recursos extracorporais, instrumentos, máquinas e outros aparatos tecnológicos. A palavra pode expressar-se apenas internamente, sem a necessidade de se exteriorizar.

A fórmula esquemática onde o locutor (emissor) é um agente ativo e o ouvinte (receptor), passivo, distorce – na concepção bakhtiniana – o processo de comunicação verbal. Cada pessoa, à sua maneira, subjetivamente, dá sentido a uma palavra, a um objeto, a um elemento, a partir de um processo de interação. O locutor não entende a forma lingüística como algo estanque, sempre igual, mas sim como um signo flexível, variável e adequado a um determinado contexto. Por isso, o fundamental no processo de decodificação, compreensão, “não consiste em reconhecer a forma utilizada, mas compreendê-la num contexto concreto

¹⁰ Cf. TODOROV, 1971, p. 107-108.

preciso [...] trata-se de perceber seu caráter de novidade e não somente sua conformidade com a norma” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1992, p. 92). Assim, as representações estruturadas de ouvinte passivo, parceiro do locutor, além de não corresponderem à real comunicação verbal, eliminam os seus princípios essenciais, isto é, “o papel ativo do *outro* no processo da comunicação verbal fica minimizado ao extremo” (BAKHTIN, 1992, p. 292, grifo do autor). O ideário bakhtiniano defende que “a vivência é uma relação com o sentido e com o objeto e não existe fora dessa relação” (BAKHTIN, 1992, p. 129); portanto, a produção de sentido está na interação e não em *palavra*, locutor ou ouvinte.

O ouvinte que recebe e compreende a significação (lingüística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude *responsiva ativa*: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc., e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude *responsiva ativa* (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. A compreensão passiva das significações do discurso ouvido é apenas o elemento abstrato de um fato real que é todo constituído pela *compreensão responsiva ativa* e que se materializa no ato real da resposta fônica subsequente (BAKHTIN, 1992, p. 290).

Segundo Bakhtin, a compreensão responsiva ativa do que é ouvido sempre causa efeito. Uma ordem dada, por exemplo, “pode realizar-se diretamente como um ato (a execução da ordem compreendida e acatada)” (BAKHTIN, 1992, p. 291). Mas também pode demorar algum tempo; nesse caso, denomina-se de compreensão responsiva muda ou compreensão responsiva de ação retardada, onde “cedo ou tarde, o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte” (BAKHTIN, 1992, p. 291). O eu é construído dialogicamente a partir dos discursos do outro; assim, gêneros como melodrama, folhetim, radionovela, telenovela e webnovela desempenham um papel importante nesse processo, isso porque carregam uma gama enorme de discursos.

A variedade dos gêneros do discurso pressupõe a variedade dos escopos intencionais daquele que fala ou escreve. O desejo de tornar seu discurso inteligível é apenas um *elemento* abstrato da intenção discursiva em seu *todo*. O próprio locutor como tal é, em certo grau, um *respondente*, pois não é o primeiro locutor, que rompe pela

primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo, e pressupõe não só a existência dos enunciados anteriores – emanantes dele mesmo ou do outro – aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação (fundamenta-se neles, polemiza com eles), pura e simplesmente ele já os supõe conhecidos do ouvinte. Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados (BAKHTIN, 1992, p. 291).

Como o dialogismo é condição *sine qua non* ao discurso, esse, ao ser elaborado pelo autor (locutor), é carregado, perpassado pelo discurso do outro. Ao manifestar uma opinião, um ponto de vista, ao narrar um acontecimento, descrever o mundo, enfim, em tudo existe a expressão verbal do locutor, que vai constituir o discurso do outro. Por sua vez, o enunciado, além de estar voltado para o objeto, também leva em conta o discurso do outro sobre esse mesmo objeto. O enunciado é o elo da comunicação verbal que leva em conta o que lhe sucede e o que está por vir, isto é, constrói-se em cima de uma possível reação-resposta.

O discurso do outro possui uma expressão dupla: a sua própria, ou seja, a do outro, e a do enunciado que o acolhe [...] O enunciado é um fenômeno complexo, polimorfo, desde que o analisemos não mais isoladamente, mas em sua relação com o autor (o locutor) e enquanto elo na cadeia da comunicação verbal, em sua relação com os outros enunciados uma relação que não se costuma procurar no plano verbal, estilístico-composicional, mas no plano do objeto do sentido (BAKHTIN, 1992, p. 318-319).

Ao falar, sempre empregamos os gêneros do discurso. A escolha de um deles é determinada pelo cenário de comunicação, ambiência social, temática, entre outros fatores. Por isso, “todos nossos enunciados dispõem de uma forma padrão e relativamente estável de estruturação de um todo” (BAKHTIN, 1992, p. 301). Mesmo sem nos darmos conta de sua existência teórica, possuímos e empregamos um vasto repertório de gêneros; esses, por sua vez, são classificados por Bakhtin como forças aglutinadoras e estabilizadoras dentro de uma linguagem específica. É um modo de organizar as idéias, meios e recursos expressivos estratificados em uma cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras.

O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a sua vida (BAKHTIN, 1981, p. 91).

Neste ponto, o gênero assemelha-se à cultura, que também é relativamente estável se olharmos sob o prisma da tradição; por outro lado, torna-se dinâmica com a interferência humana. Os elementos culturais ajudam a contextualizar social e historicamente a produção genérica na mídia brasileira. Defende-se aqui que cultura e gênero inter-relacionam-se, recriam-se em diferentes esferas da atividade humana, como nos meios eletrônicos analógico-digitais.

O próprio advento da cultura das mídias, por si só, modificou sensivelmente todo o território da cultura, transformando-o num território movente, sem contornos definidos, em que formas de produção e recepção de mensagens se intercambiam, se cruzam, constantemente (SANTAELLA, 1996, p. 43).

A cultura, para Lúcia Santaella, é a parte da ambiência produzida pelo homem e leva em conta que “a vida humana é vivida num contexto duplo, o habitat natural e seu ambiente social” (SANTAELLA, 2003, p. 31). A cultura engendra os gêneros de discurso, tanto orais quanto escritos. Para a pesquisadora, os meios de comunicação, além de produzirem cultura, “são também os grandes divulgadores de outras formas e gêneros de produção cultural” (SANTAELLA, 2003, p. 57-58). Bakhtin também salienta a heterogeneidade dos gêneros, contudo assinala que mesmo assim existe uma base genérica. Desta forma, elabora uma diferenciação entre o gênero de discurso primário (simples) e o secundário (complexo).

Os gêneros secundários do discurso – o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. – aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea (BAKHTIN, 1992, p. 281).

Tanto os gêneros primários como os secundários se constituem a partir de um processo dialógico. Os gêneros primários moldam-se através do embate entre os entes sociais. Já os secundários aproveitam experiências e diálogos que emergem no seio da sociedade e recriam formas mais maduras, elaboradas e evoluídas.

Os objetos principais desta pesquisa são os gêneros secundários; todavia, os primários, originários da comunicação verbal espontânea, também fazem parte deste trabalho. Isso porque, além de estarem entre os elementos fundadores da recriação genérica, eles atravessam os gêneros mais complexos.

2 OS PRECURSORES DOS GÊNEROS ELETRÔNICOS ANALÓGICOS-DIGITAIS

Novela, romance, melodrama e folhetim. Esses quatro gêneros secundários, de uma forma ou de outra, estão relacionados com os gêneros eletrônicos analógico-digitais. A novela, que nasce na canção de gesta, é bem diferente da produzida atualmente nos meios de comunicação. Essa distinção pode ser observada ao se analisar, por exemplo, as abordagens temáticas e as extensões das obras. Na atualidade, a novela é considerada uma história¹¹ curta em outros países; já, no Brasil, é longa. Uma telenovela brasileira, por exemplo, tem mais de cem capítulos. Os *scripts* ultrapassam três mil páginas¹². Já o romance, que por vezes é confundido com a novela, é composto por vários gêneros, como: peças líricas, comédias, dramas curtos, relato de viagens e diários. Essa pluralização genérica do romance favorece a sua adaptação tanto em meios de comunicação tradicionais e nas NTCI.

Teatro e literatura estão entre os principais formadores da cultura brasileira. O conhecimento de suas trajetórias ajuda a descobrir as características próprias dos gêneros produzidos nos meios de comunicação do Brasil. A religiosidade cristã e a forma pagã indígena representadas em autos jesuíticos revelam, por exemplo, a pluralidade social, lingüística, cultural e histórica do país. Esses aspectos ainda hoje são identificados em obras difundidas nos meios de comunicação.

O melodrama é a tragédia recriada. A forma melodramática apropria-se de parte dos princípios das obras gregas, desde o desenvolvimento, estrutura, até

¹¹ Esta tese emprega história para designar tanto fatos reais como fictícios. Isso porque são poucos os estudiosos que ainda fazem a diferenciação entre história (narrativa de fatos reais) e estória (narrativa de ficção).

¹² Cf. CAMPEDELLI, 1985, p. 18.

temáticas calcadas no conflito do bem e do mal. Entretanto, ao contrário das obras trágicas, a maioria dos melodramas trabalha com o final feliz. Além disso, as peças são carregadas de ações, efeitos especiais, atores grandiloqüentes, em tramas com características românticas. O folhetim é o melodrama impresso. As ações continuam eletrizantes e os enredos são complexos com vários personagens. Assim como no teatro há interrupção do espetáculo através de atos, o folhetim de jornal adota a fórmula continua amanhã. A peça é contada dia-a-dia. Por esses e outros fatores, é essencial apresentar a historicidade, as características e as conceituações de novela, romance, teatro, melodrama e folhetim, os precursores da recriação dos gêneros eletrônicos analógico-digitais.

2.1 NOVELA E ROMANCE: SEMELHANÇAS E DESSEMELHANÇAS

Novela e romance são gêneros que, por vezes, são confundidos. Por isso, é fundamental delimitar a área de atuação de cada um deles, isso porque esta tese defende que radionovela, telenovela e webnovela são frutos da realidade social, de processos interativos, intra e intergenéricos. Por outro lado, verifica-se que a novela, tal qual se concebe hoje, é bem diferente da que emerge das canções de gesta.

A linha tênue que separa conceitual e estruturalmente novela e romance presta-se a promover uma desarmonia teórica, a tal ponto que uma obra pode estar enquadrada em diferentes formas genéricas. Por exemplo, alguns pesquisadores entendem que *O Filho do Pescador*, de Teixeira e Souza, é um romance; outros, um folhetim, e tem ainda uma terceira corrente que defende ser uma novela.

Atualmente, esse descompasso teórico e a pluralidade de obras, que imbricam vários gêneros, dificultam ainda mais a conceituação de novela e romance. É bom frisar que esse tipo de classificação perde cada vez mais espaço entre os estudiosos, isso porque a semântica dessas palavras torna-se cada vez mais parecida na língua portuguesa. Mesmo assim, é importante delimitar o campo de atuação de cada gênero, isso porque a novela tal qual é apresentada

nos meios eletrônicos é uma peça aberta, construída dia a dia, onde o escritor leva em conta a resposta, a interação com a audiência para produzir os próximos capítulos. Já o romance é uma obra fechada, ou seja, o desenvolvimento, o desfecho não pode ser mudado para atender o leitor.

A raiz etimológica da palavra novela vem do latim *novella*, de *novellus*, mas é a partir da Itália que a “*novella*”, originária da Provença (‘novas’, ‘novelas’), que significava ‘relato, comunicação, notícia, novidade’” (MOISÉS, 1967, p. 123), aparece e ganha o mundo.

Semântica curiosa a da palavra novela: em vários idiomas, significa ‘história curta’, como atesta por exemplo o inglês (short story), o espanhol (novela corta) e mesmo em português, algo assim entre o romance e o conto – não tão longa quanto o romance nem tão curta como o conto –, história usualmente curta, ordenada e completa, de fatos fictícios verossímeis (CAMPEDELLI, 1985, p. 18).

A polissemia da palavra novela dificulta a sua conceituação. A interinfluência com o ambiente sócio-histórico e outras formas genéricas define o significado do termo. A este trabalho interessa a acepção novelística empregada nos gêneros literários e eletrônicos analógico-digitais.

É difícil precisar o nascimento da novela. Sabe-se, porém, que de forma insipiente já estava presente na Antigüidade greco-latina. Essa forma genérica desenvolve-se entre os séculos II a.C. e III d.C., com o apogeu no século II da era cristã. Mas Massaud Moisés entende que a novela origina-se mesmo das canções de gesta¹³, que contam os feitos de guerras de heróis. Uma das mais antigas e famosas canções de gesta das grandes narrativas épicas francesas é *A canção de Rolando*, que data entre 1080 e 1100. As canções de feitos heróicos desenvolvem-se na França entre os séculos XI e XIII.

Cantadas por trovadores, confundiam o fantástico com o verídico nos episódios bélicos, assim conjugando espírito cívico e atividade estética. Mas, crescendo a narrativa toda vez que o trovador a repetia a partir de certo instante, não só estavam desfigurados os motivos heróicos da guerra, como a extensão do poema havia atingido extremos. E como a memória individual fosse incapaz de retê-lo na íntegra, era preciso transcrevê-lo no pergaminho a fim de conservá-lo. Mas aconteceu algo de inesperado após a transliteração: as canções passaram a ser lidas com acompanhamento musical, nos sarais

¹³ A Canção de Rolando é considerada a mais antiga das grandes narrativas épicas francesas. Não se sabe com precisão o autor da obra, mas muitos a atribuem a Tuold.

cortesanescos. O ato de ler em público deve ter condicionado nalguns casos (o fidalgos eram, o geral, analfabetos), o desejo da leitura individual e solitária. E o alargamento desmensurado do texto levou a pôr em prosa o conteúdo já de si narrativo dos versos. Daí a prosificação foi um passo. Com isso, a novela despontava como fôrma autônoma e caracterizada (MOISÉS, 2006, p. 106).

A Demanda de Santo Graal, uma adaptação portuguesa do século XIII (por volta de 1240) do original francês do século XII, *La Quête du Graal*, é uma das primeiras novelas de cavalaria de destaque. A abordagem onde José Arimatéia colheu o sangue de Jesus Cristo é um híbrido de outras narrativas da mesma linha, como *A Morte do Rei Artur*.

Na Idade Média, as novelas de cavalaria começam a perder fôlego. Para fortalecê-las, os autores escrevem obras com ares líricos, incluindo elementos sentimentais e eróticos. Na Renascença, as novelas histórico-cavaleirescas passam a dividir espaço com as satíricas e picarescas. No início do século XVII, Miguel de Cervantes Saavedra lança *Dom Quixote de La Mancha*¹⁴ para satirizar o estilo da novela de cavalaria. A publicação torna-se mundialmente conhecida.

Com *D. Quixote* (1605, 1615), Cervantes não só constrói a obra suprema da novela de cavalaria (apesar de pretender satirizá-la por decrépita e extravagante), como ergue a novela ao mais alto ponto atingido antes ou depois. Multiforme no conteúdo e na técnica de composição, o relato das andanças do cavaleiro da Mancha e Sancho Pança serviu de estímulo à prosa narrativa dos séculos seguintes (MOISÉS, 2006, p. 107).

Por sua riqueza em cenários, a obra é considerada seminal para o romance moderno. A partir de *Dom Quixote*, as novelas contemplam uma temática ampla, com enfoques psicológicos, sociais, bucólicos, satíricos, picarescos, policiais e misteriosos.

No século XX, a novela ganha uma importância imperativa ao compor outros gêneros populares. Passam a ser sufixos dos aparatos tecnológicos e são nomeadas como radionovela, telenovela e webnovela. Pode-se dizer que as novelas contemporâneas misturam tragédia, drama, epopéia, comédia, ou seja, bem diferente da novela de cavalaria, a responsável pela etimologia dos gêneros atuais. O depoimento do escritor e roteirista Marcos Rey à pesquisadora Samira

¹⁴ Título original: *El ingenioso hidalgo Don Qviote de la Mancha*.

Youssef Campedelli esclarece a apropriação indevida do vocábulo novela, principalmente pelos meios de comunicação do Brasil.

O termo novela foi equivocadamente incorporado pelo rádio às suas narrativas quilométricas. Depois, a televisão cometeu outro equívoco em cima do primeiro e ficou com o nome. Como se sabe, o rádio copiou o gênero das similares cubanas e mexicanas. Só que o termo, no idioma espanhol, é igual a romance. No inglês moderno também. Para a história curta, estes idiomas têm outros vocábulos. Com relação à telenovela, o certo seria chamá-la de folhetim (apud CAMPEDELLI, 1985, p. 19).

A novela tem algumas características marcantes, como pluralidade e sucessividade dramáticas. Cada unidade dramática tem início, meio e fim. Uma depende da outra; portanto, não são tratadas de forma autônoma. Os casos são resolvidos ao longo da novela. O tempo é histórico, ordenado cronologicamente pelo relógio, calendário ou convenções sociais. A trama se desenvolve no presente com pinceladas do passado. O espaço também é plural, as personagens transitam por múltiplas geografias. A linguagem é simples, cotidiana, natural, direta, apresentada através de diálogo, narração, descrição e dissertação. A variedade dramática proporciona o aparecimento freqüente de muitos protagonistas centrais e personagens secundários. Os autores utilizam técnicas que imprimem um ritmo frenético à obra. O objetivo é prender a atenção da audiência até o final, isso porque “nenhuma narrativa é natural, presidem sempre ao seu aparecimento uma escolha e uma construção; é um discurso e não uma série de acontecimentos” (TODOROV, 1979, p. 71).

Historicamente, a novela não goza do mesmo prestígio de um de seus parentes mais próximos: o romance. Mas tanto um quanto o outro desfrutam de bom trânsito entre os leitores burgueses, principalmente no período romântico. A palavra romance também torna-se polissêmica ao longo do tempo. É na Idade Média que começa a ser observada essa diacronia.

A palavra “romance” deve ter originado do provençal *romans*, que deriva por sua vez da forma latina *romanicus*; ou teria vindo de *romanice*, que entrava na composição de *romanice loqui* (“falar romântico”, latim estropiado no contato com os povos conquistados por Roma), em oposição a *latine loqui* (“falar latino”, a língua empregada na região do Lácio e arredores). O *falar romance* passou a designar, no curso da Idade Média, as línguas dos povos sob domínio romano, em lenta mas inexorável autonomização. Com o tempo, a expressão passou a indicar a linguagem do povo em contraste com a dos eruditos. Mais

adiante, acabou rotulando as composições literárias de cunho popular, folclórico (MOISÉS, 2006, p. 157, grifo do autor).

O conceito e a estrutura do romance, como se entendem em nossos dias, surgem em meados no século XVIII com as primeiras manifestações românticas. É um dos gêneros mais adotados no Romantismo, isso porque se encaixa perfeitamente com os novos ares da época de insatisfação com a Renascença. O romance é a epopéia da burguesia.

O romance aparece, pois, no século XVIII, na Inglaterra, identificado com a revolução romântica. *A História de Tom Jones* (1749), de Henry Fielding, tem sido considerada a obra introdutora do novo gosto, embora comprometida ainda com a técnica da novela. Se alguma obra anterior merece referência como precursora do romance, é *A Princesa de Clèves* (1678), de Madame de Lafayette, não obstante o jogo das paixões e sentimentos, enquadrado no cenário da monarquia francesa do século XVII, faça lembrar a tragédia clássica contemporânea, notadamente a de Corneille (MOISÉS, 2006, p. 160).

O romance, de forma perspicaz, externa ambições, desejos, antagonismos, mazelas, enfim, a ambiência sócio-histórica da burguesia. Sem se dar conta que são os protagonistas das obras, os burgueses “assistem ao espetáculo da própria vida como se fora alheia” (MOISÉS, 2006, p. 159). Elegem, assim, o romance como um dos passatempos preferidos. A temática do gênero romanesco vai desde obras que tratam de comportamento, convenções sociais da época até críticas contundentes ao sistema vigente. Todos esses elementos estão presentes na obra de Balzac, considerado um dos primeiros e mais expressivos romancistas modernos. Em *A Comédia Humana*, produzida entre 1829 e 1850, o autor descreve, analisa e critica a sociedade burguesa da época. Diacronicamente, o romance é um dos gêneros que mais fielmente retrata a sociedade moderna e contemporânea, porque permite o trânsito de outras formas genéricas.

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros [...]) os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística e estilística. Porém, existe um grupo especial de gêneros que exercem um papel estrutural muito importante nos romances, e às vezes chegam a determinar a estrutura do conjunto criando variantes particulares do gênero romanesco. São eles: a confissão, o diário, o relato de viagens, a bibliografia, as cartas e alguns outros gêneros (BAKHTIN, 1998, p. 124).

Os gêneros extraliterários, que fazem parte do cotidiano das pessoas, com seu caráter aliterário abrem a possibilidade de introduzir no romance uma linguagem não literária (até mesmo um dialeto).

O romance com a sua pluralidade genérica aporta tardiamente em alguns países, como no Brasil, onde aparece somente em meados do século XIX. Por conta da confusão teórica que delimita os gêneros, os críticos ainda não chegaram a um consenso sobre a obra que inaugura o romance brasileiro. Uns consideram que a trajetória romanesca nacional começa em 1843 com a publicação de *O Filho do Pescador*, de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa. Outros entendem ser a obra um folhetim, e tem ainda aqueles, como Massaud Moisés, que a classificam como novela¹⁵. A maioria dos estudos literários, no entanto, aponta *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, como marco inicial o romance brasileiro. Opiniões e discussões à parte, não há dúvida que “o romance macediano é brasileiro antes de ser romance, ou se quisermos, reflete mais condições e peculiaridades nacionais do que consciência e preocupações literárias” (MARTINS, 1977, v. II, p. 300). A partir de *A Moreninha*, surgem outras obras marcantes na literatura brasileira, como: *Memórias de um sargento de Milícias* (1852), de Manuel Antônio de Almeida; *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *O Gaúcho* (1870), de José de Alencar; *O Seminarista* (1872) e *Escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães; *Ressurreição* (1872), *A Mão e a Luva*, *Helena*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis; *Uma tragédia no Amazonas* (1880) e *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia; *O Mulato* (1881) e *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, entre outras.

Por conta do alto índice de analfabetismo no Brasil¹⁶, os livros têm uma tiragem inexpressiva, em média mil exemplares. Em São Paulo, por exemplo, entre 1900 e 1922 são publicadas 92 obras, entre romances, novelas e contos¹⁷. Os escritores não conseguem viver da venda de livros. A maioria exerce outras atividades, como magistério e cargos públicos, ou seja, no Brasil o desenvolvimento da literatura se encontra estreitamente ligado à burocracia do

¹⁵ Cf. MOISÉS, 2006, p. 110.

¹⁶ Cf. ORTIZ (1988, p. 28), em 1890, 84% da população era analfabeta. Em 1920, 75%, e em 1940, 57%.

¹⁷ Ibid., p. 28.

Estado. A partir da década de 40, a literatura deixar de estar atrelada à ideologia. Os veículos de massa ajudam nessa mudança. Os escritores passam a ser conhecidos pelos jornais, principalmente através da publicação de obras folhetinescas; mais tarde, radionovelas e telenovelas.

O romance, assim como a novela, é construído dialogicamente com os agentes que compõem o ambiente sócio-histórico, como autores, sociedade e aparatos tecnológicos. Por isso, esses gêneros são apontados como a expressão ficcional que melhor retrata a realidade de um determinado período histórico. O gênero narrativo, predominante na novela e no romance, favorece esse retrato-de-época. Essa característica dialógica contemporânea presente em novela e romance também é inerente ao ser humano. Isso garante a permanência dos dois gêneros.

2.2 TEATRO BRASILEIRO: ORIGEM E PLURALIDADE

O *corpus* deste estudo delimita-se aos gêneros no contexto brasileiro; entretanto, para o aprofundamento da análise, contemplam-se aqui a historicidade e as características das formas genéricas produzidas fora do país. Assim, pretende-se observar se os gêneros recriam-se ou não a partir de outros gêneros e do ambiente em que estão inseridos.

Literatura, teatro, cinema, circo, rádio, televisão, *Web*, enfim, em todos esses meios encontra-se o melodrama. Esse trabalho dedica-se ao estudo desse gênero a partir do teatro, pois se entende que é no palco que o melodrama constrói a sua identidade paradigmática. O teatro oferece aos atores e teatrólogos a oportunidade de ter a resposta imediata da peça apresentada. Ao serem construídas a partir de um determinado contexto sócio-histórico, as obras são vivas e mutáveis ao sabor da interação entre o autor e o público. Por estarem intimamente ligadas à contemporaneidade, as peças podem ser classificadas como produtos perecíveis. Isso não significa que não possam ser adaptadas e fazer sucesso em outras épocas. Mas é relevante destacar que a cumplicidade entre *autor-obra-público*, e vice-versa, é moldada dentro de uma determinada

ambiência sócio-histórica. Essa proximidade favorece a catarse no sentido aristotélico, isto é, a purificação de emoções, a sensação de prazer e alívio.

Assim, melodramas teatrais, folhetins, radionovelas, telenovelas e webnovelas, em menor ou maior grau, são interativas, isso porque o autor constrói a obra dia-a-dia, contando com o *feedback* (retorno) aferido junto ao público. Por sua vez, o público também pode ser alimentado com temáticas novas, muitas delas latentes na sociedade. Essa interinfluência é mais sentida no teatro, onde a presencialidade é um fator importante para vivificar o espetáculo. Igualmente em outros meios, como jornal, rádio, televisão e Internet, é possível mensurar o efeito da obra através do contato direto com o público, pesquisas de opinião, cartas, e-mails, telefonemas, etc. Com essas ferramentas, é possível promover uma comunicação mais direta entre *autor-obra-público*.

A eficácia de uma obra sobre o público está intimamente ligada à sua contemporaneidade absoluta. As grandes épocas do teatro se fizeram com peças criadas no momento, na língua original da representação. Um autor de gênio escreve para ser ouvido, naquele instante, por um público ávido em reconhecer-se nos diálogos. Fugir dessa lei importa em trazer ao espetáculo outros valores, que não são os da comunicação direta entre texto e platéia. Essa verdade elementar não se desmente pelas antecipações da obras de arte, que muitas vezes só pode ser plenamente apreciada no futuro. Acreditamos, por exemplo, que apenas a sensibilidade moderna está capacidade a assimilar a riqueza incomparável de um *Dom Juan*. Mas, ao tempo em que foi criada, a peça se comunicava ao público pelos valores próprios do momento (MAGALDI, 1962, p. 11).

Uma obra ao harmonizar-se com seu tempo e, portanto, ao estar ligada à sua contemporaneidade, como refere Magaldi, tem mais possibilidade de êxito na comunicação direta com o público. Através de recriações ela pode perenizar-se durante milênios, como, por exemplo, as peças escritas no século V a.C. por Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Ainda hoje encenadas, *Oréstia*, *Prometeu Acorrentado*, *Agamêmnon*, *Os sete contra Tebas*, *Édipo Rei*, *Édipo em Colono*, *Antígona*, *Medeia*, *Electra*, entre outras, não perdem a eficácia. Isso porque, ao serem recriadas, valem-se de linguagens, estruturas, formas, aparatos tecnológicos e cenários contemporâneos.

O autor e seus contemporâneos vêm, compreendem e julgam, acima de tudo, o que está mais perto de sua atualidade presente. O autor é um prisioneiro de sua época, de sua contemporaneidade. Os tempos que lhe sucedem o libertam dessa prisão e a ciência literária tem

a vocação de contribuir para esta libertação [...] Uma obra literária, como já dissemos, revela-se principalmente através de uma diferenciação efetuada dentro da totalidade cultural da época que a vê nascer, mas nada permite encerrá-la nessa época: a plenitude de seu sentido se releva tão-somente na *grande temporalidade* (BAKHTIN, 1992, p. 366, grifo do autor).

É compreensível que, ao produzir uma obra, o autor até consiga estimar a sua performance junto aos seus contemporâneos. Mas é impossível precisar o desempenho em períodos ulteriores, após anos de sua emersão. A eficácia junto ao público depende do grau dialógico entre a peça e a ambiência sócio-histórica, onde estão presentes fatores mutáveis, como: estético, ideológico, cultural, econômico e lingüístico.

A realidade é a matéria-prima do autor. Organizá-la e desvelá-la conforme a sua percepção é o grande mérito dos artistas. Mas deve-se também dar crédito aos *recriadores*, isto é, profissionais que constroem o conhecimento através de adaptações, inserções, retiradas de elementos para que a obra não perca a contemporaneidade e alcance a comunicação direta com o público. Com a chegada, principalmente, do rádio e televisão, esse tipo de prática torna-se comum. Simplicidade, redundância e objetividade figuram como premissas básicas para facilitar o entendimento da audiência. Essa técnica não é privilégio dos meios eletrônicos, o teatro utiliza-a há séculos. A fase inicial do teatro brasileiro tem como uma de suas principais características a comunicação direta como o público. Por isso, antes de estudar o melodrama, um gênero que também emprega esse expediente, faz-se necessário um apêndice sobre a dramaturgia nacional.

O século XVI é o marco inicial do teatro brasileiro, cuja finalidade primeira é religiosa. Ensinar aos alunos do Brasil Colônia a prática do latim, através de temas católicos alinhados com a estratégia da Contra-reforma¹⁸. Esse é um dos objetivos da Companhia de Jesus ao criar, em 1552, a Província do Brasil. Mas a realidade da colônia é outra, culturalmente muito precária. Desta forma, os jesuítas dedicam-se com mais denodo ao projeto de civilização, que tem como alvo principal conquistar os índios. Incentivados pelo primeiro Provincial do Brasil,

¹⁸ Movimento criado no século XVI que, entre outros objetivos, procura combater o avanço do protestantismo. Para isso, são criadas novas ordens religiosas, como a Companhia de Jesus, fundada na França, em 1534, por Santo Ignácio de Loyola,

padre Manuel da Nóbrega¹⁹, os missionários começam a produzir autos²⁰ para catequizar os indígenas e fomentar a paz entre nativos e colonizadores. O padre espanhol, José de Anchieta²¹, destaca-se como um dos principais escritores de autos da colônia.

O teatro propriamente dito vai expandir-se sobretudo a partir de 1567 (data aproximada), quando o padre José de Anchieta, por sugestão de Nóbrega, faz representar em São Paulo de Piratininga uma peça intitulada [...] *Pregação Universal*, da qual não sobrevivem mais do que duas estrofes (PRADO, 1993, p. 16).

Para seduzir os nativos, José de Anchieta utiliza o expediente da verossimilhança. Além de inserir os nativos no elenco, o padre mescla referenciais do catolicismo, como santos, anjos e imperadores romanos, com elementos gentios e indígenas; por exemplo, os pagãos tapuias (nome de tribos inimigas dos tupis), personagem de *Na Vila de Vitória*, e os três diabos índios Guaixará, Aimberê e Saraiva, de *Na Festa de São Lourenço*²².

O teatro é apresentado em datas especiais e tem como palco aldeias indígenas, igrejas, escolas e locais públicos. O enredo dos autos mostra o conflito entre o bem e o mal, onde o primeiro sai vencedor. Temas considerados profanos, como a relação amorosa de casais, são proibidos pela Companhia de Jesus. Todos os papéis são representados por homens; portanto, as mulheres não fazem parte do elenco. Para atingir o público-alvo, os missionários escrevem peças preferencialmente em português, espanhol e tupi-guarani.

A alternância de cenas em três línguas supõe a presença de um público mais familiarizado com as condições da terra – índios que já assimilaram o português e o espanhol e colonizadores que aprenderam o vocabulário tupi. Não é mera retórica julgar que o plurilingüismo teatral tenha contribuído para a fusão das raças (MAGALDI, 1962, p. 18).

Mesmo enquadrados como espetáculos amadores, com finalidades religiosas, comemorativas e veículo à catequese de índios, os autos jesuíticos são

¹⁹ Autor do primeiro texto em prosa escrito no Brasil em 1557, *Diálogo sobre a Conversação do Gentio*. Chega à Bahia, em 1549, com a armada do primeiro governador geral do Estado do Brasil, Tomé de Sousa.

²⁰ Gênero teatral dramático medieval. Temática básica: religiosa.

²¹ Desembarca na Bahia em 1553. Anchieta vem com a armada do segundo governador geral do Estado do Brasil, Duarte da Costa.

²² É difícil datar com precisão *Na Festa de São Lourenço* e *Na Vila de Vitória*, mas “parece certo que ambas foram redigidas entre 1583 e 1586” (Cf. PRADO, 1993, p. 22).

apontados pela maioria dos escritores, professores e historiadores como o primeiro gênero do teatro brasileiro. Os amálgamas que constituem os autos expressam a pluralidade racial, lingüística, expressiva, musical e retratam a emergente constituição da nacionalidade brasileira.

Por coincidência ou pelas peculiaridades de seu processo colonizador, o Brasil viu nascer o teatro das festividades religiosas. Na Grécia, essa origem, embora fosse de outro caráter o culto dionisíaco, veio propiciar mais tarde o apogeu da tragédia e da comédia. Não se pode afirmar que no Brasil os autos jesuíticos tiveram descendência. Entretanto, ao lado do seu valor histórico indiscutível, apraz-nos pensar que eles nos deram marca semelhante à dos inícios auspiciosos do teatro em todo o mundo (MAGALDI, 1962, p. 24).

O teatro jesuítico começa a perder força no final do século XVI, quando deixa de ser instrumento de catequese. No século XVII, as representações limitam-se aos exercícios escolares e são raras as encenações comemorativas. Não se tem notícia sobre o assunto das peças, mas apenas a indicações sobre a data da festividade. Alguns nomes de autores vêm à tona, como o carioca Salvador Mesquita e os baianos Gonçalo Ravasco Cavalcanti de Albuquerque e José Borges de Barros²³. Sábado Magaldi aponta algumas razões para essa pouca expressividade do teatro brasileiro durante o século XVII.

Além da falta de documentos (poderíamos conjecturar que é mais deles esse vazio), talvez algumas causas o expliquem: eram novas as condições sociais do país, não cabendo nos centros povoados o teatro catequético dos jesuítas; e os nativos e portugueses precisam enfrentar os invasores de França e Holanda, modificando-se o panorama calmo e construtivo, propício ao desenvolvimento artístico (MAGALDI, 1962, p. 27).

A literatura é uma das fontes alimentadoras do teatro, e essa também passa por um período de falta de criatividade no século XVII. Além de sofrer a influência de Portugal, os escritores brasileiros bebem no gongorismo espanhol. As obras são engessadas pelo rigor canônico da escolástica espanhola e, com isso, empobrecidas de imaginação e idéias. Já em meados do século XVIII, influenciados pela literatura peninsular e arcadismo francês, surgem os primeiros poetas mineiros. Eles começam a trabalhar com temas nativos da colônia, como o culto a natureza e aspectos da vida e da terra brasileira. O arcadismo no Brasil é

²³ Ibid., p. 27.

inaugurado em 1768 com a publicação de *Obras poéticas*, de Cláudio Manuel da Costa.

O Caramuru e o Uruguai, escritos e publicados na Europa, são os dois mais notáveis espécimes desta fase de transformação autonômica. O aparecimento dos poetas de Vila Rica, marcou o início do nosso lirismo subjetivo e preparou a fase patriótica e religiosa, da qual saiu o Romantismo. Deste tempo são o padre Souza Caldas, Frei São Carlos, Eloi Ottoni, Natividade Saldanha, José Bonifácio, Frei Caneca, Vilela Barbosa, Pedra Branca, Araújo Viana, Alves Branco, Odorico Mendes e outros mais. A independência, despertando o entusiasmo pelas cousas brasileiras e fazendo sacudir dos ombros a tutela lusitana, vem consolidar a nossa autonomia política e literária, começada meio século antes pelos proto-românticos do grupo mineiro (PARANHOS, 1937, p. 32-33).

O período do arcadismo coincide com a Inconfidência Mineira²⁴ e com a retomada dos espetáculos teatrais no Brasil. A segunda metade do século XVIII é marcada pela criação das *Casas de Ópera*, teatros que passam a abrigar atividades cênicas com certa regularidade e elencos mais ou menos fixos. A primeira Casa de Ópera é construída no Rio de Janeiro em 1767²⁵; contudo, a produção da nossa dramaturgia ainda é incipiente e inconsistente. Pode-se destacar como referencial histórico o drama *O Parnaso Obsequioso*, de Cláudio Manuel da Costa. Em 5 de dezembro, de 1768, a obra é escrita para ser recitada em música por ocasião do aniversário de D. José Luís de Meneses, Conde de Valadares, Governador e Capitão-General da Capitania de Minas Gerais.

O Parnaso Obsequioso resulta num coro das musas e dos deuses olímpicos em louvor do aniversariante, novo governador das Gerais. Estranharíamos o tom bajulatório da pequena obra, se ele não fosse norma em todas as manifestações públicas da época. O elogio estende-se a todo o tronco dos Meneses. O mérito teatral é escasso, num verso duro, precioso e europeizante, que faz referência à “fereza” da terra (MAGALDI, 1962, p. 30).

A Casa da Ópera de Vila Rica, atual Ouro Preto, construída em 1770, é considerada o mais antigo teatro em funcionamento na América do Sul. No final do século XVIII, também são construídos teatros em Diamantina, Recife, São Paulo, Porto Alegre, Salvador, entre outras cidades. Logo depois de inaugurados,

²⁴ Movimento ocorrido em 1789 contra o domínio português. Participam da revolta, arcadistas como Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Inácio José de Alvarenga Peixoto.

²⁵ Não se sabe se a Ópera dos Vivos, construída em 1748, é a mesma Casa da Ópera, dirigida pelo Padre Ventura, no Rio de Janeiro. A Casa da Ópera é destruída por incêndio em 1769 (Cf. MAGALDI, 1962, p. 31).

os teatros apresentam espetáculos com regularidade. No Rio de Janeiro, por exemplo, as peças entram em cartaz quinzenalmente. Com o passar do tempo, no entanto, começam a rarear.

O vazio do século XVIII pode ser transformado, assim, numa lenta e paciente preparação de um florescimento que viria mais tarde, quando fossem inteiramente propícias as condições sociais. No início do século XIX, não se alteram muito as características aqui apontadas. Será necessária a Independência política, ocorrida em 1822, para que o país, assumindo a responsabilidade de sua missão histórica, plasme também o seu teatro (MAGALDI, 1962, p. 32).

Napoleão Bonaparte invade Portugal e, em 1808, a corte portuguesa muda-se para o Brasil. Com a chegada da Família Real, começa o processo de institucionalização do meio intelectual brasileiro. Em 13 de maio daquele ano, o Príncipe Regente D. João assina o decreto que cria a *Impressão Régia*, a única tipografia existente no Rio de Janeiro. Ela é encarregada da publicação de atos normativos e administrativos do governo. Também em 1808, em 10 de setembro, a tipografia começa a rodar o primeiro jornal impresso no Brasil, a *Gazeta do Rio de Janeiro*²⁶, um jornal oficial que traz atos do governo e algumas notícias internacionais de interesse da corte, principalmente contra Napoleão. As publicações da *Impressão Régia* também incluem obras como: *Ensaio sobre a Crítica* (1810), de Alexandre Pope; *Marília de Dirceu* (1810), de Tomás Antônio Gonzaga; o *Uruguai*²⁷ (1811), de José Basílio da Gama; obras econômicas de José da Silva Lisboa, conhecido mais tarde como Visconde de Cairu; *Tratado Elementar de Física*, de Abade Haüy; entre outros livros, folhetos e brochuras. Com a chegada da *Impressão Régia*, florescem as discussões sobre a censura imposta pelo regime monárquico.

A plena liberdade de imprensa, nos termos estabelecidos pelo pensamento liberal europeu, seria efetivamente exercida, no mesmo ano de 1808, por um jornal brasileiro publicado em Londres. Com efeito, criada a *Impressão Régia* em maio, já em junho aparecia o primeiro número do *Correio Brasiliense, ou Armazém Literário*, de Hipólito José da Costa (1774-1823). O episódio é exemplar, porque a própria censura determinou a criação de um jornal livre – jornal de doutrina e não de noticiário, no sentido moderno da expressão; e a existência de um jornal livre determinou, por sua vez, a longo prazo, o aparecimento de outros jornais livres e até libérrimos, como serão os do Primeiro Reinado (o que, a seu turno, provocará a inevitável reação restritiva). Além disso, o *Correio Brasiliense* foi deliberadamente o órgão da Independência, de

²⁶ Cf. MARTINS, 1977, v. II, p. 29.

²⁷ Ou *Uruguai*.

que fez a sua finalidade. Ao suspender-lhe a publicação, com o número de dezembro de 1822, Hipólito José da Costa anunciava aos leitores que, 'em vista da liberdade de imprensa existente no Brasil, deixa de imprimir mensalmente o *Correio Brasiliense*' (MARTINS, 1977, v. II, p. 32).

Entre 1870-1900, na terceira geração romântica, o teatro brasileiro começa a experimentar o naturalismo com Oliveira Sobrinho, Domingos Olympio, Franca Júnior, Arthur Azevedo, Aluísio Azevedo, entre outros. Após 1900, vem a geração idealístico-simbolista, onde Sílvio Romero inclui os vários ensaios de Coelho Neto. O objetivo deste trabalho não é traçar um panorama completo do teatro brasileiro, mas referenciar obras e autores marcantes da nossa dramaturgia, desde os autos jesuíticos até o romantismo. Isso porque, defende-se aqui que as características de literatura e teatro brasileiros são forjadas através de processos dialógicos intra e intergenéricos, interação entre autor-público e realidade social. Nesta pequena amostra percebe-se a pluralidade e a busca de identidade dessas formas de expressão. Elas carregam em suas gêneses células religiosas, políticas, ideológicas e culturais das mais diferentes partes do planeta; com isso, nossos escritores e dramaturgos conseguem imbricar, por exemplo, o contexto brasileiro com preceitos tanto da tragédia quanto da comédia. A partir do romantismo, esta tese analisa as particularidades de teatro e literatura que atravessam os meios de comunicação impresso e eletrônicos analógico-digitais.

2.3 MELODRAMA: A TRAGÉDIA DO SÉCULO XVIII

O melodrama é um das expressões teatrais mais populares dos séculos XVIII-XIX. O gênero é originário da ópera que, por sua vez, busca recriar a tragédia clássica. O compositor italiano Jacopo Peri é considerado o pai da ópera. Ele é o autor de *Dafne*, a primeira obra do gênero. A inédita peça é encenada na Itália, por volta 1597, época de retomada da cultura greco-latina. A ópera associa o contexto sócio-histórico renascentista com elementos estruturantes da tragédia clássica, como teatro, música, coro, cenário e dramaticidade. Assim, o gênero é formatado e aparecem as categorias de ópera bufa (burlesca) e melodramática.

O gênero teatral conhecido como melodrama tem a origem associada à ópera. Na Itália, onde era de fato sinônimo de ópera; também se ligou à opereta e à opereta popular, que junta texto e canção, sendo conhecido desde o século XVII. Daí passou à França, atingindo então o estágio composicional que veio a conquistar o prestígio e a aceitação que lhe reconhecemos. A forma é popular desde as últimas décadas do século XVIII. Já em 1762, Laurent Garcins escreve uma dissertação técnica sobre o drama e a ópera que se intitula *Traité du Mélodrame* (HUPPES, 2000, p. 21).

Neste ponto, é importante contextualizar o momento sócio-histórico da França do século XVIII, período onde começa a popularização e a forma composicional que caracteriza o melodrama até os dias de hoje. Isso porque, seguindo os preceitos de Mikhail Bakhtin e Tzvetan Todorov, os gêneros também são frutos dessa ambiência.

O melodrama carrega em sua gênese os conflitos, os dramas e as desigualdades que castigam o povo francês no absolutismo do Antigo Regime (Ancien Régime). O rei Luís XVI galga o poder em 1774, momento em que a realza vive uma crise financeira, isso que Primeiro (clero) e Segundo (nobreza) Estados estão isentos do pagamento de impostos. O ônus de pesados tributos é responsabilidade do Terceiro Estado, formado pelo restante da população (burguesia, profissionais liberais, artesãos e camponeses). Esse e outros benefícios outorgados ao clero e aos nobres revoltam os burgueses, que buscam a igualdade civil com o fim de privilégios. É bom frisar que no apagar das luzes do Antigo Regime, enquanto a nobreza empobrece, a burguesia fica cada vez mais rica. Observa-se ainda que há oposição de classes, comportamentos, contudo também é nítida a mudança de hábitos dos burgueses. Eles passam a comungar dos mesmos gostos dos nobres. Isso os deixa cada vez mais longe de suas origens.

Em fins do século dezoito sem dúvida ainda era possível perceber uma diferença entre o comportamento da burguesia e da nobreza, pois nada iguala-se com mais vagar que esta camada de hábitos que chamam boas maneiras; porém, no fundo todos os homens que se situavam acima do povinho eram parecidos: tinham as mesmas idéias, os mesmos hábitos, os mesmos gostos, escolhiam os mesmos divertimentos, liam os mesmos livros, falavam a mesma linguagem. Só se diferenciavam ainda pelos direitos (TOCQUEVILLE, 1982, p. 107).

Os privilégios outorgados à nobreza e ao clero, a crise no campo, o empobrecimento de trabalhadores, entre outros fatores, são apontados com o

estopim para a Revolução Francesa. Além disso, o que embala o Terceiro Estado a rebelar-se contra o regime monárquico são as idéias iluministas de “igualdade, liberdade, fraternidade” (*Liberté, Egalité, Fraternité*). Segundo Tocqueville, a revolta acontece em um período de grande crescimento econômico na França: “em nenhuma das épocas posteriores à Revolução, a prosperidade teve avanço mais rápido que durante os vinte anos que a antecederam” (TOCQUEVILLE, 1982, p. 163). As classes superiores são as mais esclarecidas e livres do continente; além disso, podem enriquecer sem restrições. O processo revolucionário é fruto de descontentamentos, desigualdades e injustiças que atravessam décadas.

Não é sempre indo de mal a pior que se cai numa revolução. Acontece, na maioria das vezes, que um povo que agüentou, sem se queixar e como se não as sentisse, as leis mais opressivas resolvem repeli-las com violência logo que seu peso diminui. O regime que uma revolução derruba é sempre melhor que aquele que o antecedeu imediatamente, e a experiência nos ensina que o momento mais perigoso para um mau governo é geralmente aquele em que começa a reformar-se (TOCQUEVILLE, 1982, p. 166).

Mas o regime monárquico começa a se reformar muito tarde, quando a insatisfação já toma conta do Terceiro Estado. A Revolução Francesa eclode em 1789, quatro anos depois cai a monarquia e surge a República. A revolta termina em 1799 e apresenta como resultado: a execução do rei Luís XVI e da rainha Maria Antonieta; a liberdade religiosa; o fim de privilégios à nobreza, com a igualdade no pagamento de impostos; enfim, é instaurada, pelo menos no papel, a igualdade civil. Contudo, a República, na visão de Tocqueville, não resolve todos os problemas dos franceses. As velhas mazelas do Antigo Regime, como a centralização do poder, reaparecem.

Há um grande número de leis e hábitos políticos do antigo regime que desapareceram assim, repentinamente, em 1789, e que aparecem novamente alguns anos mais tarde, como certos rios afundam-se na terra para reaparecer um pouco mais adiante mostrando as mesmas águas a novas margens [...] O dominador caiu, mas tudo que havia de mais substancial em sua obra ficou de pé; seu governo morreu mas continuou viva sua administração, e todas as vezes que se quis, desde então, derrubar o poder absoluto, contentaram-se em colocar a cabeça da liberdade sobre o corpo escravo (TOCQUEVILLE, 1982, p. 45, 188).

É nesse ambiente de decadência da nobreza, ascensão da burguesia, idéias iluministas e conflito social, que o gênero melodramático ganha corpo. Os autores cada vez mais deixam de ficar subjugados aos nobres e recebem uma “pretensa” liberdade para a elaboração das peças. Em contrapartida, as obras estão sujeitas às leis do mercado e precisam agradar e cativar um novo financiador: o público.

O melodrama é recriado a partir de princípios da tragédia clássica; esta, por sua vez, nasce do culto do deus grego do vinho, da sensualidade, do prazer, da música, Dioniso²⁸ (conhecido entre os latinos por Baco). Apontam-se aqui algumas características da obra grega, para que se possa identificar as semelhanças e dessemelhanças entre os dois gêneros. Para Aristóteles:

É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [drama], [imitação que se efectua não como narrativa, mas mediante actores e que suscitando o terror e piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (2003, 1449 b 24).

Portanto, a tragédia caracteriza-se por trabalhar com perspectivas opostas, luta do bem contra o mal, mitos e aflorar as emoções do homem. Para Arnold Hauser, “a tragédia é a criação artística mais característica da democracia ateniense” (1998, p. 84), isso porque revela e coloca em pauta os antagonismos estruturais da sociedade que compõem a capital grega.

Os aspectos externos de sua apresentação às massas eram democráticos, mas o conteúdo, as sagas heróicas com sua perspectiva trágico-heróica da vida, era aristocrático. Desde o começo a tragédia dirige-se a um público mais numeroso e variado do que aquelas distintas assembléias à mesa das quais se recitavam as baladas heróicas ou os poemas épicos (HAUSER, 1998, p. 84).

Em busca de identificação com o espectador, os poetas constroem as tragédias a partir de imagens, referenciais, idéias de mitos dos heróis que fazem parte da tradição, da cultura grega. Vale ressaltar que “o mito é imitação de acções; e, por ‘mito’ entendo a composição dos actos” (ARISTÓTELES, 2003,

²⁸ Não se sabe com segurança a etimologia da palavra. Talvez se trate de um composto de Dio(s) – genitivo do nome do Céu e nysa, filho. Assim, Dioniso seria o filho do Céu. A incerteza também está na grafia. Alguns autores, como Friedrich Nietzsche, escrevem Diônisos, outros, Dionísio (Cf. BRANDÃO, 1992, p. 122).

1450 a 3). Para que ocorra essa identificação, é preciso afinar o gênero com a nova realidade social, a de Atenas dos sécs. V e IV a.C., período em que a *pólis* (cidade) atinge o seu apogeu econômico, político e cultural. Nessa época, a democracia está constituída, um cenário bem diferente, por exemplo, dos tempos monárquicos, onde heróis são individualistas, não respeitam leis, tradições, enfim, passam por cima de tudo e de todos.

Os reis e nobres dos principados aqueus do século XII a.C., os 'heróis' que deram nome a essa idade, são salteadores e piratas – que se orgulham de autodenominar-se 'saqueadores de cidades' – e suas canções mundanas e profanas; a lenda de Tróia, o coroamento da fama desses homens, nada mais é do que a glorificação poética da pirataria (HAUSER, 1998, p. 57).

Arrogância, soberba, falta de moderação, desrespeito com o próximo e às leis. Essas características dos heróis monárquicos são resultados, segundo Arnold Hauser, “do contínuo estado de guerra em que se encontravam, da sucessão de vitórias que obtiveram e das abruptas mudanças de nível cultural que experimentaram” (1998, p. 57). A tragédia incorpora essas ações do herói e as coloca sob a arena dialógica. Além de promover o efeito catártico, o gênero grego tem a função pedagógica de preparar civicamente os cidadãos e fazê-los refletir sobre questões políticas, sociais e religiosas.

Coro e corifeu (condutor do coro) desempenham um papel fundamental nesse processo, são as vozes de ponto de vista, razão e pensamento dos atenienses. O coro, formado por atores não profissionais, se expressam através de versos e danças; já o protagonista (herói) e o corifeu falam da mesma forma que as pessoas comuns, ou seja, em prosa. Comentários, argumentações, apartes e intervenções cênicas do coro chamam a atenção da platéia para as ações maléficas, prejudiciais, individualistas e desmedidas do herói, um ser superior. Também instigam o espectador a fazer uma reflexão sobre as suas próprias atitudes, a maneira de viver em um regime democrático. O coro e o corifeu apresentam e suscitam os debates sobre o futuro de Atenas, as angústias, dúvidas do homem e a melhor forma de viver harmonicamente na *pólis*. Enfim, o coro é o intermediário entre ator-plateia, com a função de comentar e explicar as ações desenvolvidas na peça.

Segundo Hauser, ao contrário do que é divulgado, o teatro ateniense é dirigido por uma elite que patrocina e escolhe os espetáculos, ou seja, os menos afortunados não têm poder de escolha sobre as obras. Os festivais são endereçados a aristocracia e aos cidadãos livres.

A idéia, popularizada por críticos clássicos e românticos, de que o teatro ático é o exemplo perfeito de um teatro nacional, e de que seus espectadores realizavam o ideal de todo um povo unido em apoio da arte, não passa de uma falsificação da verdade histórica. Os festivais teatrais na democracia ateniense não eram, certamente, expressões de 'teatro do povo' – os teóricos clássicos e românticos alemães só puderam considerá-lo como tal porque concebiam o teatro como uma instituição educativa. O verdadeiro 'teatro do povo' dos antigos tempos era o mimo, que não recebia qualquer subvenção do Estado (HAUSER, 1998, p. 85).

Vale registrar que esse cenário descrito por Hauser é herança também dos tiranos. Entre os séculos VII e VI a.C., ou seja, entre a queda do regime monárquico e a ascensão da democracia grega, várias cidades passam pela tirania. Sem apoio dos aristocratas, os tiranos buscam sustentação no povo; para isso, promovem várias ações, como a criação e financiamento de festivais, festas religiosas e jogos.

O trágico se desenvolve em sintonia com a homogeneidade cultural e de pensamento dos espectadores. É necessário a comunhão entre audiência e espetáculo para provocar a catarse; esta, por sua vez, tem como combustível a fusão de terror e piedade. Para Aristóteles, a tragédia deve obedecer alguns preceitos, sob pena de não provocar o efeito catártico. Por exemplo, a purificação das emoções não desperta quando a personagem boa, justa, passa da felicidade à desgraça, ou a má, do infortúnio à felicidade. A fórmula indicada à tragédia é quando se vai da felicidade ao infortúnio, não por causa da maldade do herói, mas devido a uma grande falta por ele cometida. Ao focar os enredos, o filósofo grego demonstra a preferência pela ação completa, aquela em que a mudança de fortuna ocorre através de reconhecimento e/ou peripécia. A ação simples não apresenta essas partes; portanto, é construída de forma una e coerente, passo a passo. Na concepção aristotélica, são três as partes do enredo: peripécia, reconhecimento e catástrofe.

“*Peripécia*” é a mutação dos sucessos no contrário [...] e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e

necessariamente [...] *reconhecimento*, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita [...] *catástrofe* é uma acção perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes (ARISTÓTELES, 2003, 1452 a 22 – 1452 b 9, grifo nosso).

Aristotelicamente, a forma mais bela de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia. Esse conjunto promove o sentimento de terror e piedade terror através de ações que o trágico mimetiza. As partes quantitativas e formais da tragédia quanto extensão e seções são:

Prólogo é uma parte completa da tragédia, que precede a entrada do coro; episódio é uma parte completa da tragédia entre dois corais; êxodo é uma parte completa, à qual não sucede canto do coro; entre os corais, o párodo é o primeiro, e o estásimo é um coral desprovido de anapestos e troqueus; *kommós* é um canto lamentoso, da orquestra e da cena a um tempo (ARISTÓTELES, 2003, 1452 b 18).

O prólogo geralmente é em forma de diálogo, mas também pode ser monologado; o episódio é composto de três ou mais cenas, sucessivas, dialogadas e separadas uma das outras pelo coro; o êxodo, ou seja, o desfecho dos episódios, é a última intervenção do coro, que termina com sua saída da orquestra.

Vários fatores marcam a ascensão e a massificação da tragédia, como a abordagem metafísica de temas sobre o ser humano, a sua relação conflituosa com o mundo e o que isso produz no imaginário popular. Os tragediólogos se mostram como intérpretes dessa realidade e reproduzem em suas obras a credulidade popular nos mitos heróicos. Os gregos entendem os deuses²⁹, a divindade, como condutores de suas vidas e responsáveis por toda a ambiência natural. Esse politeísmo faz nascer inúmeras crenças, práticas e cultos religiosos. Rituais procuram fortalecer os deuses do *bem* para vencer os do *mal*. Apolo e Dioniso representam, segundo Nietzsche, esse antagonismo presente na natureza humana e expressado na tragédia.

É, pois, as suas duas divindades das artes, a Apolo e a Diônisos, que se refere a nossa consciência do extraordinário

²⁹ Assim como a natureza, são imortais, contudo não são infinitos e nem criadores. Como as potências divinas que personificam, os deuses também estão de alguma forma misturados a toda a vida dos homens e da natureza. Associa-se a religião a tudo (Cf. VERGOTE, 2002, p. 18).

antagonismo tanto das origens como de fins, que existe no mundo grego entre a arte plástica ou apolínea e a arte sem formas ou musical, a arte dionisíaca. Esses dois instintos impulsivos andam lado a lado e na maior parte do tempo em guerra aberta, mutuamente se desafiando e excitando para darem origem a criações novas, cada vez mais robustas, para com elas perpetuarem o conflito deste antagonismo que a palavra “arte”, comum dos dois consegue mascarar, até que por fim, devido a um milagre metafísico da “vontade” helênica, os dois instintos se encontrem e se abracem para, num amplexo, gerarem a obra superior que será ao mesmo tempo apolínea e dionisíaca – a tragédia ática (NIETZSCHE, 1999, p. 39-40).

Apolo e Dioniso são antagônicos, mas ao mesmo tempo complementares e necessários à construção da tragédia como obra de arte. Um dos segredos do sucesso do trágico é, sem dúvida, essa oposição entre o apolíneo e o dionisíaco, mas não é somente isso que alavanca esse tipo de manifestação artística. Aristóteles enumera seis requisitos básicos para que o trágico se realize: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia. A tragédia tem origem nos solistas ditirâmicos; portanto, ela não nasce pronta; ao contrário, forma-se contando com elementos de outras manifestações artísticas, como as peças satíricas³⁰.

Nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos [...] (a tragédia) pouco a pouco foi evoluindo, À medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural (ARISTÓTELES, 2003, 1449 a 9).

Um dos predicados da tragédia é construir o herói de uma forma simples e colocá-lo vítima de fatalidade, má sorte, escolha errada, onde passe de felicidade ao infortúnio. E mais, o protagonista deve estar consciente de tudo que está acontecendo, de sua desgraça, de sua ruína.

O trágico atinge a forma natural ao mimetizar poeticamente a realidade ou o que falta nela, por mais cruel, dolorosa e brutal que essa seja. A mímese proporciona ao tragediólogo liberdade de criação. Para Aristóteles, a imitação do poeta “incidirá num destes três objectos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser” (2003, 1460 b 8).

³⁰ O satírico nada tem a ver, nem literária, nem etimologicamente, com sátira, não pretendendo criticar os defeitos de uma pessoa ou de uma época. Os sátiros eram semideuses rústicos e maliciosos, com o nariz arrebitado e chato, corpo peludo, cabelos eriçados, dois pequenos cornos, além de pernas e patas de bodes (Cf. BRANDÃO, 1992, p. 59; 126).

Por ser a imitação de uma ação completa, a tragédia necessita de elementos estruturantes, cênicos, interpretativos, enfim, artísticos e técnicos, que ofereçam ao espectador um enredo de grande realismo. A música é um desses objetos que representam a natureza humana.

É precisamente nos ritmos e nas melodias que nos deparamos com as imitações mais perfeitas da verdadeira natureza da cólera e da mansidão, e também da coragem e da temperança, e de todos os seus opostos e outras disposições morais (a prática prova-o bem, visto que o nosso estado de espírito se altera consoante a música que escutamos). A tristeza e a alegria que experimentamos através das imitações estão muito perto da verdade desses sentimentos (ARISTÓTELES, 2003, 1340 a 20).

A música é um dos componentes fundadores da tragédia; esta, por sua vez, é modificada ao longo do tempo. Credita-se ao tirano de Atenas, Pisístrato, a idéia de criar no mês Elafebolion (final de março) as dionisíacas urbanas em contraposição às festas rurais realizadas no mês Posideon (mais ou menos a última quinzena de dezembro). No início, tudo é cantado nos rituais litúrgicos dionisíacos, cabe ao coro conduzir as partes mais significativas das peças. No entanto, a partir do século V a.C., o culto a Dioniso ganha contornos artísticos, isso porque surge um novo elemento: o ator. Téspis, com máscara e túnica, torna-se o primeiro a representar Dioniso. As tragédias passam a ganhar cada vez mais espaço nos Jogos Olímpicos, que na época também promovem competições entre poetas.

As competições teatrais estimulam os tragediólogos à inovação; com isso, outros componentes e artefatos são utilizados para deixar o mais natural possível às representações das peças. Em vez de um, Ésquilo coloca dois atores em cena, com isso o diálogo torna-se protagonista em detrimento ao coro. Sófocles vai mais longe, utiliza três. Esses atores têm a função de representar as diferentes partes da personalidade do herói, além de apoiarem as ações do protagonista. Toda a encenação da tragédia grega é feita por homens; as mulheres não são consideradas cidadãs; por isso, não podem atuar. Portanto, ao representar os papéis femininos, os homens utilizam máscaras.

Sófocles também é o responsável por acrescentar, a partir de 465 a.C., os cenários pintados em espetáculos. Os cenógrafos passam a ser os responsáveis

pela criação de templos, palácios, tendas de chefe, paisagens rústica ou marinha, enfim, ambientes representativos da noção de tempo-espço da ação. Os cenários são projetados para ter grande mobilidade e modificar rapidamente o aspecto de fundo da cena. Tudo isso porque nas tragédias da Antigüidade Clássica não existem atos, visto que a representação era contínua. Segundo Junito Brandão (1992), o vocábulo latim *actus* corresponde ao grego *méros*, que no teatro clássico significa parte, episódio. Portanto, não tem nada a ver com a palavra *ato*, que é empregada hoje como o corte de ação com a entrada em cena da cortina. Aristóteles considera o espetáculo cênico “o mais emocionante, mas também é o menos artístico e o menos próprio da poesia. Mais depende do cenógrafo do que do poeta” (2003, 1450 b 16). Por isso, entende que ao poeta é preferível e mais digno trabalhar terror e piedade a partir da íntima conexão de atos, isso porque, “querer produzir essas emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte e que mais depende da coregia³¹” (2003, 1453 b 1).

O melodrama não segue à risca todos os preceitos trágicos, mas grande parte deles. Até porque, a tragédia grega sofre transmutações, hibridações, variações ao longo do tempo. Não é o propósito deste estudo referenciar e analisar todos os estágios percorridos pelo trágico, mas é importante pontuar o momento de sua recriação a partir da Idade Moderna (séc. XV a XVIII). Neste período, o gênero é massificado na versão melodramática.

O melodrama nada mais é do que a tragédia popularizada, ou se preferirmos, corrompida [...] O melodrama é tudo, menos uma arte espontânea e ingênua; procura obedecer os refinados princípios formais da tragédia, adquiridos no curso de um desenvolvimento longo e coerente, embora os reflita num estilo tosco, desprovido das sutilezas psicológicas e da beleza poética da forma clássica (HAUSER, 1998, p. 702).

Nos séculos XV e XVI, a arte burguesa se destaca na Europa, mas, segundo Hauser, essa posição é perdida para as obras no estilo cortesão, no final da Renascença e na era do Maneirismo e do barroco³². No século XVIII, a burguesia retoma o poder econômico, social e político, impondo, aí assim, o seu gosto diante da arte cerimonial das cortes. O melodrama atende a esse público ao

³¹ Cidadão de posses que supervisiona as escolhas, os figurinos e os ensaios do coro das tragédias, comédias e festas públicas da Grécia Antiga. Além disso, paga todas as despesas.

³² Cf. HAUSER, 1998, p. 498.

substituir os mitos heróicos das peças trágicas clássicas por protagonistas burgueses, que também são vítimas do destino, da má sorte. Outras variações estão no desenvolvimento e desfecho da trama. Enquanto na forma melodramática os autores preferem as situações trágicas, onde normalmente o final é feliz, o gênero produzido na Antigüidade Clássica vale-se mais do conflito trágico cerrado, ou seja, a tragédia é consumada através do aniquilamento, da morte. Apesar dessas diferenças, o melodrama não se presta às inovações formais bruscas e obedece às três unidades aferidas à tragédia no século XVI: ação, tempo e lugar.

O melodrama é o gênero mais convencional, esquemático e artificial que se pode imaginar [...] Possui uma estrutura estritamente tripartite, com um forte antagonismo como situação inicial, uma violenta colisão e um desfecho que apresenta o triunfo da virtude e a punição do vício, numa palavra, uma trama facilmente entendida e economicamente desenvolvida, com a prioridade da trama sobre os personagens; com figuras bem definidas: o herói, a inocência perseguida, o vilão e o cômico, com a cega e cruel fatalidade dos acontecimentos; com uma moral fortemente enfatizada, que, por sua tendência insípida e conciliatória, baseada em recompensa e castigo, discorda do caráter moral da tragédia, mas compartilha com esta uma elevada, embora exagerada solenidade. O melodrama denuncia sua dependência da tragédia sobretudo em sua observação das três unidades, ou pelo menos, em sua tendência para levá-las em consideração (HAUSER, 1998, p. 702-703).

O final feliz é um artifício utilizado pela maioria dos melodramaturgos, mas não é um imperativo do gênero. Ivete Huppés entende que, por vezes, um desfecho negativo é mais eficaz por promover emoções fortes no espectador. A pesquisadora lança mão de *A Morgadinha de Valflor*³³, do escritor português Manuel Joaquim Pinheiro Chagas, para mostrar que o melodrama pode fazer sucesso mesmo sem o *happy end*. A história de Pinheiro Machado conta a paixão entre Luís, um plebeu que ascende socialmente por dominar a arte da pintura e viajar pela Europa, e Leonor, a Morgadinha, uma aristocrata rebelde que fica à margem dos costumes e idéias da época. O enredo se desenvolve no início do século XIX, em Beira, Portugal. A proximidade entre a edição da obra e o fato narrado dá mais realismo ao espetáculo.

De toda maneira, por quanto modernos sejam as personagens e os tempos, não há possibilidade de contornar a estratificação

³³ A primeira edição da obra foi feita na cidade do Porto, Portugal, em 1869. No ano seguinte era publicada pela editora Perseverança, no Rio de Janeiro (Cf. HUPPES, 2000, p. 38).

modelada pela sociedade da época: Luís continua inapelavelmente inferior à moça. Quando se reconhecem apaixonados, os jovens tomam a decisão de afrontar o mundo para concretizar seu amor. São incapazes de levar a decisão a bom termo, no entanto. Os obstáculos superam a rebeldia. No final, a ordem social permanece intocada, embora o preço da manutenção do *status quo* seja altíssimo: Luís é morto em duelo; Leonor decide encerrar-se num convento (HUPPES, 2000, p. 39).

Segundo Huppès, um final feliz, nesse caso, determina a perda de força do drama. Como está, o melodrama faz o público potencializar energia para acompanhar a história que o leva à excitação múltipla e, com isso, “mantém mais vivas as emoções deflagradas”³⁴. Entretanto, obras sem um final feliz são raridades no mundo melodramático.

Durante e pós-revolução francesa, as casas de espetáculos se dividem no atendimento aos apreciadores de estilos clássicos e populares. Com o fim da revolução, em 1799, instala-se o governo do consulado. Napoleão Bonaparte é escolhido para ser o primeiro-cônsul da República francesa. Começa aí e estende-se durante a Restauração (1815-1848) uma censura ferrenha que restringe a liberdade de expressão. Nos espetáculos, os temas que tratam de questões cotidianas e de costumes das classes dominantes são banidos. Enquanto há um controle sobre o *Théâtre Français* e *Odéon*, que apresentam obras clássicas, como as tragédias e as comédias de Corneille, Molière e Racine, os teatros populares de bulevares gozam de mais liberdade. Nestes palcos, são apresentados espetáculos de farsas, comédias musicais e melodramas, gêneros que, no entendimento dos governantes, não apresentam perigo à ordem instituída. Até porque os espectadores são menos esclarecidos, sem muita familiaridade às sutilezas e pouco afeitos com a cena teatral.

Documentos da época descrevem em detalhe a mudança sofrida pelo público freqüentador de teatro durante e imediatamente a Revolução, e sublinham a ausência de pretensões artísticas e culturais nas camadas da sociedade que lotava agora os teatros de Paris. O novo público era constituído em sua maior parte por soldados, trabalhadores, balconistas e jovens dos quais, como observa uma de nossas fontes, dificilmente se poderia esperar que um terço soubesse escrever (HAUSER, 1998, p. 699).

Para conquistar esse público, os melodramaturgos reforçam nas peças os artifícios estéticos em detrimento do conteúdo; com isso, ganham tratamento

³⁴ Ibid., p. 41.

especial: figurino, iluminação, cenário e música. A fórmula dos enredos quase sempre é a mesma: “opressor e vítima se batem até o céu declarar-se, por fim, a favor da inocência” (HUPPES, 2000, p. 34). O bom e o mau se mostram como tais, assim os espectadores são colocados como testemunhas de toda a trama. O final feliz proclama a manutenção da ordem, da moralidade e dos bons costumes. O melodrama acompanha o momento sócio-histórico, recria-se ao incorporar novos elementos, mas não foge da estrutura básica tripartite referida por Hauser. Para facilitar a compreensão dos espectadores, a ação melodramática é construída de forma simples e redundante.

Apartes, monólogos e confidencias contam-se entre os recursos mais relevantes na carteira de convenções do melodrama. São incorporados ao texto com finalidades bem específicas. Servem a fins narrativos, recapitulando fatos e ações; também se prestam para desvendar sentimentos. Têm função tão importante como variada. Semelhantemente ao coro da tragédia grega, esses recursos favorecem a compreensão por parte da platéia, além de representar uma alternativa de comunicação que se superpõe ao diálogo entabulado pelas personagens em cena. Aparecem como formas de comunicação direta com o público, em que pese vigorar a convenção da quarta parede (HUPPES, 2000, p. 74).

Identificação. Essa é a palavra-chave para explicar o sucesso do melodrama junto ao público. A antítese, onde o bem vence o mal, agrada às massas iletradas, menos esclarecidas. A burguesia, outrora discriminada e aviltada por pagar os privilégios imorais da aristocracia, sente-se compensada quando a forma melodramática aborda a moralidade. A manutenção da hierarquia social, que deixa clara a posição de cada classe social, agrada à aristocracia. O melodrama, que tem a fórmula para seduzir todos os públicos, não pára e recria-se ao longo do tempo. Jean-Marie Thomasseau identifica as fases percorridas pelo gênero no século XIX.

A primeira fase, designada como ‘melodrama clássico’, vigora entre 1800 e 1823; a seguinte, o “melodrama romântico”, domina entre 1823 e 1848; a terceira, o “melodrama diversificado”, vai de 1848 até o início da Primeira Grande Guerra, em 1914. Ao longo de todas as três, um assunto permanece. Opressor e vítima se batem até o céu declarar-se, por fim, a favor da inocência. Como pano de fundo comum, Thomasseau identifica a perseguição – móvel capaz de pôr em cena forças elementares como vingança, ambição, poder, amor e ódio (THOMASSEAU, apud HUPPES, 2000, p. 33-34).

O francês René-Charles Guilbert de Pixérécourt é considerado o mais importante escritor de melodramas clássicos do mundo. O autor populariza e internacionaliza o gênero ao escrever cerca de 120 peças entre 1778 e 1814³⁵. As obras imbricam elementos do cenário revolucionário com preceitos da tragédia grega, como verossimilhança, mímese, terror e piedade.

O melodrama é um dos gêneros mais afinados com a proposta do romantismo³⁶, um movimento que coloca um freio no racionalismo renascentista e dissemina-se pelo mundo através do ideário iluminista. O racionalismo não desaparece, mas perde força e fica restrito às questões práticas e ao campo científico. A arte ganha contornos românticos e torna-se o espaço de afloramento do imaginário dos autores. O romantismo é um movimento burguês que desbanca o classicismo, as convenções aristocráticas e a linguagem refinada, ou seja, é “uma reação a palavra estrangeira e o domínio que ela exerceu sobre as categorias de pensamento” (BAKHTIN, 1992, p. 110). A base temática romântica é calcada em componentes, como: emoção, individualismo, liberdade, justiça social, amor, mistério, religiosidade, natureza e realidade social.

Nunca, desde a dissolução do supernaturalismo e do tradicionalismo da Idade Média, se falara com tanto desdém da razão, da vivacidade e sobriedade de espírito, da vontade e capacidade de autodomínio [...] Na verdade, não existe produto da arte moderna, nenhum impulso emocional, nenhuma impressão ou estado de espírito do homem moderno, que não deva sua sutileza e variedade à sensibilidade que se desenvolveu a partir do romantismo. Toda a exuberância, anarquia e violência da arte moderna, seu lirismo balbuciante, seu exibicionismo irrestrito e profuso, derivaram dele (HAUSER, 1998, p. 664).

Essa comunhão melodrama-romantismo denigre ainda mais a forma melodramática, rotulada por críticos e intelectuais como um gênero menor. A principal acusação é de que o melodrama procura *dourar a pílula*, ou seja, as situações trágicas são suavizadas com efeitos pitorescos.

Melodrama significa ação, velocidade, efeitos ilusionistas, enredos complicados e cheios do que chamamos “golpes de teatro”. Mobiliza atores grandiloqüentes, gestos largos, sentimentalismo, a

³⁵ Cf. HAUSER, 1998, p. 704.

³⁶ Movimento cultural originário da Escócia e Prússia. Na Alemanha, *Sturm und Drang* (tempestade e tensão), formado por escritores contrários ao iluminismo são os precursores do Romantismo. *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Johann Wolfgang von Goethe, publicada em 1774, é considerada uma das primeiras obras românticas.

composição de tableau – que não satisfariam Diderot que se incomodava com a ‘teatralidade’ quando exibicionistas – e o desenvolvimento gradual de toda uma maquinaria manipuladora de cenários e reprodutora de aparências (XAVIER, 2003, p. 64).

Os brasileiros não ficam imunes à influência romântica. Com a proclamação da *Independência do Brasil*, em 7 de setembro de 1822, há necessidade de arte, literatura, teatro forjado e criado por brasileiros. Todavia, a influência externa ainda é grande. Por volta de 1829, alguns nomes de expressão da literatura romântica francesa, como Florian, Marmontel, Chateaubriand, Hugo, de Vigny e Lamartine, são lidos por poetas freqüentadores das Academias de Direito de São Paulo e Olinda. Começam no Brasil “os primeiros vôos românticos, ainda incertos e claudicantes” (PARANHOS, 1937, p. 437). O sentimento patriótico e a valorização das coisas da terra, pilares do romantismo europeu, influenciam os nossos escritores. Não por acaso, a obra inaugural do Romantismo³⁷ nacional, *Suspiros poéticos e saudades*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães, é publicada na França, em 1836. A escola Romântica, implantada por Magalhães, harmoniza-se logo com o gosto do público. É a expressão de brasilidade, através de temas conhecidos e inerentes ao povo, como, por exemplo, religião e misticismo.

O Romantismo, na evolução do pensamento brasileiro, foi a única manifestação séria da nossa autonomia literária; se de todo não ficou livre das imitações, pelo menos, em sua finalidade, foi a expressão mais original e nacionalista da nossa literatura. Não obstante esta sua feição original e nacionalista, não se livrou também o romantismo brasileiro da influência estrangeira. Desta vez, porém, veio ela da França, da Alemanha, da Inglaterra e dos Estados Unidos. De Portugal e Espanha apenas Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Espronceda serviram de modelo aos românticos das duas primeiras gerações (PARANHOS, 1937, p. 33-34).

O tom romântico que marca a literatura na década de 1830 também está presente nos palcos do teatro brasileiro. O responsável é o mesmo: Domingos José Gonçalves de Magalhães. Depois de iniciar o Romantismo no império, tornou-se o autor da primeira tragédia brasileira, *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*. Encenada, em 1838, no Teatro Constitucional Fluminense do Rio de Janeiro, a

³⁷ No Brasil, a escola romântica pode ser classificada em três gerações: 1ª – *Nacionalista-Indianista* – abriga autores, como: Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães; 2ª – *Mal do século* – Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela; 3ª – *Condoreira* – destaque para Castro Alves e Tobias Barreto.

obra conta a vida do comediógrafo brasileiro, Antônio José da Silva, também conhecido como Judeu. Filho de Lourença Coutinho e do advogado e poeta, João Mendes da Silva, Antônio José da Silva nasce no Rio de Janeiro, em 8 de maio de 1705. Em 1713, embarca com seus pais para Lisboa, Portugal, onde sua mãe, acusada de judaísmo, é chamada a depor no Tribunal da Inquisição. O jovem fluminense também é denunciado várias vezes por práticas judaizantes. Em 1736, é absolvido, depois de ser preso e torturado. Em 5 de outubro, de 1737, é novamente levado ao Tribunal da Inquisição por “delação de uma velha escrava de Lourença Coutinho, ou, segundo outra versão, por denúncia de um certo Duarte Rabelo, antigo pretendente de Leonor de Carvalho, esposa do poeta” (PARANHOS, 1937, p. 83). Desta vez, Antônio José da Silva é condenado à morte, mesmo sem ter sido provada a sua culpa. Em 18 de outubro de 1739, é queimado em Lisboa. Gonçalves de Magalhães escreve a história do comediógrafo de uma forma ficcional, ao gosto romântico, bem diferente da aceita pelos pesquisadores. Para Sábato Magaldi (1962), ou Magalhães não tem informações detalhadas sobre a vida de Antônio José da Silva ou ele a fantasia ao seu livre arbítrio, por um desejo romântico. Mesmo não sendo um retrato fiel da vida do Judeu, a peça é referenciada por seu valor histórico.

Ao gosto romântico, as ações são organizadas de modo a fazer a catástrofe derivar da represália preparada pelo amante repellido. Mariana, colega de palco do artista, desperta violenta paixão num padre, Frei Gil. Sentindo-se repudiado, o religioso responde acusando de judaizante a Antônio José, por quem a moça está apaixonada. A prisão e a morte quem vem sem seguida resultam do avanço implacável da Inquisição. Anteriormente o crime já fora imputado ao comediógrafo, que se salvara a custo. Agora não há mais como fugir (HUPPES, 2000, p. 49-50).

Gonçalves de Magalhães escreve apenas duas tragédias para o teatro. Além de *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, ele produz *Olgiato*, em 1839. Enquanto o melodrama está no auge na França, os brasileiros produzem tragédias e encenam comédias. Em 4 de outubro de 1838, a Companhia de João Caetano encena no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, a primeira comédia brasileira, *O Juiz de Paz na Roça*, de Luís Carlos Martins Pena (1815-1848). Dos 22 anos de idade, até a sua morte, aos 33 anos, o autor produz 20 comédias e seis dramas. Martins Pena representa com fidelidade o período histórico da primeira metade do século XIX. A sua temática não perde a

atualidade, isso porque, além de revelar os costumes, enfoca as particularidades do povo e das instituições brasileiras.

O comediógrafo atinge religião e política, e esta no funcionamento dos três poderes – executivo, legislativo e judiciário. Queixa-se do presente, em face de um passado melhor (que autor de comédias não teve a nostalgia de uma ilusória época perfeita?). Define o estrangeiro no Brasil, e as reações do brasileiro, em face dele. Mostra a província e capital, o sertanejo e o metropolitano, em suas diferenças básicas. Inectiva as profissões indignas e os tipos humanos inescrupulosos, denunciando inclusive o tráfico ilícito de negros, na sociedade escravocrata brasileira. Não lhe é estranha a galeria dos vícios individuais, como a avareza e a prevaricação, e tem um sabor especial ao satirizar as manias e as modas. Trata da constituição da família, surpreendendo-lhe o mecanismo na análise do casamento, com o eterno conflito de gerações (MAGALDI, 1962, p. 40-41).

O romantismo brasileiro vem com a roupagem de tragédia e comédia, mas o melodrama, considerado autenticamente produto da escola romântica não deixa de figurar no país. A característica plural de nosso teatro, também influencia a forma melodramática brasileira. Há um imbricamento entre vários elementos.

O avançar do século XIX e a evolução do seguinte acelera a pesquisa estética, o que repercute também sobre a estruturação do melodrama. O gênero recua ou se transforma, a ponto de desembocar em estilos muito afastados da matriz. Carrega o tom naturalista, volta-se para o surrealismo, incorpora a dimensão psicológica e a crítica política, inventa recursos formas, etc. (HUPPES, 2000, p. 142).

A terceira fase do melodrama – referida por Thomasseau – é diversificada tanto quanto as invenções que revolucionam os meios de comunicação, como fotografia (1839), telégrafo-código morse (1844), telefone (1876), luz elétrica (1879), automóvel (1886), cinema (1895) e rádio (1896).

2.4 FOLHETIM: O MELODRAMA NAS PÁGINAS DE JORNAL

O folhetim recria em jornal a fórmula melodramática de tanto sucesso em palcos franceses. A emersão do gênero também está ligada ao contexto sócio-histórico-cultural da França do século XIX. A revolução Industrial, que começa em meados do século XVIII na Grã-Bretanha e estende-se durante o século XIX em todo o mundo, tem participação decisiva na estrutura e conteúdo do folhetim. As

máquinas ganham espaço e proporcionam uma grande transformação tecnológica e industrial. Na década de 1830, já é possível perceber na França um novo desenho produtivo, com a grande concentração econômica nas mãos da burguesia industrial e comercial. Por outro lado, os operários reclamam do aumento do desemprego, do aviltamento no valor dos salários e das precárias condições de trabalho. Os funcionários das fábricas de algodão chegam a trabalhar 15 horas diárias. Em tecelagens mecânicas entre 14 e 15 horas diárias, com uma ou duas horas de intervalo para a refeição. Mercado de trabalho, concentração de renda, revoluções tecnológica e industrial são alguns elementos constituintes do folhetim. Os jornais, por exemplo, massificam-se a partir do aumento da capacidade de impressão.

O desenvolvimento da prensa mecânica por Appegath (1828) a que se segue a *máquina éclair* de Hoe, em 1855, levaram à ampliação das tiragens dos periódicos que atingiam, primeiramente, quatro mil exemplares/hora e, logo em seguida, saltaram para os vinte mil exemplares. Ao final do século, Paris possuía quatro jornais com tiragem diária de um milhão de exemplares (HOHLFELDT, 2003, p. 17).

O aumento de tiragens não está somente ligado à tecnologia de impressão. Para aproveitar a capacidade das prensas, os donos de empresas montam estratégias para atrair o leitor. Entre elas, estão a oferta de novos produtos e o barateamento no custo de exemplares. Assim, Émile de Girardin e seu sócio Armand Dutacq idealizam *La Presse*, um jornal custeado por publicidade e o primeiro a ser comercializado através de assinaturas³⁸. Mas um desentendimento rompe a parceria. Dutacq, então, cria *Le Siècle* nos mesmos moldes de *La Presse*, que fica nas mãos de Girardin. Os diários começam a circular no mesmo dia: 1º de julho, de 1836. Para cativar os leitores, Girardin e seu pirateador Dutacq oferecem um produto diferenciado no *feuilleton*, o rodapé do jornal. Espaço conhecido entre os franceses desde o início do século XIX como de entretenimento. O *feuilleton*, geralmente na primeira página, abriga piadas, charadas, receitas culinárias, dicas de beleza, críticas literárias e teatrais, ou seja, é um lugar onde se experimenta de tudo e se aborda os mais variados temas. O *feuilleton* é, portanto, “um termo genérico, designando essencialmente o espaço na geografia do jornal e seu espírito” (MEYER, 1996, p. 58). É nessa

³⁸ Essa e outras idéias são de Girardin. Ele as expõe no *Journal des Connaissances Utiles* (Jornal dos Conhecimentos Úteis) antes de lançar *La Presse*.

seção, denominada Variétés, que Girardin e Dutacq passam a publicar obras literárias, como o romance. Em pouco tempo, o *feuilleton* ganha outra significação. Deixa de ser o espaço físico do jornal para tornar-se sinônimo de um dos gêneros mais populares de mundo: *le feuilleton*, o folhetim.

Suas características logo seriam reconhecidas pelo leitor: enredos complexos, grande número de personagens, ações eletrizantes, detalhes em torno do passado cuidadosamente omitidos pelo narrador até determinado momento da ação, uma estrutura montada de maneira a fazer coincidir um efeito de suspense com o final do espaço destinado à narrativa (HOHLFELDT, 2003, p. 19).

Os atributos que identificam o gênero folhetinesco não nascem prontos. São construídos dia a dia através das páginas dos jornais. A história do gênero começa em *Le Siècle*. Armand Dutacq sai na frente de Émile Girardin e publica, em 5 de agosto de 1836, a novela picaresca espanhola *Lazarillo de Tormes*, de autor anônimo. Émile de Girardin contra-ataca e edita, em outubro³⁹ de 1836, *A Solteirona (La Vieille fille)*, de Honoré de Balzac, um folhetim produzido especialmente para *La Presse*. Desenha-se a fórmula e uma das principais características do gênero no jornal: apresentar a obra em pedaços.

A receita vai se elaborando aos poucos, e, já pelos fins de 1836, a fórmula 'continua amanhã' entrou nos hábitos e suscita expectativas. Falta ainda fazer o romance ad hoc que responda às mesmas, adaptado às novas condições de corte, suspense, com as necessárias redundâncias para reativar memórias ou esclarecer o leitor que pegou o bonde andando. No começo da década de 1840 a receita está no ponto, é o filé mignon do jornal, grande isca para atrair e segurar os indispensáveis assinantes. Destinado de início a ser uma outra modalidade de folhetim, o então chamado folhetim-romance vai se transformar no *feuilleton tout court* (MEYER, 1996, p. 59).

O estilo folhetinesco revoluciona o mercado lítero-jornalístico. Pela primeira vez na história ocidental, identifica-se a ligação simbiótica entre literatura e imprensa. A trajetória do folhetim começa com um forte componente político, isso porque, entre 1830 e 1848, há crescente politização da sociedade francesa, principalmente em virtude do movimento operário. Após a Revolução de julho de 1830, a Assembléia Nacional francesa, com o apoio da alta burguesia, ascende ao poder Luís Filipe de Orleans, o Luís Filipe I, também conhecido como *Rei Burguês*. Durante o seu reinado (1830-1848), marcado pelo liberalismo e

³⁹ Cf. HOHLFELDT, 2003, p. 282.

nacionalismo, a burguesia é favorecida. A imprensa também é beneficiada ao gozar de grande liberdade. Tanto que naquela época emergem jornais caricaturais, como: *La Caricature* e *Le Charivar*⁴⁰. Alguns homens da imprensa tornam-se aliados do poder público.

Émile de Girardin está do lado dos poderes públicos, os quais querem, na verdade, é se ver livres dos seus perigosos aliados da Revolução, de seus verdadeiros vencedores, as classes laboriosas, então associadas a outros frustrados do tempo: jovens revoltados que ainda acalentam o ideário e as glórias da Grande Revolução. A terrível miséria rural leva o homem do campo à cidade, no engodo do salário-miséria dos operários das então recém-criadas manufaturas. “Liberdade” de indústria, “liberdade” de trabalho são os grilhões que aprisionam homens, mulheres e crianças, que nem sequer ganham o bastante para não morrer de fome [...] Miséria operária, loucura operária, suicídio operário nascidos da fome e do desespero. Tentativas de organização incessantemente desbaratadas e recomeçadas, incessantes revoltas operárias em Lyon (Canuts), em Paris (rue Transnonain) e em outras pequenas cidades, tais como a de N..., cujos operários, em 1834, tinham cometido o crime de se associarem (MEYER, 1996, p. 66).

Mas a Monarquia de Julho⁴¹ não agrada a todos. A insatisfação dos operários cresce, assim como a oposição formada, principalmente, pelos republicanos e legitimistas. Depois da depressão econômica de 1846-47, restrição à liberdade, fracassar em questões internacionais e ver seu reinado envolto em corrupção política, Luís Filipe I é obrigado a abdicar do poder. Todos esses acontecimentos e os ulteriores servem para periodizar o tempo histórico do folhetim. Meyer vale-se do trabalho de Édouard Dolléans⁴² para datar as fases percorridas pelo gênero entre 1836 e 1914.

São esses também os marcos que, grosso modo, assinalam diferentes aspectos do romance-folhetim. Seu nascimento, elaboração, apogeu, morte e ressurreição coincidem – e não será por acaso – com as três séries de datas 1836-1850, 1851-1871, 1871-1914. São três grandes momentos da História em que se inscreve o tempo histórico do romance-folhetim (MEYER, 1996, p. 64).

Marlyse Meyer, como já visto, propõe a periodização do gênero ancorada na luta para a organização operária descrita em obras de Édouard Dolléans. A revolução industrial provoca mudanças substanciais no modo de vida dos

⁴⁰ Cf. HOHLFELDT, 2003, p. 32.

⁴¹ Denominação do reinado de Luís Felipe I. É uma referência à Revolução de Julho de 1830.

⁴² Autor de *História del movimiento obrero* (tradução espanhola da obra francesa *Histoire du mouvement ouvrier*). Em três volumes, o escritor descreve o movimento de organização operária, com destaque à França. O primeiro volume compreende 1830-1871, o segundo de 1871-1920 e o terceiro a partir de 1921.

franceses. O folhetim afirma-se como produto de consumo da nova burguesia emergente das metrópoles. As mulheres são assíduas consumidoras do gênero. Na primeira fase (1836-1850), considerada a época romântica e democrática, a imprensa, além de ser um veículo político, também se transforma numa das principais fontes de entretenimento. É o período de afloramento de folhetins históricos e realistas. Seguindo os passos do criador do romance histórico, o escocês Walter Scott, o francês Alexandre Dumas é o primeiro a levar às páginas dos jornais o folhetim histórico. O dramaturgo, autor da obra clássica *Os três mosqueteiros*, resgata o passado através da ficção.

Cavouca segredos de alcova e mexericos de outros tempos, ressuscita espadachins e suas bravatas, ministros, rainhas, lançando o caudal do folhetim histórico, aquele que para muitos de nós fez as vezes da verdadeira História. Que outra informação temos nós, em geral, sobre Ana d'Áustria ou Richelieu senão aquela que nos fornecem *Os três mosqueteiros* (MEYER, 1996, p. 67-68).

Além de *Os três mosqueteiros*, Dumas escreve outros sucessos editados nos diários *Le Siècle*, *Le Journal des Débats* e *La Presse*, como *O Conde de Monte Cristo*, *Vinte Anos Depois*, *A Rainha Margot*, *O Visconde de Bragelonne*, *Joseph Balsamo* e *Os Quarenta-e-cinco*⁴³. A carreira do folhetinista alavanca a partir de maio de 1838, quando *Le Siècle* publica *Le Capitaine Paul* (*O Capitão Paulo*). O número de assinaturas do jornal aumenta consideravelmente e o prestígio de Dumas também. Isso faz com que ele assine um contrato diferenciado e exclusivo com o diário. O folhetinista se compromete a escrever 100 mil linhas-ano a um franco e meio a linha.

Para multiplicar o rendimento, Dumas encontra o diálogo monossilábico e introduz uma série de figurantes pouco loquazes. Donde, a partir de certo momento, precaução dos diretores de jornal: a linha tem de ser completa, e Dumas acaba “matando” vários personagens tornados inúteis (MEYER, 1996, p. 61).

O socialista Eugène Sue é outro nome de prestígio dessa fase. Autor de obras contemporâneas em linha realista, Sue ganha notoriedade ao escrever *Arthur*, *Mathilde* e *O Judeu Errante*. Mas é o folhetim *Os mistérios de Paris* (1842-1843), editado pelo *Journal des Débats*, que internacionaliza e perpetua o nome do escritor e de seus personagens: “herói-providência, Rodolfo, príncipe de

⁴³ Cf. HOHLFELDT, 2003, p. 40.

Gerolstein, protagonista central, torna-se um mito” (MEYER, 1996, p. 70). Na peça, Sue desvela a capital francesa e expõe a miserabilidade do operariado e as mazelas da sociedade.

Apesar do conteúdo datado, ligado a um contexto histórico, social, geográfico, preciso: apesar do que a narrativa tenha de longo, repetitivo, maçante, malgrado o real e eficaz talento do narrador – e a evidente perda do suspense na passagem do fragmento do jornal ao todo do livro –, feitas todas essas ressalvas, a leitura, hoje, de *Os mistérios de Paris* ainda causa impacto. Lê-se talvez com o intuito de estudar a matriz de um gênero, para se documentar sobre a miséria operária do século XIX, mas também se lê com e pelo prazer (MEYER, 1996, p. 79).

Em 1848, o rei Luís Filipe I deixa o poder e é formado um governo provisório. No mesmo ano, proclama-se a Segunda República Francesa, que prevê um regime presidencialista e unicameral. Em 10 de dezembro, Luís Napoleão Bonaparte é escolhido presidente. Os monarquistas, opositores da República, vencem as eleições parlamentares. Em julho de 1850, o folhetim sofre um duro golpe. É criada a *Lei Riancey*, um imposto cobrado de jornais que publicam o gênero. É a maneira encontrada pelo governo de Napoleão Bonaparte⁴⁴ para dizimar os folhetins históricos e sociais, isso porque eles retratam as mazelas, os problemas da sociedade francesa. A idéia é calar escritores de expressão, como o socialista Eugène Sue.

Com a taxa passa a não compensar e pouco a pouco todos os jornais rompem os contratos com seus escritores. A morte do folhetim romântico coincide com a morte ou a ruína de seus criadores. Balzac morre em agosto de 1850. Alexandre Dumas (do qual ainda vai sair *Ângelo Pitou*) está arruinado; morre Soulié. Sue parte para o exílio: continua escrevendo e pregando a democracia, mas *Os mistérios do povo* saem em fascículos avulsos, não mais em jornal. ‘Romantismo e romance-folhetim morrem com essa República que tinham contribuído para criar.’⁴⁵ Mas não se mata assim a galinha dos ovos de ouro, que ninguém é bobo. O romance-folhetim haverá portanto de ressuscitar (MEYER, 1996, p. 83).

A segunda fase do folhetim (1851-1871), chamada de rocambolesca, coincide com o *Segundo Império* na França (1852-1870). Apegado ao poder, Napoleão Bonaparte não consegue a reeleição. Em 2 de dezembro de 1851, promove um golpe de Estado. Um ano depois, restaura o Império e assume o

⁴⁴ Como príncipe-presidente, em 1848, começa o seu governo proibindo o folhetim. Mais tarde autoriza a volta, mas exige obras esvaziadas de conteúdo social (Cf. MEYER, 1996, p. 87).

⁴⁵ BORY, Jean-Louis. **Eugène Sue**, le roi du roman populaire. Paris: Hachette, 1962, p. 351.

nome de Napoleão III. O *Segundo Império* caracteriza-se por ser uma época de paradoxos. Ao mesmo tempo em que sofre uma censura ferrenha, a imprensa massifica-se a custo de industrialização, crescente alfabetização das classes populares e emergência de profissionais talentosos, polêmicos, como cartunistas e jornalistas, tanto de esquerda como de direita. Afinado com a burguesia industrial e financeira, Napoleão III promove um desenvolvimento nunca visto na França. Entre 1849 e 1869, as fábricas quintuplicam a produção.

Entre 1840 y 1860, la producción de la fundición en Francia pasa de 345.000 a 898.000 toneladas métricas. Entre 1852 y 1856, en cuatro años, Francia gasta 1.270 millones en la construcción de ferrocarriles. El consumo de hierro, de acero, de algodón, aumenta en grandes proporciones. Lyon e Saint-Étienne ven extenderse el mercado de sus sederías. El crédito mobiliario eleva su dividendo, sucesivamente, de 13% en 1853 a 40% en 1855 [...] El desarrollo económico de Francia durante la primera década del Segundo Imperio es un hecho innegable. Pero esa prosperidad oculta otro hecho: el déficit del presupuesto obrero. Frente a la luz, la sombra (DOLLEÁNS, 1960, p. 236-237).

Os trabalhadores ficam de fora das riquezas. A renda aumenta, mas o custo de vida cresce muito mais; com isso, o valor real do salário dos operários cai. A imprensa também está insatisfeita, sofre com a lei de censura editada em 1852. Em contrapartida, os folhetinistas estão aliviados com o fim da lei Riancey. O gênero volta a figurar com mais assiduidade nas páginas dos jornais, mas sem o peso e a representatividade literária, histórica e social da década de 40. Como já referido, uma das causas é a ausência de conteúdo social por conta da censura. O gênero dedica-se ao entretenimento e surge um novo modelo: o rocambolesco. Pierre Alexis Ponson du Terrail é o nome mais expressivo dessa fase, tanto que as características da personagem de suas obras, Rocambole, adjetivam o folhetim de histórias mirabolantes, cheias de aventuras, enroladas e inverossímeis. O folhetim rocambolesco ganha espaço e torna-se a fórmula ideal para distrair o público.

Ponson utiliza a fundo os macetes daquele velho romance sentimental, gótico, cômico, estudado por Bardèche, mas retoma-os com sua marca particular, sob o signo do embuste. São os temas da heroína cuja vida está ameaçada, do rapto de crianças, do protetor desconhecido e misterioso; os perigos constantes; os vilões. É a parafernália dos castelos, cavernas, subterrâneos e a repetição *ad nauseam* que a série provoca da situação arquetípica-chave: o combate decisivo no mesmo subterrâneo. Naqueles romances tudo tinha significado, mas no folhetim como embuste os indícios levam geralmente a falsas pistas. Ponson du Terrail lança mão de todos esses processos narrativos de um modo que

seria talvez uma das suas marcas *sui generis*: o exagero amplificador (MEYER, 1996, p. 160).

Ponson du Terrail dá largada ao folhetim rocambolésco ao publicar a série *Os dramas de Paris (Les Drames de Paris)*, no jornal *La Patrie*, a partir de 1857. A personagem Rocambolesco povoa o imaginário dos leitores até 1963. Nesse período são editadas obras, como *As aventuras de Rocambolesco* (1859) e *A desforra de Baccarat* (1859).

Outro escritor de sucesso nessa fase é Paul Féval. Entretanto, segundo Hohlfeldt, o folhetinista tem uma característica bem diferente de Ponson du Terrail: enquanto a obra de Féval carrega o “pessimismo social e um lirismo individual” (HOHLFELDT, 2003, p. 41), Ponson du Terrail limita-se a ser o narrador da situação. Féval é autor de folhetins, como *Le Bossu* (1857); *Jean Diable* (1862) e *Les habits noirs* (1869). Na época, também se destaca Gustave Flaubert. Em 1857, é publicada em folhetim a principal obra do autor: *Madame Bovary*⁴⁶.

Paris é um cenário perfeito para a produção do folhetim rocambolésco. A capital francesa vira canteiro de obras no Segundo Império. O responsável pela reconstrução da cidade é o político e urbanista Georges Eugène Haussmann, o Barão Haussmann, prefeito de Seine, região de Paris, de julho de 1853 a janeiro de 1870. Com um projeto urbanístico arrojado, a capital francesa torna-se uma das mais imponentes e modernas metrópoles do mundo. Haussmann constrói monumentos, parques, rede de esgotos, prédios de apartamentos, casas de óperas e espetáculos, melhora a iluminação, transfere as estações de trem do centro, entre outras medidas. Toda essa estrutura atende, preferencialmente, às classes mais privilegiadas, como a burguesia. Outra inovação é a ampliação dos bulevares para facilitar a circulação de tropas militares. O objetivo é conter as possíveis revoltas populares. A largura das avenidas, portanto, dificulta as barricadas.

A “revolução” estrutural de Paris é bem-vinda para uns, contudo para outros é entendida como forma de segregação social e destruição do patrimônio

⁴⁶ A obra já tinha sido publicada, em 1886, na *Révue de Paris* (Cf. HOHLFELDT, 2003, p. 41).

histórico. Isso porque se derruba grande parte da arquitetura medieval, como os velhos becos, casas e pequenos espaços de encontros, além da romper com a convivência entre diferentes classes sociais. Os burgueses e os trabalhadores dividem os mesmos espaços, moram nas mesmas casas, uns no primeiro e outros no segundo andar. Com a remodelação, os trabalhadores são excluídos do centro e voltam a residir na periferia: “se corto la Cité em dos, una rica y otra pobre” (DOLLÉANS, 1960, p. 232). A construção de grandes avenidas é um sintoma de que Napoleão III não se sente seguro no cargo. Depois de sofrer duras críticas por sua política externa, em 1859 o imperador muda o estilo de governar. Deixa de lado o autoritarismo para conceber um Império liberal. A mudança busca resgatar, principalmente, o apoio da população, dos católicos e dos industriais protecionistas. Os antagonismos do Segundo Império deixam as artes sem referências. Os artistas também parecem embriagados pelo poder do capital. A maioria limita-se a atender o público que vive de artificialidades e aparências.

A vida artística do Segundo Império é dominada pela produção fácil e agradável, destinada à burguesia comodista e de espírito lento. A burguesia que foi responsável pelo surgimento da pretensiosa arquitetura do período, baseada nos maiores modelos mas usualmente vazia e inorgânica, e que enche as casas com artigos caríssimos mas, com freqüência, completamente supérfluos e pseudo-históricos (HAUSER, 1998, p. 790).

Pela ambiência social e cultural deste período, marcada por aparências e futilidades, não é de estranhar que o folhetim recheado de embustes, como o rocambolesco, tenha arrebatado o público.

É importante referir, nessa fase, a atuação de *Le Petit Journal*, um dos mais inovadores diários da época. Fundado em 1º de fevereiro de 1863, por Moïse Polydore Millaud, o jornal busca atrair as classes mais baixas, recém-alfabetizadas, tanto da cidade como do campo. Em julho de 1863, comercializa 33 mil exemplares; já em fevereiro de 1866 passa a 262 mil. Ao publicar um bom folhetim⁴⁷, o jornal chega a rodar 400 mil exemplares. *Le Petit Journal* socorre-se de fórmulas consagradas, como o gênero folhetinesco, mas também promove muitas novidades. Torna-se o primeiro diário vendido de forma avulsa em toda a

⁴⁷ A *Ressurreição de Rocambole*, de Ponson du Terrail, faz grande sucesso no *Le Petit Journal*, de 1865 a 1866.

França pelo módico preço de um *sou* (um tostão). Além disso, diferencia-se dos concorrentes por diminuir o formato do jornal.

Nisso residiu o gênio de Millaud: sua acuidade e sensibilidade à demanda do novo público específico que queria atingir. Não só pelos aspectos materiais do jornal – preço, formato, distribuição –, como por seu conteúdo. Ele soube aliar uma novidade, o folhetim, cujo consumo fora amplamente confirmado pelo sucesso da fórmula do jornal-romance, o qual aliás acabou suplantado pelo novo jornalismo de massa, a uma tradicional modalidade de informação popular, reinterpretando-a e rebatizando-a. Trata-se da *nouvelle*, ou *canard*, ou *chronique*, a que deu novo nome: *o fait divers*, ou seja, uma notícia extraordinária, transmitida de forma romancada, num registro melodramático, que vai fazer concorrência ao folhetim e muitas vezes suplantá-lo nas tiragens (MEYER, 1996, p. 98).

A partir do *Le Petit Journal*, definem-se claramente duas categorias de jornais franceses. A *grande presse*, voltada principalmente à burguesia, publica obras esteticamente bem cuidadas, consideradas de boa qualidade, a chamada literatura *tout court*. O outro segmento, a *presse populaire*, busca um público com pouca bagagem de leitura, menos exigente, por isso oferece textos mais leves, literatura acessível, simples, popular. Isso não significa que os burgueses deixassem de consumir, por exemplo, os folhetins rocambolescos⁴⁸.

Em setembro de 1870, trava-se a Batalha de Sedan⁴⁹. Napoleão III e cerca de 80 mil soldados são capturados por alemães. A Assembléia Nacional francesa depõe o imperador e em 4 de setembro de 1870 proclama a República. Esses acontecimento assinalam o fim da segunda fase do folhetim, conhecido como rocambolesco.

A terceira fase do folhetim (1871-1914), chamada de dramas da vida, tem como referência a Comuna de Paris⁵⁰ de 1871 e a Terceira República Francesa (1870-1940). A partir de 1875, a imprensa já está ajustada com o capitalismo. Em 29 de julho de 1881, uma lei assegura a liberdade de imprensa; desta forma, revoga-se qualquer tipo de censura⁵¹. Em 1882, a educação leiga e gratuita passa a ser uma obrigação de Estado. O folhetim massifica-se e é uma das leituras

⁴⁸ Cf. MEYER, 1996, p. 381.

⁴⁹ O nome é uma alusão à cidade, que fica ao norte da França, onde se dá o embate. A batalha de Sedan decide a Guerra franco-prussiana, em favor da Prússia.

⁵⁰ Nome do governo revolucionário da França instituído pela população de Paris, durante a guerra Franco-Prussiana. “La represión de la Comuna fue, en efecto, implacable; causó mas de cien mil víctimas (DOLLÉANS, 1960, p. 15).

⁵¹ Cf. HOHLFELDT, 2003, p. 43.

preferidas do público feminino, assim como de classes populares, subalternas, razão pela qual o gênero cada vez mais é impregnado de sentimentalismo, emoção, lágrimas, misturado com a realidade sócio-histórica. Meyer destaca Émile de Richebourg e Xavier de Montépin como os escritores clássicos desta fase. Richebourg é o autor, entre outros, dos folhetins: *A viúva milionária* e *A toutinegra do moinho*. Esse último é considerado uma obra-prima do gênero.

Contém todos os ingredientes do folhetim paradigmático, revisto e ampliado na terceira fase, além de temperado com aquela pitada “democrática” [...] Contém aquelas tramas de sempre, como pano de fundo do cotidiano: nascimentos misteriosos e subseqüentes dramas de órfãos, mas no universo muito real de uma clínica escondida [...] Richebourg mistura a ficção com dados da história. Por exemplo, transmitindo uma visão nitidamente negativa do instigador da infeliz campanha do México, Napoleão III, o imperador tão amado por Quincas Borbas. As campanhas de colonização da Argélia, a guerra franco-prussiana, a Comuna (MEYER, 1996, p. 213).

Enquanto as obras de Richebourg percorrem uma linha democrática, as de Xavier de Montépin carregam o conteúdo ideológico conservador-reacionário. O escritor é autor de vários folhetins, entre eles, *Três milhões de dotes*, *O Palácio dos fantasmas*, *As mulheres de bronze*, *As tragédias de Paris* e *La porteuse de pain*, que se transforma em melodrama e filme “traduzido em português, não sei por que, com o título *O romance de Jeanne Berthier*” (MEYER, 1996, p. 216). Os folhetins não têm bom trânsito entre os críticos; os da terceira fase, então, são alvo de desprezo e recebem denominações depreciativas.

O folhetim da terceira fase é vilipendiado, desprezado e mais deslegitimado ainda que seus predecessores. Confunde-se no imaginário crítico com suas diferentes e sempre pejorativas alcunhas: “romance dos crimes do amor”, “romance da vítima”. O romance da desgraça pouca é bobagem, em suma. Sua marca mais definitivamente infamante é a de “romance popular”, etiqueta à qual se vem paradoxal e ideologicamente acoplar outra: burguês. O romance popular é burguês porque é conservador, porque propõe modelos burgueses de aspiração de vida, porque é o responsável pela ruína do verdadeiro espírito popular, o do Povo, visto como abstrata e divinizada categoria (MEYER, 1996, p. 218-219).

O folhetim da terceira fase ainda seduz um público eclético, de diferentes preferências ideológicas, religiosas e culturais. Faz sucesso tanto na imprensa popular como na burguesa. Mas de tanto ser vilipendiado e desprezado principalmente pela crítica, a fórmula começa a mostrar desgaste. Enquanto prenuncia-se a sua morte, o folhetim ganha sobrevida através de uma *media* que

surge ao apagar das luzes do século XIX: o cinema. A invenção dos irmãos Lumière, em 1895, deixa embevecidos folhetinistas consagrados. Nomes como Pierre Decourcelles e Jules Mary ajudam o gênero a passar do papel para a película. Decourcelles, autor de obras como *Les Deux Gosses*, *Le Crime d'une Sainte* e *La Boscatte*, é escolhido diretor artístico da reconhecida *Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres*, fundada em 1908 por Charles Pathé⁵². Mary, escritor de folhetins: *Un Coup de Révolver*, *Le Boucher de Meudon*, *Le Docteur Rouge*, *Le Régiment*, entre outros, cria uma comissão de cinema e de tradução junto a *Société des Gens des Lettres*.

O que caracteriza principalmente esse período é o desdobramento dos diferentes gêneros, verificando-se a crescente especialização típica do capitalismo: a fragmentação no *romance policial*, com figuras como Arsène Lupin e Fantômas, na *ficção científica*, na *narrativa erótica*, nas *histórias de viagens*, e, enfim, como uma espécie de último suspiro do grande gênero, a revelação de Michel Zévaco, especialmente com a série de romances em torno da figura de Pardaillan, renovando o *romance de aventuras históricas* ao lhe devolver uma perspectiva heróica que ele havia perdido há pouco. Numa espécie de eterno retorno mítico, alguns folhetinistas terminaram por adaptar roteiros cinematográficos dos próprios *romances-folhetim* clássicos para serem publicados nos jornais cotidianos de grandes tiragens, a partir de filmes de sucesso de *folhetim*: era o cine-romance, que se editava com fotografias retiradas dos próprios filmes (HOHLFELDT, 2003, p. 43-44).

Além do cinema, outros meios, como rádio, televisão e *Web*, garantem a permanência do folhetim. As novas técnicas e aparatos eletrônicos analógico-digitais também favorecem a sua renovação ao longo do tempo. No Brasil, o gênero cativa os leitores de jornais e abre mercado aos escritores. O folhetim à brasileira passa a ser um produto tanto para o gênero escrito como também para o radiofônico e televisivo.

2.4.1 Folhetim à brasileira

O Brasil também é contagiado pela febre mundial do folhetim. O gênero desembarca no Rio de Janeiro dois anos depois de surgir em diários de Paris. Com *O Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, o *Jornal do Comércio* dá largada às

⁵² Industrial, um dos pioneiros do cinema francês. Charles Pathé (1863-1957) também é o fundador da Pathé Frères, a primeira companhia a fazer cinema em escalada industrial.

publicações folhetinescas no país, em 31 de outubro de 1838. A obra de Dumas figura nas páginas do periódico até o dia 27 de novembro daquele ano. J.C. Muzzi assina a tradução em português.

Está aberto rodapé ao feuilleton-roman, que começa a jorrar descontinuadamente a partir de 1839, que é também o ano em que o jornal acolhe as chamadas primeiras manifestações da ficção em prosa brasileira, com textos de Pereira da Silva, J. J. da Rocha, Paula Brito e outros. A invasão do folhetim traduzido do francês, que vai estender-se por anos a fio, nem por isso elimina o calouro romance nacional: ambos vão coexistindo em regime de alternância. O que não falta é a novela no diário, exemplo seguido por todo novo jornal da capital, e pelo que vi rapidamente, da província (MEYER, 1996, p. 32).

Nos anos de 1830-31, a revista *O Beija-Flor*, do Rio de Janeiro, publica nas edições 4, 5 e 6 a novela brasileira *Olaya e Júlio ou a Periquita*, de Charles Auguste Taunay. É um bosquejo da fórmula folhetinesca que anos depois vai compor as páginas dos diários. O primeiro brasileiro a escrever um folhetim em jornal é João Manuel Pereira da Silva, que assina a obra *O aniversário de D. Miguel em 1828* com as iniciais P da S. A edição do *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, circula entre 16 e 22 de janeiro de 1839. O folhetim à brasileira começa a se estruturar, mas a etiqueta *made in france* ainda domina o mercado nacional.

O Rio de Janeiro é o grande centro político e urbano do império. A cidade começa a se modernizar a partir da chegada da comitiva de D. João VI, em 1808. A presença da família real muda o dia-a-dia, o comportamento, os hábitos do povo. Proliferam-se restaurantes, hotéis, bares, aumenta a importação de produtos europeus e são criados vários órgãos para auxiliar na administração do império. Na época, o país conta com 3 milhões de habitantes e o Rio com apenas 60 mil.

Até meados dos anos 1850, o sistema de transporte da capital é basicamente a carruagem; além disso, não havia esgoto e a água é disponibilizada em aquedutos públicos e bicas. No decorrer do segundo reinado (1840-89), a cidade ganha bondes, água encanada e iluminação a gás.

A base econômica do Brasil é agrária, calcada na exportação de café. O centro cafeeiro concentra-se em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. O

trabalho escravo é fundamental à expansão da produção. Os lucros no setor impulsionam outras áreas, como navegação a vapor, estradas de ferro, criação de bancos e companhias de seguro.

A influência da cultura francesa nesse processo de urbanização foi marcante. A moda seguia os modelos vindos de Paris. A elite intelectual deleitava-se com a literatura francesa, que enchia as livrarias da cidade. A maior parte da população, no entanto, era analfabeta, e mesmo os senhores mais ricos pouco se interessavam pela leitura de romances. Sendo o Brasil um país essencialmente agrário, as populações urbanas eram pequenas se comparadas com as do campo. O Rio, porém, era uma exceção, pois já tinha na década de 70, mas de 270 mil habitantes (REZENDE; DIDIER, 1996, p. 198).

Na área cultural, os brasileiros também buscam inspiração no modelo comercial francês. Os folhetins de sucesso em periódicos também são publicados em livros. É o caso de *Os mistérios de Paris*. Com tradução de Joaquim José da Rocha, o *Jornal do Comércio* disponibiliza aos leitores a primeira parte da obra de Eugène Sue de 1º de setembro de 1844 a 20 de janeiro de 1845. Um mês depois da estréia, *Os mistérios de Paris* já está disponível em livro. O sucesso é enorme e em aproximadamente dez dias está esgotada a primeira edição. Vários folhetins percorrem o mesmo caminho, como *O Judeu Errante*, também de Sue, e *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas. A receita é empregada em outras fases. A partir de 1859, o folhetim rocambolês, idealizado por Ponson du Terrail, passa a ser a atração do *Jornal do Comércio*.

Na década de 1870 há nova retomada de Rocambole no *Jornal do Comércio* e, em 1877, dupla novidade: como no *Times* inglês, os anúncios ocupam a primeira página e o folhetim diário vai para a página 1 ou 2. Nesse ano, são dois os romances-folhetim a repartirem o rodapé, com quatro colunas para cada um. Um deles é o inevitável Rocambole, que se alterna com *As cartas de um caipira*, entre outros. Pelo meio do ano, o anúncio: 'Romances. Acham-se à venda nesta tipografia *A volta do Rocambole*' (MEYER, 1996, p. 288-289).

Diferente da França, não se percebe no Brasil contrastes tão marcantes nos repertórios folhetinescos da grande imprensa e da popular. Tanto os jornais ditos sérios, que priorizam o noticiário e utilizam uma linguagem mais rebuscada, como os populares, mais informais e que dão ênfase ao entretenimento, valem-se de folhetins com estrutura e conteúdo semelhantes. Assim, Rocambole transita com naturalidade nos dois tipos de periódicos. Pode-se, então, atribuir aos jornais e revistas grande parte da formação, na época, da identidade brasileira. Não

somente as classes mais altas, alfabetizadas, que adotam alguns modos, costumes e artefatos europeus, mas também a população menos favorecida, formada em sua maioria por analfabetos, desfruta dos textos franceses.

O que se pode aventar sem dúvida alguma é que, na medida que foi praticamente constante a publicação do romance-folhetim europeu na maioria dos jornais brasileiros, não há como não inferir – ainda que falte a necessária pesquisa – que ele não só foi lido e ouvido pelas classes mais altas como foi sendo consumido por camadas renovadas de leitores e ouvintes, os quais iam acompanhando as mudanças por que passava a sociedade brasileira (MEYER, 1996, p. 382).

A popularidade do gênero não impede que parte da crítica brasileira questione a qualidade das obras, classificadas como inferiores. Como em outras partes do mundo, o folhetim é acusado de ser um produto basicamente comercial, sem muitas pretensões literárias, ou seja, uma sublitteratura. Por adotar uma linguagem fácil, padronizada e com enredos repetidos, é menosprezado e carrega o estigma de apenas entreter, sem estimular o desenvolvimento intelectual do público. Para não ser discriminado ou “manchar” a reputação, alguns autores, como José de Alencar, Machado de Assis e Coelho Neto assinam as peças com pseudônimos. Alencar, ao escrever os folhetins *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), utiliza as iniciais G.M., como forma de “se livrar dos preconceitos que sofriam os romances nacionais” (BARBOSA, 2007, p. 34), já que as publicações francesas desfrutavam de grande prestígio. Outros se escondem atrás de heterônimos, ou seja, personagens fictícios no qual o escritor deposita a autoria da obra. O jornalista, dramaturgo e escritor Nelson Rodrigues é um deles. Ele busca através desse expediente compreender o universo feminino.

Nelson Rodrigues criou Suzana Flag e Myrna quando escreveu especificamente para as mulheres, de forma que as leitoras podiam confiar nas autoras para o compartilhamento das angústias e preocupações que faziam parte das experiências femininas da época (ZECHLINSKI, 2006, p. 36)

O primeiro heterônimo criado por Nelson Rodrigues é Suzana Flag. A estréia acontece, em 1944, com *Meu destino é pecar*, publicado em *O Jornal*, dos Diários Associados. O sucesso é tão grande que a tiragem sobe de 3.000 para 30.000 exemplares/dia. Em 1949, Nelson passa a escrever para o *Diário da Noite*. Lá cria um novo heterônimo, Myrna, que responde cartas de leitoras. É importante

salientar que enquanto o folhetim impresso faz sucesso no jornal brasileiro, o eletrônico, através do rádio, ganha enorme popularidade nas décadas de 40 e 50. A partir do final dos anos 60, o gênero definitivamente salta das páginas dos jornais e das ondas do rádio para massificar-se na televisão.

O folhetim haveria de se metamorfosear noutros gêneros, em função de novos veículos, com espantoso alargamento de público. Entre eles, o gênero que parece tipicamente latino-americano, a grande narrativa de nossos dias, a telenovela. O Brasil deu-lhe a boa forma e a dimensão que faria dele o primeiro gênero narrativo de exportação. A “grande narrativa televisiva” se insere por sua vez nessa enorme corrente de contação de histórias que parece consubstancial à vida do homem em sociedade (MEYER, 1996, p. 417).

Antes de chegar à televisão e à Internet, como telenovela e webnovela, o folhetim recria-se ou, como entende Meyer, metamorfoseia-se no rádio e passa a ser conhecido como radionovela. Mas isso é tema para o próximo capítulo.

3 OS GÊNEROS ELETRÔNICOS ANALÓGICO-DIGITAIS

Este capítulo dedica-se à recriação dos gêneros eletrônicos analógico-digitais: radionovela, telenovela e webnovela. A primeira parte é reservada ao gênero radiofônico. Observam-se as principais características do folhetim escrito e se essas são recriadas no primeiro veículo eletrônico de comunicação de massa do mundo: o rádio. Inexplicavelmente, o gênero eletrônico é batizado de radionovela. O nome, contudo, não atrapalha a carreira dessa forma genérica no Brasil: a radionovela conquista audiência de Norte a Sul.

A Rádio Nacional do Rio de Janeiro é a grande impulsionadora da narrativa radiofônica no Brasil. As ondas da emissora atravessam praticamente todo o território brasileiro e atingem vários países do mundo. Neste subcapítulo, aborda-se a recriação do folhetim escrito pelo rádio, a vivificação das radionovelas, o auge e a decadência do gênero ficcional radiofônico. Além disso, deslumbram-se as perspectivas do folhetim sonoro no meio digital.

Este capítulo, *Os gêneros eletrônicos analógico-digitais*, também analisa a telenovela, principalmente a brasileira. O subcapítulo *Telenovela: a recriação da radionovela* observa a demora para a novela televisiva conquistar o público brasileiro. Uma das causas é a precária tecnologia da TV. A década de 50, torna-se laboratório para o gênero. Nos anos 60, o videoteipe revoluciona o gênero. As produções passam a ser transmitidas diariamente; exploram-se os vários tipos de enquadramentos de câmeras; as edições melhoram o tratamento estético da obra, enfim, a telenovela ganha uma linguagem.

Também é feito um resgate sócio-histórico da trajetória dos principais oligopólios da televisão brasileira: Diários Associados e Rede Globo. Esses grupos são os maiores produtores de telenovelas do Brasil. A influência do rádio

na TV, a formação de profissionais e o futuro da telenovela na TV digital também são trabalhadas nesta parte.

Webnovela: uma reflexão crítica dedica-se à análise e clareamento conceitual do gênero digital. Uma tarefa nada fácil, visto que estão abrigadas na Internet “pretensas” webnovelas das mais variadas categorias, gêneros, formatos. Um são textuais, gráficas, outras sonoras e tem ainda as audiovisuais, que não diferem em nada das telenovelas.

3.1 RADIONOVELA: O FOLHETIM SONORO

O gênero folhetinesco não se transfere simplesmente para o rádio. Ele é recriado ao dialogar com a plataforma eletrônica. Nas radionovelas, a palavra é explorada em toda a sua expressividade, como timbre, tom, intensidade, ritmo e harmonia. Os diálogos são curtos, construídos de forma simples, para facilitar o entendimento de todas as camadas sociais. Os efeitos sonoros são inseridos para retratar a ambiência da trama e acrescentar realismo à obra ficcional. As músicas têm várias funções, como abrir e encerrar peças, identificar personagens em cena, passagens de tempo e reflexões. Isso tudo é possível graças às particularidades do rádio, considerado hoje um aparato tecnológico simples, mas, dependendo de seu uso, pode tornar-se um meio de comunicação de enorme complexidade expressiva.

Trata-se de um meio cego, mas que pode estimular a imaginação [...] Ao contrário da televisão, em que as imagens são limitadas pelo tamanho da tela, as imagens do rádio são do tamanho que você quiser. Para o escritor de peças radiofônicas, é fácil nos envolver numa batalha entre duendes e gigantes, ou fazer a nossa espaçonave pousar num estranho e distante planeta. Criada por efeitos sonoros apropriados e apoiada pela música adequada, praticamente qualquer situação pode ser trazida ao ouvinte (McLEISH, 2001, p. 15).

O rádio não surge com toda essa riqueza expressiva. Na concepção de estudiosos da época, a parte tecnológica do veículo também não nasce pronta. Inventado pelo italiano Marchese Guglielmo Marconi, em 1896, os pesquisadores consideram um problema a facilidade com que são captadas as mensagens endereçadas a uma determinada pessoa. Ficam mais de 20 anos tentando

canalizar as ondas eletromagnéticas, mas não conseguem. O rádio, então, cresce ao explorar a característica *um-todos*.

A partir da década de 20, percebe-se a enorme potencialidade do *wireless*, sem fio, como também é conhecido o rádio. Pipocam transmissões em todo o mundo. Na América Latina, os argentinos saem na frente. O médico Enrique Susini e um grupo de amigos montam um transmissor de 5 watts na laje superior do teatro Coliseu em Buenos Aires. Em 27 de agosto de 1920, às 21h, os chamados *loucos da laje* transmitem para a capital argentina uma ópera de Richard Wagner⁵³. No mesmo ano, em 2 de novembro, entra em operação a primeira emissora com programação regular no mundo, a KDKA, instalada em uma garagem da Westinghouse, em Pittsburgh, Estados Unidos.

Entre 11 e 18 de fevereiro, de 1922, o Teatro Municipal de São Paulo serve de palco à Semana da Arte Moderna. O evento busca renovar linguagem, poesia, música, arquitetura, artes plásticas, enfim, apresentar novos princípios. É nesse ambiente de oxigenação da cultura brasileira que, em 7 de setembro daquele ano, acontece oficialmente a primeira transmissão radiofônica do país. O discurso do presidente Epitácio Pessoa, durante a comemoração do centenário da Independência do Brasil, marca o início do país no mundo radiofônico⁵⁴. Entretanto, somente em 1923 é fundada a primeira emissora brasileira, a Sociedade do Rio de Janeiro. Considera-se os anos 20 como o período laboratorial do rádio.

A década de 20 é ainda uma fase de experimentação do novo veículo [...] O espaço de irradiação sofria contínuas interrupções [...] Durante toda a década surgem apenas 19 emissoras em todo o país, e seu raio de ação, devido à falta de aparelhamento adequado, se reduzia aos limites da cidade onde operavam (ORTIZ, 1988, p. 39).

O rádio é um dos meios que ajudam o Brasil a entrar na “modernidade”. Isso, porém, não ocorre de uma hora para outra. Nos anos 20 é plantada a semente que vai florescer em décadas ulteriores.

⁵³ Cf. LÓPEZ-VIGIL, 2003, p. 14.

⁵⁴ O ano 1919, data da criação da Rádio Clube de Pernambuco, é apontado por alguns pesquisadores, entre eles Daniel Herz (1987, p. 76) e Fernando de Azevedo (1964, p. 701), como o marco inicial da radiodifusão brasileira. No entanto, a maioria considera o evento oficial ocorrido em 7 de setembro de 1923.

A década de 30 começa com a queda do presidente da República, Washington Luís, deposto por revolucionários. Com o fim da República Velha, Getúlio Dornelles Vargas assume a presidência em 3 de novembro de 1930.

Em 1929, a quebra da Bolsa de Nova Iorque também afeta os brasileiros, que perdem emprego e renda. Segundo o brasileiro Thomas Skidmore, “o PIB real *per capita* caíra 4% em 1930 e mais 5% em 1931” (1998, p. 155). É nesse período que os sindicatos ganham corpo para defender o bem-estar dos trabalhadores e passam a reivindicar estabilidade no emprego, assistência de saúde e criação de um salário-mínimo.

Frente à queda nas exportações de produtos agrícolas, principalmente café, cacau, algodão e açúcar, não resta outra alternativa ao governo senão mudar a matriz econômica brasileira: a industrialização passa a ser a única saída. O novo cenário é bom para os meios de comunicação, especialmente o rádio.

Com um país-continental nas mãos, Getúlio vê a possibilidade de utilizar o veículo como instrumento político e de integração nacional. O governo deixa claro que a radiodifusão é um setor de interesse público: a principal finalidade é promover o sistema educacional. No entanto, por vezes essa função é desvirtuada e o rádio é utilizado pelo próprio governo como meio de divulgação do ideário do presidente Getúlio Vargas. A criação de *A Hora do Brasil* é um exemplo disso.

Esse programa assumiu importante papel na veiculação das idéias de Getúlio, inclusive com vistas ao golpe de Estado e também lhe conferiu a posição de primeiro governante brasileiro a utilizar o rádio dentro de um modelo autoritário (PEROSA, 1995, p. 37-38).

Em 12 de setembro de 1936, surge aquela que se torna uma das mais importantes emissoras do Brasil: a Rádio Nacional, do Rio de Janeiro.

No dia 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas promove um golpe de Estado sob o argumento de fortalecer o Executivo. É criado o Estado Novo, que lhe dá poderes para governar por decretos-leis. O golpe é uma maneira de diminuir a autonomia dos estados legitimada pelo Federalismo, que na época

atende aos interesses da ainda poderosa classe dos cafeicultores. O novo regime adota uma postura nacionalista, autoritária, antiliberal.

O cerne da implantação do Estado Novo deve ser procurado no aumento das tensões e conflitos políticos e sociais que, em essência, se deviam à emergência de uma sociedade urbano-industrial, resultante do aprofundamento do modo de produção capitalista. A ideologia dominante do Estado Novo representava os interesses do capital, tanto industrial como agrário, incorporando interesses de setores das classes média e operária. O novo regime buscava reorganizar a sociedade, visando o controle da crise econômica e a neutralização das novas forças sociais que emergiam na arena política, de modo a possibilitar o processo de expansão das forças produtivas (GOULART, 1990, p. 15-16).

O nacionalismo empregado pelo Estado Novo tenta unir o povo em torno de interesses comuns, como, por exemplo, a modernização. O objetivo do governo é diminuir a distância tecnológica entre o Brasil e os países desenvolvidos.

A economia brasileira sofre profundas transformações nos anos 1930. O crescimento industrial é expressivo. Em 1907, o país conta com 3.250 fábricas, em 1920 sobe para 13.336 e, em 1938, são mais de sessenta mil indústrias⁵⁵. Mesmo assim, o Brasil continua a importar produtos manufaturados. O governo de Getúlio Vargas toma medidas para mudar esse quadro. O próprio Estado passa a investir em infra-estrutura à produção de bens de consumo duráveis. A política governamental dá certo.

Ao mesmo tempo em que a elite agrária, representada por cafeicultores, começa a perder prestígio, o país assiste à ascensão da classe industrial e do proletariado urbano. As indústrias aumentam a produção para atender à crescente demanda interna. Os meios de comunicação desempenham um papel decisivo nesse processo: “junto com o jornal, o rádio, que se desenvolvia, tornou-se um dos elos existentes entre a produção e o consumo” (CAPARELLI, 1982, p. 198). A participação ativa do rádio nesse processo modernizador deve-se à estruturação profissional dos veículos nos moldes americanos, com a possibilidade de

⁵⁵ Cf. MATTOS, 2002, p. 18.

comercialização de publicidade e propaganda⁵⁶. As indústrias e empresas encontram um meio ideal para expor seus produtos a todas as classes sociais.

No primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945), a produção cultural brasileira tem um grande impulso, através de regulamentações e concursos. O rádio e os gêneros afinados com o entretenimento, como radionovelas, programas de auditório, infantil, música e humorismo, beneficiam-se dessa política e ganham popularidade no país.

Em 1931, é criado o Departamento Oficial de Propaganda (DOP) para elaborar e sistematizar a propaganda do Estado. Em 1934, o DOP é transformado em Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) e este, em seguida, passa a se chamar apenas Departamento Nacional de Propaganda (DNP). Em 27 de dezembro de 1939, durante o Estado Novo (1937-1945), o DNP transfigura-se em Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) com a missão de controlar, censurar e interferir nos meios de comunicação. Mesmo assim, há incentivos à literatura, música, cinema, rádio, folclore, entre outras áreas: “o Estado transforma-se em um lugar privilegiado de produção intelectual” (CALABRE, 2006, p. 25).

No ano 1940, a propaganda político-ideológica do Estado Novo recebe um reforço com a estatização da Rádio Nacional, do Rio de Janeiro. A emissora passa a contar com verbas públicas e privadas, como as multinacionais Gessy-Lever, Goodyear e Coca-Cola. Em 31 de dezembro de 1942, a emissora ganha projeção internacional. É inaugurada a estação de ondas curtas de 50 quilowatts de potência com oito antenas, três para atender o Brasil, duas posicionadas em direção aos Estados Unidos, duas à Europa e uma à Ásia. Aos brasileiros as ondas curtas transmitem, preferencialmente, programas de música, noticiário (Repórter Esso) e radionovela; esta não ocupa a maior parte da grade de programação, todavia destaca-se por ser um dos gêneros que mais verbas recebem e figura entre os mais altos índices de audiência.

⁵⁶ O Decreto-ei nº 21.111, de 1º de março de 1932, regulamenta e libera a inserção de 10% de publicidade e propaganda na programação diária das emissoras de rádio. Em 1952, o percentual passa a 20%.

O barateamento no custo do aparelho⁵⁷, que também pode ser alugado, e a capacidade do veículo de atender o expressivo número de analfabetos⁵⁸ colocam o rádio como o meio de comunicação mais popular das décadas de 40 e 50.

A ditadura de Vargas incentiva a cultura popular com a intenção de formar uma identidade nacional baseada, principalmente, em pilares afro-brasileiros. Entre outras áreas, o governo federal investe em futebol, desfile de escolas de samba do Rio de Janeiro, dança e música. É nos anos 30, segundo Antonio Candido de Mello e Souza (1989), que a cultura passa a ser vista como um direito de todos. Ocorre a sua unificação, ou seja, fatos regionais ganham expressividade nacional.

Vários fatores, desde tecnológicos até políticos, são fundamentais à ampliação do mercado de bens culturais no país. É somente a partir dos anos 40, no entendimento de Renato Ortiz, “que se pode considerar seriamente a presença de uma série de atividades vinculadas a uma cultura popular de massa no Brasil” (1988, p. 38).

Nas décadas de 1940-50, o cinema torna-se um bem de consumo através da exibição massiva de filmes americanos. É o pós-guerra, momento em que a indústria cinematográfica dos Estados Unidos está em crise, e para superá-la se voltam ao mercado externo, em especial Europa e América Latina.

Embalados por esse gosto do público pela sétima arte, empresários e industriais brasileiros investem na criação de companhias cinematográficas. Em 1941, surge a *Atlântida* e, em 1949, a *Vera Cruz*. Elas tornam-se grandes formadoras de cineastas e de pessoal da área cinematográfica. No início, porém, a Vera Cruz busca técnicos experientes na Itália e na Inglaterra. Já a Atlântida fica conhecida pela farta produção de chanchadas e por formar cineastas como: Nelson Pereira dos Santos, Roberto Farias, Anselmo Duarte e Luís Sérgio Person.

⁵⁷ Em 1939 são 357.921 aparelhos de rádio em todo o Brasil. Em 1942 já somam 659.762 (Cf. WAINBERG, 1998, p. 43).

⁵⁸ Em 1940, o índice chega a 54,50% da população brasileira com idade igual ou superior a 15 anos. Em 1950, a taxa cai para 50, 30% (Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/>>. Acesso em: 20 de abril de 2009).

Com as duas companhias, há um aumento significativo na produção cinematográfica nacional nos anos 50. Conforme Ortiz (1988), entre 1935 e 49 são produzidos apenas 6 filmes em São Paulo, um dos centros mais importantes do país. Todavia, entre 1951 e 55, são realizadas em média 27 produções por ano no Brasil. Filmes como *Caiçara*, *Cangaceiro* e *Sinhá Moça*, produzidos pela Vera Cruz entre 1950 e 1954, privilegiam temáticas nacionais. Além de romance, conflitos sociais e amorosos, as produções mostram a realidade brasileira, como cangaço e escravidão.

O cinema, como o teatro, em seus primórdios, procurou suas fontes de inspiração em acontecimentos e personagens do passado, se nutriu do popular e foi, em geral, sustentado por classes economicamente mais fracas [...] os espetáculos, de um e de outro, tiveram que amoldar-se às preferências populares e os autores de argumentos de êxito não eram escritores de grande nível, mas os que percebiam e sabiam lisonjear o gosto das maiorias, poder-se-á compreender o significado ou o alcance dos esforços desenvolvidos por produtores do valor de *Albertino Cavalcanti* e diretores como *Adolfo Celli* e *Lima Barreto*, para conseguirem na Vera Cruz, com artistas improvisados ou tomados ao teatro, essas produções de cunho artístico e de técnica moderna, em que já se procurava criar um cinema que sendo autenticamente brasileiro, tivesse um sentido universal e pudesse satisfazer a um tempo aos gostos fáceis do povo e aos espectadores mais exigentes (AZEVEDO, 1964, p. 488).

Para universalizar o cinema do Brasil, a Vera Cruz comete alguns erros, como ignorar a história da cinematografia nacional. A companhia monta os estúdios nos moldes americanos e contrata diretores estrangeiros para filmar temas nativos, nacionais. Mesmo com uma superprodução, as obras ficam descaracterizadas, ganham um ar artificial e não retratam as nuances da realidade brasileira. Além disso, a falta de uma rede própria de distribuidores limita a exibição dos filmes da companhia nas salas do país, dominadas pela produção americana.

Diferente das grandiloqüentes produções dos estúdios Vera Cruz, surgem na década de 50 as obras consideradas precursoras do Cinema Novo: *Rio 40º*, de Néelson Pereira dos Santos, e *O Grande Momento*, de Roberto Santos.

Além do cinema, outros meios culturais também são destaques neste período. Em 1950, pouco mais da metade da população é analfabeta; mesmo assim, aumenta significativamente a produção e venda de jornais, revistas e

livros⁵⁹. O rádio torna-se o mais importante meio de comunicação de massa. O veículo tem um crescimento expressivo tanto em número de ouvintes quanto de emissoras. Em dezembro de 1939, o país conta com 64 veículos; em 1944 são 106 e, em 1950, 300 rádios.

Em 29 de outubro de 1945, Getúlio Vargas, um dos responsáveis pela popularização do rádio brasileiro, renuncia à presidência da República, depois de ser pressionado pelas Forças Armadas e pela oposição liderada pela União Democrática Nacional (UND). Está decretado o fim do Estado Novo. Assume interinamente o governo o presidente do Supremo Tribunal Federal, José Linhares. Getúlio Vargas, no entanto, continua no noticiário político e, com o apoio dele, o general Eurico Gaspar Dutra, do Partido Social Democrático (PSD), vence as eleições de 2 de dezembro de 1945. A volta da democracia enche de esperança o povo brasileiro.

A troca de governo não muda a trajetória do rádio, que continua em pleno crescimento. Fatores externos, como o fim da Segunda Guerra Mundial, a consolidação da democracia em vários países e o crescimento da economia mundial, favorecem o veículo, que passa a contar com mais verbas de multinacionais. O rádio está bem estruturado comercialmente. A radionovela tem um papel importante nesse processo. O gênero cai no gosto do público e torna-se um dos responsáveis pela *época de ouro* do rádio brasileiro nas décadas de 40 e 50.

As radionovelas nascem a partir de *soap operas* americanas, que fazem parte da estratégia de empresas para aumentar às vendas de produtos de limpeza e higiene. Os primeiros bosquejos de *soap opera* surgem nos Estados Unidos através de dramas curtos, em média quinze minutos, apresentados no horário diurno.

Painted dreams é lançada em 1930, seguida de *Today's children* que inaugura toda uma época de sucesso das *soap operas*. Já em 1940, dos dez maiores programas de rádios, todos eram *soap operas*, e 92% dos patrocinadores se dedicavam a este tipo de programação (ORTIZ, 1991, p. 18).

⁵⁹ Cresce em 300% o número de obras editadas entre 1938 e 1950 (Cf. ORTIZ, 1988, p. 43).

Logo depois de surgir nos Estados Unidos, as *soap operas* são recriadas e passam a fazer parte do imaginário das mulheres latino-americanas. Em 1931, o gênero é batizado de radionovela e estréia em Cuba⁶⁰. A escolha do país não acontece por acaso. Alguns fatores contribuem para isso, como: o sistema radiofônico da ilha já está comercialmente consolidado; Cuba é o quarto país no mundo em número de receptores, atrás apenas de Estados Unidos, Canadá e União Soviética; e o número de emissoras de Havana é, proporcionalmente, maior que a cidade de Nova Iorque.

O público-alvo de radionovelas é o mesmo de *soap operas*: o feminino. Entretanto, o formato dos dois gêneros é diferente. As radionovelas normalmente trabalham com histórias abertas e um grande número de tramas paralelas. As *soap operas* não carregam esses atributos.

Do ponto de vista do formato, essas histórias constituíam um seriado em capítulos diários unitários, com começo, meio e fim, entremeados por comerciais. Centrados num número pequeno de personagens principais que permanecem na trama da estréia até o final, esses capítulos enfocam situações diferentes encenadas num mesmo set, representado por uma fazenda, um hotel ou um solar. Romances que parecem não ter fim desenrolam-se por anos a fio, transformando os atores em mitos, completamente identificados com suas personagens pelo público ouvinte. Algumas vezes, um seriado transformava-se em outro, com a transposição das personagens principais para nova saga, dando a impressão de serem todas as *soaps* uma única e interminável narrativa (COSTA, 2000, p. 137-138).

O gênero folhetinesco da *soap opera* ao ser recriado pelas radionovelas ajusta-se à realidade do mercado cubano. As obras no estilo *fazer chorar* exploram o lado trágico da vida e, com isso, identificam-se com as mulheres da ilha, marcadas pelo sofrimento e pobreza.

Contudo, em outros países da América Latina, como Argentina e Brasil, as peças com temáticas de amor aos poucos ganham espaço e se tornam as preferidas do público. Mesmo sendo a recriação de folhetins escritos via *soap operas*, as radionovelas não apresentam a mesma pluralidade de temas do gênero impresso. A maioria das radiodramatizações gira em torno de conflitos amorosos, casamentos, separações, adultérios, abortos, prostituição, entre outros assuntos que dizem respeito às mulheres. Como já visto, os folhetins de jornal

⁶⁰ Cf. CALABRE, 2007, p. 116.

fazem sucesso com obras históricas, realistas, rocambolescas, mirabolantes, inverossímeis e detetivescas. No entendimento de Renato Ortiz, as radionovelas ficam presas a apenas uma das dimensões do folhetim escrito por imposição dos patrocinadores.

Na verdade, é o imperativo colocado pelas fábricas de sabão que determina um corte específico na narrativa, o que faz com que de uma certa forma a radionovela seja o produto do *bricolage* de uma tradição literária e as necessidades econômicas do rádio comercial. É este formato que será difundido em toda a América Latina, particularmente pelas firmas americanas Colgate-Palmolive e Gessy-Lever que, ao se implantarem no continente, buscam explorar a fórmula latina, agora já consagrada na ilha (ORTIZ, 1991, p. 25).

A Argentina também se torna um grande centro produtor e exportador de radionovelas, principalmente com temáticas sentimentais, de amor. O gênero chega naquele país em 1935.

No Brasil, o gênero demora a chegar por falta, principalmente, de um sistema radiofônico comercial bem estruturado. Na virada dos anos 1930-40, as emissoras se profissionalizam nesta área. Adaptada por Gilberto Martins, *Em Busca da felicidade*, do cubano Leandro Blanco, é a primeira radionovela a ser irradiada no país. Em 5 de junho de 1941, a produção estréia na Rádio Nacional do Rio de Janeiro. O país passa a ser um consumidor voraz da dramaturgia cubana. Contudo, os textos precisam ser suavizados, adaptados para atender o público brasileiro, isso porque “os textos cubanos eram considerados excessivamente dramáticos” (CALABRE, 2007, p. 51).

A radionovela desembarca tarde no território brasileiro; entretanto, o sucesso do gênero é imediato. A rápida empatia das mulheres com o folhetim sonoro tem muitas explicações. Além de temática envolvente, fácil, ao gosto do público feminino, a audiência já conhece de certa forma a linguagem do novo produto. Isso porque, na década de 30, são comuns em emissoras brasileiras peças radiofônicas, radioteatros, esquetes teatrais, enfim, obras com características semelhantes às radionovelas. A Rádio Difusora de Porto Alegre, por exemplo, leva ao ar em 29 de novembro de 1935 o esquete *Mulheres*, com Estelita Bell e Peri Borges. No Rio de Janeiro, com apenas três meses de vida, a Rádio Nacional já promove trechos de radioteatro durante a programação musical.

Em 1937, a emissora consolida um espaço específico para o gênero ao apresentar, todos os sábados, o *Teatro em Casa*. No mesmo ano, a rádio Mayrink Veiga estréia o *Teatro pelos ares*. Os veículos apresentam as peças em um, dois, no máximo três programas.

Na verdade, o que estava sendo lançado com *Em busca da felicidade* era um novo modelo, algo diferente do que até então as emissoras costumavam apresentar. As radionovelas eram histórias seriadas, irradiadas às segundas, quartas e sextas-feiras ou às terças, quintas e sábados. A duração variava, indo de um mês até dois anos, como foi o caso de *Em busca da felicidade*, que ficou em cartaz de 1941 até 1943. Podemos afirmar, entretanto, que a média era de dois meses de duração (CALABRE, 2007, p. 28).

As radiodramatizações são classificadas por Mario Kaplún em três tipos. O primeiro, unitário, é conhecido entre os brasileiros como peça radiofônica. A narrativa começa e termina em uma única apresentação. Assemelha-se a um conto, a uma peça teatral, onde “los personajes no tienen continuidad posterior: son creados en función de esa irradiación independiente” (KAPLÚN, 1978, p. 148).

No segundo tipo, seriado, também a cada capítulo é apresentada uma trama independente. A diferença é que esse gênero tem mais de um episódio. Mesmo assim, a audiência não precisa acompanhar o capítulo anterior para entender o enredo. Os personagens do seriado são fixos e isso garante a unidade da obra. No entanto, cenários e *argumentos* mudam a cada episódio.

A radionovela é o terceiro tipo de radiodrama. Ela tem uma estrutura de apresentação diferente das anteriores. A trama é continuada e se desenvolve em muitos capítulos. É preciso escutá-la na íntegra ou quase na íntegra. Quando se perdem vários capítulos é quase impossível acompanhar o enredo. A estrutura continuada da radionovela dificulta o seu caráter educativo.

La necesidad de mantener el ‘suspense’ dramático y dejar el interés pendiente al final de cada capítulo, obliga a forzar las situaciones y lleva a caer fácilmente en el efectivismo y hasta a veces en el melodrama [...] La adaptación radiofónica de buenas novelas de la literatura nacional, latinoamericana o universal, o la presentación de vidas noveladas (biografías) puede justificar y redimir su empleo (KAPLÚN, 1978, p. 149).

Mesmo sob acusação de superficial, produto de marketing de empresas americanas e de não ser educativa, a radionovela povoa o imaginário do ouvinte brasileiro em pelo menos duas décadas.

Além da familiaridade do público com a linguagem, outros fatores contribuem para a popularização do gênero; entre eles, promover a alfabetização dos analfabetos. No folhetim escrito, os não-letrados ficam presos à boa vontade dos alfabetizados para se inteirarem das obras ficcionais. Já na radionovela, o mundo da dramaturgia é acessível a todos, sem dificuldades; portanto, os que não sabem ler nem escrever inserem-se no meio cultural. Outro ponto forte desta forma genérica são as histórias construídas com elementos cotidianos, que revelam a ambiência momentânea. As adaptações também carregam as marcas da época em que são irradiadas.

No caso da produção ficcional radiofônica, as possibilidades de uma leitura do cotidiano são reforçadas pelo fato de ela ter como produto um texto ficcional de consumo imediato, que não pretende ter significação universal, e sim manter fortes laços com seu próprio tempo, com o momento de sua criação ou adaptação. O consumo do produto será tanto maior quanto o grau de identificação produzido. Não que seja um retrato da realidade, mas uma expressão dela (CALABRE, 2006, p. 107).

O expediente da identificação com temas conhecidos dos ouvintes é potencializado em radionovelas. Ao fazer parte do cotidiano das pessoas, afloram emoções, sentimentos e possibilitam comentários, debates e discussões sobre as temáticas das obras. Em uma trama envolvendo questões de adultério, por exemplo, especialistas de diferentes áreas podem analisar as razões da traição, o perfil das personagens, o nível social dos envolvidos e a forma como o assunto é apresentado na narrativa.

A identificação também é a estratégia empregada por patrocinadores para fisgar as mulheres, potenciais compradoras de produtos de higiene pessoal e limpeza. Utiliza-se a mesma fórmula do folhetim escrito. As obras são encaminhadas diretamente às consumidoras: “*Senhoras e senhoritas... A Rádio Nacional do Rio de Janeiro apresenta... Em busca da felicidade...*”⁶¹. Os textos

⁶¹ Áudio de abertura da radionovela. Disponível no site: <<http://www.radiobras.gov.br>>. Acesso em: 20 de junho de 2007.

comerciais também têm endereço certo: o público feminino. O resultado aparece em índices de audiência.

Uma pesquisa do IBOPE, realizada em janeiro de 1944, apontava a seguinte audiência para o período de 10 às 11h da manhã: 69,9% de mulheres, 19,5% de homens e 10,6% de crianças. O horário matinal concentrava os maiores índices diários de audiência feminina. Os textos comerciais que acompanhavam as radionovelas, dirigidos para a “prezada ouvinte”, refletiam a valorização da presença feminina no mercado consumidor (CALABRE, 2006, p. 33).

A escolha da primeira radionovela a ser exibida no Brasil, *Em busca da felicidade*, cabe à Standard Propaganda, administradora da conta do Creme Dental Colgate, patrocinadora de vários folhetins sonoros na América Latina. A agência também determina os dias e horários de veiculação: às segundas, quartas e sextas-feiras, às 10h30min. Na época, o espaço *nobre* do rádio é à noite. Temerosos com o possível fracasso do horário matinal, alguns astros de radioteatro da época, como Celso Guimarães e Ismênia dos Santos, não aceitam trabalhar na radionovela. Mas eles estão enganados: *Em busca da felicidade* é um sucesso. A audiência é comprovada em um concurso promovido pela Standard.

Foi produzido um álbum com fotos dos artistas e com o resumo da radionovela, do que havia sido apresentado até aquele momento. Para recebê-lo os ouvintes deveriam escrever para a emissora enviando um rótulo de Colgate, o patrocinador da novela. O sucesso do concurso foi imediato. Somente no primeiro mês de promoção chegaram 48 mil pedidos, um número muito acima do esperado pelo patrocinador, fato que o levou a suspender a promoção (CALABRE, 2006, p. 31-32).

Em busca da felicidade é uma peça forte, com uma carga emocional pesada, semelhante à tragédia clássica. A suavização da radionovela para ser apresentada no horário matinal e a adaptação à nova realidade, a brasileira dos anos 40, garantem o sucesso da obra, apesar de todos os componentes trágicos que a compõem.

A história era o grande drama de um casal, de classe alta, que tinha uma filha de criação. A menina era fruto de uma relação extraconjugal mantida pelo marido com a empregada que morava na residência do casal. Em um determinado momento, a menina descobre a verdade e decide morar com a mãe. A mulher procura se separar do marido e viaja para os Estados Unidos onde sofre um acidente. A menina se apaixona pelo filho do patrão, mas vê a relação impedida pelo desnível social existente entre os dois. Quando finalmente a menina vai

se casar, o rapaz morre em um acidente de carro. E assim vai se desenrolando a trama, fazendo com que, toda vez que um dos personagens chegue perto da possibilidade de ser feliz, algo de trágico aconteça, justificando o seu nome: *Em busca da felicidade* (CALABRE, 2006, p. 31, grifo do autor).

Em busca da felicidade abre aos brasileiros o imenso repertório de radionovelas latino-americanas. Esse diálogo com textos e técnicas de outros países fortalece a formação dos profissionais nacionais. A seguir, esta tese mostra os principais artefatos e personagens para a vivificação de um folhetim sonoro.

3.1.1 A vivificação da radionovela

Dar vida aos textos ficcionais não é tão simples quanto possa parecer. São necessários muitos profissionais e uma variedade de elementos composicionais para povoar o imaginário do ouvinte. Escritores, diretores, produtores, narradores, radioatores, contra-regras, sonoplastas, músicos, enfim, dependendo da peça e da estrutura da emissora, centenas de profissionais se envolvem em uma radionovela. Antes de explicitar as principais funções desses profissionais, este estudo trata dos sistemas expressivos que constituem a linguagem radiofônica, como: palavra, efeito sonoro, música e silêncio. Esses elementos ajudam na vivificação da trama.

A palavra, por ser um signo neutro, na ótica bakhtiniana, pode ser empregada em diferentes situações. Em uma radionovela isso fica evidente. Ela é explorada em toda a sua expressividade e se torna imprescindível para a construção da peça. É impossível construir um folhetim sonoro com dezenas, centenas de capítulos sem diálogo, discurso entre as personagens ou narração.

A palavra é uma das representações mais naturais da expressão oral. Em radionovelas são as vozes de radioatores, radioatrizes e narradores que dão vida, sonoridade, expressividade à palavra.

A criação de uma imagem auditiva é resultado da inter-relação de muitos elementos, como: timbre, tom, intensidade, entonação, harmonia e ritmo. Os três

primeiros (timbre, tom e intensidade) são chamados por Balsebre (1996, p. 46) de cor da palavra. Destaca-se aqui o timbre, que é uma das dimensões psicofisiológicas mais importantes e mais difíceis de medir no meio radiofônico. É através dele que o ouvinte imagina ou reconstrói o rosto das personagens. O timbre faz, por exemplo, a distinção entre a voz masculina e a feminina.

A entonação, metaforicamente, pode ser representada como a melodia da palavra. É a variação de altura do tom.

La melodia o expresión tonal/musical de la frase ofrece múltiples posibilidades dentro del “campo de entonación” de cada sujeto hablante. Por consiguiente, el locutor tiene la obligación de acertar con aquella subida o bajada tonal que destacará el matiz semántico que pueda expresar más correctamente la connotación particular que quiera otorgarse a una determinada palabra o frase [...] Es así como expresamos habitualmente figuras retóricas como la ironía y el sarcasmo (BALSEBRE, 1996, p. 61).

A harmonia é a justaposição ou superposição de vozes em uma seqüência. Esse recurso pode ser utilizado para transmitir raiva, paixão, emoção ou crise.

O ritmo é considerado o mais complexo no processo de definição da palavra radiofônica, isso porque depende de percepções externa e interna. A primeira ajuda a medir a composição do texto sonoro; a segunda é inerente ao ser humano, portanto, é determinada por uma resposta orgânica e afetiva.

As vozes de radioatores, além de incorporarem as personagens, aliam-se a outros sistemas expressivos da linguagem radiofônica (ritmo, entonação, timbre, intensidade e harmonia) para construírem espaços alegres, tristes, conflituosos e calmos.

Além das vozes, outros elementos auxiliam na vivificação de uma radionovela, como os efeitos sonoros. São eles que corporificam objetos, fenômenos e ambientes. Armand Balsebre define assim os efeitos sonoros em rádio:

Son un conjunto de formas sonoras representadas por sonidos inarticulados o de estructura musical, de fuentes sonoras naturales y/o artificiales, que restituyen objetiva e subjetivamente la realidad construyendo una imagen (1996, p. 125).

Balsebre adota a mesma divisão tipológica sobre os efeitos sonoros de rádio proposta por Kaplún. Os efeitos podem ser articulados e expressados através de quatro funções básicas, frutos da combinação de aspectos conotativos e denotativos, ambientação objetiva e subjetiva.

A primeira função é *ambiental ou descritiva*. O efeito sonoro serve de fundo à cena, acompanha o diálogo. Por exemplo, a conversa de namorados na praia pode ser identificada com beijos, gaivotas e barulho do mar. Já o som de interior de ônibus serve de fundo ao diálogo entre passageiros.

A segunda é a função *expressiva*. Constitui-se de uma presença sonora mais significativa que a *ambiental ou descritiva*, ou seja, diz, sugere algo, cria uma atmosfera emocional. O efeito sonoro é uma linguagem. Nesse sentido, é possível contar um fato sem palavras. Por exemplo, a inclusão de pisadas fortes e arrastadas antes de um crime leva o ouvinte a associar o efeito sonoro a uma característica do matador.

Depois vem a função *narrativa*. Os efeitos sonoros ligam uma cena a outra. Eles dão continuidade, seqüência à narrativa através da justaposição ou superposição de vários elementos sonoros de uma mesma realidade temática ou espaço-temporal, ou, ainda, de distintas seqüências radiofônicas. A função *narrativa* pode ser compreendida da seguinte forma:

Bajo la lluvia torrencial suena la campana de un reloj de torre dando las doce; desvanecimiento de la acción sonora a través de un 'fade-out' del efecto sonoro de 'lluvia'. Silencio muy breve. Efecto sonoro de 'canto del gallo'. Efecto sonoro de 'trinos de pájaros'. El radioyente comprende inmediatamente que se tormenta ha cesado, ha pasado la noche y ahora estamos ante un tranquilo amanecer (BALSEBRE, 1996, p. 130).

E a última é a função *ornamental*. É como acessório da palavra radiofônica, isto é, denota a localização da ação descrita pelo relato. Não é um efeito sonoro imprescindível; entretanto, dá brilho, cor à cena. Podem-se inserir gritos de meninos jogando futebol quando a cena transcorre em um bairro da periferia.

Além dos efeitos sonoros, a música também enriquece e ajuda na construção de imagens auditivas necessárias às radionovelas. Porém, é preciso

escolher a peça musical adequada e utilizá-la de forma criteriosa, sem exagero; caso contrário, pode irritar o público e comprometer a radiodramatização. Em alguns casos, a música repetitiva e o ritmo insistente são justificáveis. Empregue-se essa técnica para marcar a passagem de tempo, como horas, minutos, segundos.

Ao utilizar uma música para lembrar uma época ou lugar, o produtor deve pesquisar quais os instrumentos e as obras que representam determinado momento histórico ou ambiência. Ao radiodramatizar obras de Homero, como *Iliada* e *Odisséia* (sec. VIII a.C.), por exemplo, deve-se evitar músicas com base de piano. Esse instrumento é criado somente no século XVIII da era contemporânea; portanto, não é do período homérico. Para ilustrar passagens na Grécia Antiga é aconselhável utilizar peças musicais que realcem cítaras, liras de quatro cordas, flautas de pan, enfim, instrumentos que remetam àquela região e período histórico.

Para atender à variedade expressiva da linguagem radiofônica, a música é classificada conforme o tipo de inserção. Destacam-se: características de programas (abertura e encerramento), cortinas musicais (separa cenas ou blocos), temas musicais (identifica sempre os mesmos personagens ou ações), fundos musicais (peça que se escuta em segundo plano, fundo de narrações, diálogos) e transições (músicas para unir duas cenas diferentes, por exemplo, a passagem de uma situação trágica a uma alegre).

Segundo Balsebre (1996), a linguagem radiofônica vale-se da música para duas funções estéticas básicas: *expressiva* e *descritiva*. Na primeira, a conotação afetiva da música sugere um clima emocional e cria uma atmosfera sonora. Na segunda, *descritiva*, o movimento espacial que denota da música encaixa-se para descrever, por exemplo, uma paisagem ou a localização de uma cena da ação.

O autor espanhol chama a atenção para outro elemento expressivo da linguagem radiofônica: o *silêncio*. Por ser um recurso pouco explorado, o ouvinte não compreende a sua função e rechaça o seu emprego no rádio. O público é

influenciado por hábitos culturais de nossa sociedade audiovisual que nega ao silêncio um valor comunicativo.

Lingüísticamente, la palabra no tendría significado si no pudiera ser expresada en secuencias de signos constituidos en unidades 'silencio/sonido/silencio'. El sonido y el silencio definen de manera interdependiente un mismo sistema semiótico: el lenguaje verbal. Es así como el *silencio verbal* participa de un sistema semiótico más complejo: el lenguaje radiofónico (BALSEBRE, 1996, p. 135, grifo do autor).

O silêncio é um sistema expressivo que pode ser empregado em cenas que envolvam medo, surpresa, amor ou troca de ambientes.

O tratamento dos efeitos especiais com a utilização de filtros, moduladores e ecos também é um artifício utilizado para dar realismo à novela radiofônica.

Todos esses recursos e elementos determinam o sucesso ou o fracasso de um folhetim sonoro. Por isso, além de escritores, narradores, radioatores, diretores, produtores, os profissionais que trabalham na área técnica ganham uma importância imperativa, entre eles, o sonoplasta e o contra-regra. Este último é o responsável por efeitos produzidos dentro do estúdio. Já o sonoplasta é quem escolhe o fundo musical, o chamado BG (*background*), que acompanha, por exemplo, personagens e cenas. Esse profissional também é o encarregado de inserir efeitos sonoros, como: passagens de tempo e ambientação de cenários de trânsito, aeroporto, fazenda, cidade, entre outros.

Cabe também ao sonoplasta a responsabilidade pelo tratamento e registro sonoro, que vai desde a produção, equalização até a modulação de efeitos sonoros, músicas e vozes. A partir das indicações do *script*, ele faz uma pré-montagem do material a ser utilizado no capítulo. O efeito que a sonoplastia não dispõe em arquivo, o contra-regra produz. Neste caso, os estúdios são transformados em verdadeiras fábricas de som, como descreve o sonoplasta Fernando Veronezzi:

Era tudo estúdio e a sonoplastia era feita com discos de 78 rotações de música clássica e se marcava com um lápis vermelho no próprio disco o trecho onde se queria o acorde certo na hora certa. Os ruídos eram feitos pelo contra-regra. Escada, passos na pedra, passos na areia, relincho de cavalo, tudo era com ele. Tiro de revólver, soldado marchando, ruídos de trovão, tudo dentro do estúdio. Tinha porta, tinha

portão, tudo o que era possível ter para fazer barulho. Drink, copinhos de drink, tudo artesanal. E tu estavas vendo na hora, ali. Os atores falando e o sonoplasta acompanhando tudo (apud SPRITZER; GRABAUSKA, 2002, p. 80).

A importância da equipe técnica é inegável. Mas, sem dúvida, as grandes vedetes das radionovelas são os radioatores. O sucesso desses profissionais junto ao público é avassalador. Compara-se à fama que desfrutam hoje os atores das principais telenovelas brasileiras.

Mexer com a imaginação do ouvinte é um dos atributos mais importantes do rádio. Aproximar a ficção da realidade é o grande desafio dos fazedores de folhetins sonoros. Para mimetizar a ambiência proposta pela trama, os escritores criam estereótipos com a finalidade de reproduzir da forma mais verossímil possível o contexto da ação. A vivificação das personagens conta com o talento e a bagagem informacional dos radioatores. Além disso, os profissionais precisam dominar a técnica vocal exigida pelo veículo.

No rádio, há apenas uma coisa que vale: voz com inflexão. É através dela que o artista de rádio pode transmitir. Falhando a inflexão, o artista falhará! [...] Há quem pense, entretanto, que haja um modo especial de se dizerem as coisas no rádio, no cinema e no teatro. Não há. A maneira de falar é uma só. No teatro, no cinema e no rádio deve-se falar como se fala na vida, como nós todos falamos. A diferença está, apenas, no tom, na maneira de emitir a voz, nas distâncias que devem ser observadas do microfone (VIANA, 2007, p. 71; 73).

Cada radionovela tem enredo, um cenário, uma característica diferente. O elenco deve estar afinado com a proposta da narrativa, por isso é importante fazer testes para avaliar a capacidade de interpretação e os tipos de vozes que melhor se adaptam às personagens. Uma escolha errada pode comprometer a radiofonização.

A tarefa dos autores não é nada fácil. Além de construir a história, eles devem prever a ambiência aonde a trama vai se desenrolar e os atributos das personagens. Para escrever um radiodrama, na avaliação da Mario Kaplún (1978), três elementos são imprescindíveis: *conteúdo*, *história* e *personagens*.

O conteúdo leva ao objetivo da radiofonização e a algumas reflexões: Por que deseja contar a história? Que mensagem pretende passar? Para quem ela é

endereçada? Qual retorno que o ouvinte vai dar? É importante lembrar que *conteúdo* não é mesmo que o *argumento*. Esse último serve para expressar, traduzir, ilustrar e corporificar o *conteúdo*.

O segundo elemento, a *história*, transmite algo que se passa, ocorre. Tanto pode ser um fato imaginário, como baseado em um acontecimento real. O importante é fazer parte das vivências do ouvinte; assim, é mais fácil ele ter empatia e dialogar com a obra. Lembrando que o *argumento* caracteriza-se pela ação dramática. Então, é imprescindível haver conflito. A tensão, o antagonismo, a contraposição, o problema devem aparecer de qualquer forma.

Parece óbvio, mas Kaplún inclui como requisito básico de uma radiodramatização: as personagens. Ele ressalta, porém, que devem ser personagens humanas, críveis.

Los personajes de un radiodrama tienen que ser de carne y hueso; respirar vida. El autor tiene que haberlos conocidos, o haber-se inspirado en seres reales; en todo caso, ser tan concretos, tan convincentes, que el guionista pueda decir cómo son, cómo hablan, cómo caminan y hasta describir sus rasgos físicos (1978, p. 363).

As radionovelas são constituídas de uma sucessão de cenas de diferentes extensões. Para colocar o ouvinte no ambiente da trama, o autor emprega algumas técnicas. A personagem não descreve o que está fazendo, mas revela seus pensamentos íntimos em voz alta ou pronunciando frases como quem escreve uma carta. Em um diálogo é importante a personagem citar o nome do outro e vice-versa, assim o ouvinte sabe quem está falando.

A mudança de cena pode ser feita de várias maneiras, como, por exemplo, *fade-out* da última fala. Para isso, deve-se acrescentar uma fala à parte, isso porque ela pode ser perdida à medida que o volume da voz baixar até ficar inaudível. Outro expediente é a pausa e um *fade in* na primeira fala. Cortes diretos com o auxílio de música também são usados. O emprego de um narrador, contudo, é a forma mais fácil de resolver qualquer dificuldade de transição. Ele pode explicar algumas informações básicas que não se enquadram de forma natural em um diálogo; pontuar trocas de cena, personagens e passagens de tempo.

A seguir: o auge, a decadência e os elementos constituintes da radionovela à brasileira.

3.1.2 O auge e a decadência da radionovela à brasileira

Em 16 de setembro de 1941, uma terça-feira, às 21h30m, a Rádio São Paulo lança *Predestinada*, primeira novela produzida por um dramaturgo brasileiro: Oduvaldo Viana. Assim como acontece no folhetim escrito, a ambiência brasileira começa a figurar em radionovelas. *Predestinada* é inspirada no romance antiescravocrata de Bernardo de Guimarães, *Escrava Isaura*, escrito em 1875 durante a campanha abolicionista. A recriação radiofônica não segue fielmente o tempo-espacial do romance. O cenário é outro e a trama ganha contemporaneidade, transcorre no século XX; portanto, depois do período abolicionista.

A protagonista de *Predestinada*, Maria Clara, que não é uma escrava, foge com seu pai para Buenos Aires X por ser injustamente acusada de um crime X, enquanto Isaura foge do assédio do seu senhor para Pernambuco. Oduvaldo Viana mantém em sua radionovela a espinha dorsal da história de Bernardo de Guimarães, qual seja, a busca da liberdade e da realização amorosa, obedecendo à estrutura dramática básica dos melodramas folhetinescos [...] Ambas as tramas terminam com final feliz, sendo o vilão castigado e a vítima enaltecida. A linguagem exageradamente romântica e rebuscada da narrativa de Bernardo Guimarães é transformada por Oduvaldo Viana em diálogos mais simples e concisos, como do cotidiano da época (1941), sem fugir do conteúdo da trama fatalista, em *Predestinada* (COSTA, 2007, p. 62).

Com *Predestinada*, Oduvaldo Viana abre caminho para os radionovelistas brasileiros. *Recordações de amor*, *Fatalidade* e *Renúncia* (1942) elevam em 85% o índice de audiência do Rádio São Paulo⁶². Os autores nacionais seguem a fórmula importada e testada com sucesso em toda a América Latina, ou seja, a radionovela tem uma temática folhetinesca e melodramática endereçada ao público feminino. Esse paradigma é imposto pelas agências de publicidade como a Lintas, administradora da conta da Gessy-Lever, e da Standard Propaganda, da Colgate-Palmolive. As agências criam os seus próprios departamentos de rádio e

⁶² Cf. COSTA, 2007, p. 63.

contratam escritores, tradutores e elenco; com isso, passam a ter o controle da produção.

No folhetim de jornal os escritores brasileiros disputam o mercado com os franceses; já, no eletrônico, eles têm pela frente os cubanos. O sucesso dos textos nacionais é grande, mas *O direito de nascer*, do cubano Felix Cagnet, impressiona; tanto que se torna “o maior fenômeno de audiência em radionovelas em toda a América Latina” (CALABRE, 2007, p.42). A obra é apresentada em Cuba, em 1948, depois passa por México, Colômbia, Bolívia e em 1951 estréia na Rádio Nacional, do Rio de Janeiro. A versão brasileira, adaptada por Eurico Silva, tem 314 capítulos e fica no ar por cerca de três anos. No elenco figuram nomes como Paulo Gracindo, Nélio Pinheiro, Talita Miranda e Iara Sales.

O gênero radionovelesco tem prestígio entre o público, mas, assim como o melodrama e o folhetim, sofre constantes ataques de intelectuais e críticos. O autor de folhetim eletrônico é acusado de produzir textos desprovidos de conteúdo social e reforçar os valores da classe dominante. Para se proteger, muitos escritores utilizam o mesmo expediente adotado por alguns folhetinistas de jornais.

Dentro do conjunto dos escritores, aqueles que se dedicavam ao rádio eram vistos como produtores de subliteratura, mesmo nos tempos áureos da novela radiofônica. Segundo Giuseppe Ghiarone [sic]⁶³ muitos escritores utilizavam o artifício do pseudônimo para se esconderem e não serem malvistas pelos literatos e intelectuais da época (CALABRE, 2007, p. 33).

A crítica negativa ao folhetim sonoro não está localizada somente no meio intelectual brasileiro. Em outros países, o gênero também é visto como algo maléfico ao ouvinte. O argentino Mario Kaplún entende que grande parte das radionovelas reforça estereótipos. Esse expediente, no entendimento do autor, não estimula o povo a tomar consciência de sua realidade e nem a desenvolver a noção de sua própria dignidade.

Las radionovelas que el pueblo escucha, suelen transcurrir en ambientes sofisticados e irreales, totalmente ajenas al mundo concreto en que vive. Si aparece en ellas gente del pueblo, es casi siempre como

⁶³ O nome do autor é Giuseppe Ghiaroni. “O Ghiaroni eu uso com I que é como encontrei nos documentos do Rádio Nacional, o com é deve ter sido um desacerto com a revisão” (CALABRE, em entrevista a este pesquisador).

personajens secundários (sirvientes, subalternos) y más de una vez como individuos de catadura moral despreciable: al punto que, en investigaciones serias realizadas en últimos años, se ha comprobado que, en el público popular, ya se ha internalizado el estereotipo de que 'los buenos' son los ricos de raza blanca y 'los malos' los pobres de piel mestiza (KAPLÚN, 1978, p. 39).

Apesar de o gênero ser malvisto por literatos, críticos e intelectuais, o radionovelistas brasileiro não se rende e mostra uma produção farta e consistente. Entre 1949 e 1959, 118 autores escrevem 807 radionovelas à Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Oduvaldo Viana e Gastão P. Silva são responsáveis por 150 títulos, cada um produz 75⁶⁴.

Uma das rádios que mais folhetins sonoros transmite é a Nacional. Mesmo depois de passar ao controle governamental em 1940, a estação funciona praticamente nos mesmos moldes das empresas controladas pela iniciativa privada, ou seja, com uma programação de radionovelas, programas de auditório, humorístico e música popular.

Outras emissoras também investem maciçamente em radionovelas, entre elas a Rádio São Paulo. Além de ser a primeira a irradiar a obra de um dramaturgo brasileiro, a estação é uma das que mais espaço abre ao folhetim sonoro: “tinha [sic] novelas em três períodos, chegando a ter no ar, diariamente, nove novelas no horário diurno” (SAROLDI; MOREIRA, 1984, p. 51).

Até a década de 60 as radionovelas são absolutas, um programa imperdível à mulher brasileira. Esse quadro começa a mudar com a chegada da televisão. Porém, a substituição nos anos 60 dos enormes receptores valvulados por rádios de bolso, portáteis, transistorizados, auxilia o veículo. Na época, a maioria dos domicílios brasileiros não tem luz elétrica. Os aparelhos a pilha passam a ser uma alternativa importante para o ouvinte e um reforço considerável para o veículo enfrentar a concorrência da televisão. Entretanto, nem mesmo com essa inovação tecnológica as emissoras conseguem manter as radionovelas por muito tempo no ar. Explicação: a televisão abocanha grande parte da verba publicitária das rádios e inviabiliza a produção do folhetim sonoro.

⁶⁴ Cf. CALABRE, 2007, p. 42.

O custo da produção das radionovelas era muito alto e pôde ser mantido enquanto as verbas de publicidade afluíam em grande quantidade para o rádio. Com o crescimento da televisão, ocorreu um fenômeno de migração dos patrocinadores para o novo veículo. As verbas publicitárias não cresceram na mesma proporção que a multiplicação do número de emissoras de rádio e televisão. A falta de recursos financeiros foi, em grande parte, responsável pelo abandono do gênero pelo rádio. Ao longo da década de 1960, algumas emissoras ainda mantinham alguns horários de radionovelas ou de programas de radioteatro. Mas na década de 1970 o gênero desapareceu, apesar de algumas tentativas isoladas de reativá-lo (CALABRE, 2007, p. 43).

Em 1958, os jornais abocanharam grande parte das verbas publicitárias: 44% do total. O rádio ocupa o segundo lugar com 22% e a televisão recebe apenas 8%. Já, em 1967, a televisão passa ao primeiro posto com 42%; o rádio permanece em segundo, mas com apenas 16%. O jornal registra uma queda impressionante e fica com apenas 15%. É bom lembrar que, além do rádio receber menos verba, há um aumento no número de emissoras, com isso diminuiu ainda mais o faturamento de cada veículo. Mas é preciso considerar outros fatores para a transferência de verbas das radionovelas às telenovelas. A televisão está cada vez mais profissionalizada e é perceptível a evolução tecnológica dos veículos. As telenovelas passam a ser diárias e as programações das emissoras são vistas em todo o Brasil. A concorrência com a TV e o alto custo de produção de uma radionovela são, como já visto, as principais causas para o desaparecimento das radionovelas. Esse cenário é descrito em *A morte da radionovela*, reportagem publicada na Revista do Globo, número 936, edição de dezembro de 1966. Baseado em um estudo da MPM Propaganda, o repórter Adolfo Braga conclui que o público prefere ver e ouvir seus heróis na TV do que simplesmente ouvi-los no rádio.

Reportagem de
ADOLFO BRAGA
Fotos de
OCTACILIO DIAS

**INCURSIONANDO
NOS
PROGRAMAS
HUMORÍSTICOS,
MUSICAIS, DE
PRÊMIO E DE
AUDITÓRIO, A
TELEVISÃO
TAMBÉM INVADIU
A ÁREA DA
NOVELA
RADIOFÔNICA.**



A MORTE DA RADIONOVELA

São oito horas e trinta minutos. Dona Theresa para sua cadeirinha até perto do rádio e liga o aparelho. A voz grave do locutor anuncia que "dentro de um minuto estará no ar mais um capítulo da novela *Os 4 Filhos*".

Heure época em que milhares de mulheres (e homens também) estavam, naquele momento, à beira dos seus rádios, para "sofrer" com a ingênua ou com o galã que, após enfrentar mil e uma dificuldades, chegam, por fim, aos seus objetivos. Dona Theresa nunca se preocupou com nada disso e não sabe, agora, que ela está ficando cada vez mais isolada entre os que ainda ouvem novelas radionômicas.

Por que se torna cada vez menor o número de rádio-ouvintes?

Após manter programas de novelas durante mais de 30 anos, emissoras como a Rádio Gaúcha resolveram, simplesmente, eliminá-las de sua programação. A conclusão a que se chegou é de que o grande público não está mais interessado em ouvir novelas. Quem é o culpado?

O produtor Pepé Hornes e o diretor Darcy Fagundes afirmam que há um meio-culpado em tudo isso, pois, no seu entender, o público de novelas de rádio somente se reduziu, à noite, continuando normal a audiência durante o dia. O meio-culpado é a televisão.

O publicitário Antônio Maffuz diz que a TV é culpada por inteiro: "Ela vem roubando público do rádio, praticamente desde que se firmou como veículo. E se o fenômeno se verificou somente nos últimos tempos, no que respecta às novelas, é porque a televisão tardou a incursionar nesse terreno. Apenas por isso, porque na área dos musicais, dos shows humorísticos e mesmo nos programas de prêmio, em auditório, já há muita que a televisão passou o rádio por trás."

O fenômeno verifica-se em toda a

País. Pesquisas realizadas na Guanabara demonstraram que as novelas televisadas são suplantadas na preferência popular, inicialmente pelos musicais. Os índices apontaram 44% para os musicais e 37% para as novelas.

VER É MELHOR

Um público que permanece fiel ao seu programa predileto, durante décadas, somente desloca radicalmente seu foco de atenção, por um motivo muito sério. A psicóloga Suely Aveline garante que esse foco é a própria televisão "que dispõe de um estímulo audiovisual muito poderoso, uma linguagem própria, que nasce das imagens e das sons, simultaneamente acessível a quase todo mundo".

Do lado do som, a imagem, e tudo isso num único aparelho, dentro de casa. Um estudo elaborado pela MPM-Propaganda, para RGE, complementa com um exemplo prático: "A ouvir seu cantor preferido, tão-somente, o público prefere ouvir e vê-lo. A imaginar uma situação envolvendo seu cônjuge predileto, levado pela habilidade do sonoplasta e os diálogos do produtor, evidentemente, o público prefere vê-lo em ação, dizendo os mesmos textos e vivendo as mesmas si-

tuções que o rádio apenas pode sugerir. Exatamente a mesma coisa se dá com as novelas. É claro que o público prefere ver e ouvir o seu herói sofrido, a ouvi-lo através do rádio."

Lembra a psicóloga Suely Aveline que "o fato da projeção do espectador no contexto das imagens, com todos os seus efeitos psicológicos, é mais importante quando a projeção da sua vida concorda com a projeção no vídeo."

O DIREITO DE SOFRER

Nem sempre foi assim. A novela radionômica conheceu seu maior momento com "O Direito de Nascer". Por paradoxal que pareça, logo se repetiu anos depois, na televisão. Quem não sofreu com Isabel Cristina ou Mamãe Dolores? Durante mais de um ano, o drama de Albertinho Limaanta preocupou ministros e donas de casa. A novela alcançou tanta penetração, que um aluno conatusado pelo professor a respeito do horário em que sua família jantava, respondeu: "Depois do capítulo do *Direito de Nascer*". Felix Calgnet deu ao seu original tons de dramaticidade tão continuados, que beiraram o ridículo. Mas o público permaneceu fiel ao lado do rádio e, depois, da TV, sofrendo duplamente.

O produtor Pepé Hornes afirma que o público gosta de sofrer: "Estranhamente, quanto mais dramática a novela, mais o ouvinte gosta". Não é sem motivo que em cada 10 novelas, 9 são dramáticas. A receita aplicada com sucesso no rádio, transferiu-se para a televisão, onde os dramalhões chegam às raias do inacreditável.

Uma tecnologia determina a morte da radionovela, a televisão. Entretanto, outras podem resgatá-la, como os aparatos eletrônico-digitais. Estes prometem a interatividade plena através de canais bidirecionais e simultâneos. Com isso, os canais unidirecionais da fórmula um-todos se transforma em um-um, todos-todos. Esse é um dos temas a ser analisado a seguir.

3.1.3 O folhetim sonoro no meio digital

O mundo digital traz esperança aos aficionados em radionovelas. O gênero está de volta em um novo formato e variadas temáticas

O rádio digital chega para qualificar tecnologicamente o veículo. Uma emissora de Amplitude Modulada (AM) tem o som comparável à Frequência Modulada (FM); esta, por sua vez assemelha-se à qualidade sonora de um *Compact Disc* (CD). O rádio digital promete interatividade; dar fim em interferências, ruídos, chiados, distorções; melhorar a recepção móvel; aumentar o número de programas e ampliar a cobertura⁶⁵. Além disso, os sistemas IBOC, *DAB*, *ISDB-Tsb*, *DMB*, *DRM* e as rádios via satélite por assinatura, como Sirius, XM Radio e World Space, permitem enviar textos informativos, esportivos, título de música, nome de artistas, condições de tempo, tráfego, entre outros dados.

A difusão radiofônica deve ser totalmente digitalizada tal qual o meio de produção do veículo. Basta lembrar que os discos de vinil são substituídos pelo CD e este dá lugar às músicas armazenadas em HD⁶⁶ de computadores. Fitas de rolo, cassetes e cartuchos magnéticos praticamente desaparecem: agora tudo é gravado, armazenado e transmitido via computador. A máquina de escrever e o telex também saem de operação. Enfim, todos os processos de produção, gravação e edição já estão digitalizados nas grandes emissoras. Portanto, tudo indica que o rádio analógico, convencional, caminha à obsolescência. É uma questão de tempo. A dúvida é se o digital vai ser tão popular quanto o analógico.

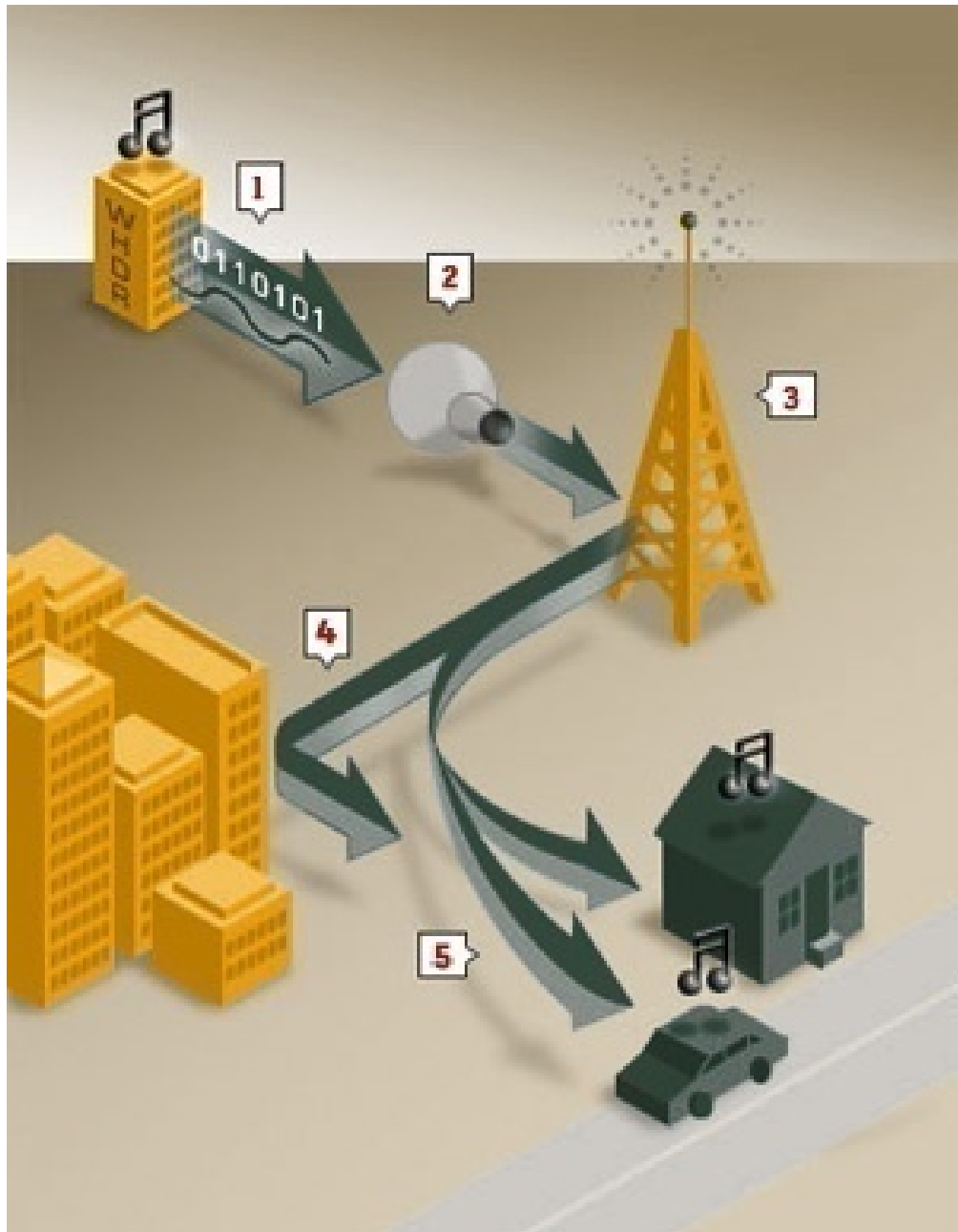
⁶⁵ Com o auxílio do satélite, o alcance pode chegar a milhares de quilômetros.

⁶⁶ É a memória permanente do computador. Também conhecido como disco rígido ou duro. HD deriva-se do inglês HDD (*hard disk drive*).

A maioria das emissoras brasileiras autorizadas a testar o rádio digital opta pelo sistema americano *In Band on Channel* (IBOC). Entre elas, Gaúcha AM e Itapema FM, do Rio Grande do Sul; Sociedade da Bahia AM; Excelsior AM e FM, Cultura AM e Sistema Clube de Comunicação FM, de São Paulo; Rádio Tiradentes AM, de Minas Gerais; e Rádio Mundial AM, do Rio de Janeiro

O sistema americano *IBOC* ou HD⁶⁷ Radio, criação da iBiquity Digital Corporation, tem a vantagem de transmissão simultânea analógica-digital. Não há necessidade de um novo espaço no espectro eletromagnético para transmitir as estações AM e FM. Elas podem operar no mesmo canal. O rádio digital funciona basicamente da mesma maneira que o convencional (analógico).

⁶⁷ Neste caso, refere-se a *High Definition* (alta definição).



1. Em vez de enviar somente o sinal analógico, as emissoras de rádio transmitem juntos os sinais de áudio analógicos e digitais, além de dados textuais, como informações sobre músicas, tempo, trânsito e bolsa de valores.
2. O sinal de áudio é comprimido e transmitido digitalmente, através da tecnologia de compressão desenvolvida pela iBiquity's HDC.
3. O conjunto de sinais digitais e analógicos é transmitido.
4. O HD Rádio não tem interferências uma vez que o sinal é refletido.

5. Os sinais são recebidos e decodificados. O receptor HD Radio sintoniza o rádio digital com os respectivos textos. Os aparelhos convencionais continuam recebendo os sinais analógicos. Caso tenha algum problema no sinal digital automaticamente, o HD Radio passa a receber o sinal analógico.

Nos Estados Unidos, o número de emissoras HD Radios cresce 500% nos últimos quatro anos. Em 2005, ano de fundação da HD Digital Radio Alliance⁶⁸, são contabilizadas 300 emissoras no território americano. Destas, 40 oferecem mais de um canal de programação. Em janeiro de 2009, já são 1.800 rádios, destas 900 têm estações extras, ou seja, veículos que oferecem programações diferentes em HD2 e HD3. Por exemplo, as emissoras da CBS, em Nova Iorque, FM 92.3 (WXRK-HD) transmite rock, 92.3-2 (WXRK-HD2) new rock e a 92.3-3 (WXRK-HD3) disponibiliza notícias e entrevistas esportivas⁶⁹.

Entre outras ações da HD Digital Radio Alliance, está o trabalho junto às montadoras de automóveis dos Estados Unidos. Onze já oferecem carros com o sistema de rádio digital instalado: BMW, Mini, Ford, Hyundai, Jaguar, Kia, Lincoln, Mercedes-Benz, Mercury, Scion e Volvo⁷⁰. O HD Radio tem muito espaço para crescer. O aumento das vendas certamente vai baixar o preço dos receptores. A oferta de aparelhos cresce ano a ano: em 2007 havia 30 modelos à venda no mercado norte-americano, em 2008 passa de uma centena.

O formato HD Radio é motivo de polêmica entre especialistas americanos. The Wall Street Journal publica, em 4 de novembro de 2008, um artigo⁷¹ onde a editora de tecnologia, Sarah McBride, expõe as dificuldades à popularização do sistema. Entre os problemas estão o alto custo do receptor (o mais barato custa US\$ 80), a oferta de novos aparatos tecnológicos que concorrem com o sistema, além do sinal de emissoras HD Radio já estar disponibilizado gratuitamente na Internet. O processo de implantação do sistema de rádio digital é considerado lento por alguns especialistas. O consultor de empresas de rádio e meios de

⁶⁸ É uma associação de emissoras de rádio criada para acelerar a implantação do rádio digital.

⁶⁹ Disponível em: <<http://www.hdradio.com/>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2009.

⁷⁰ Disponível em: <<http://www.ibiquity.com/automotive/>>. Acesso em: 04 de maio de 2009.

⁷¹ *Weak Signals: Can HD Radio Find Listeners?* Disponível em:

<http://online.wsj.com/article/SB122575904804195337.html?mod=googlenews_wsj>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2009.

comunicação social, presidente da Figmedia1, Bill Figenshu, alerta que os responsáveis pela HD Radio precisam agir logo, sob pena de perder mercado e fracassar no processo de expansão da rádio digital. A preocupação é de que a janela de oportunidade possa fechar à medida que outras opções de entretenimento se enraízem junto ao público, como o iPod.

No entanto, o executivo da iBiquity Digital Corporation, Bob Struble, acredita que a aceitação do HD Radio está dentro do previsto.

Espera-se que sejam vendidos este ano 600.000 HD Radio. Muitos dizem que a taxa é muito lenta, considerando que a rádio por satélite tem até agora 19 milhões de assinantes e que a Apple vai vender cerca de 33 milhões de iPods este ano no USA, diz o grande investigador Richard Klugman. Mas para o Sr. Struble esses argumentos não servem como formas de comparações. Porque HD rádio representa um upgrade ao invés de uma nova tecnologia, portanto, faz mais sentido compará-lo com a implantação da FM em um AM-dominante no rádio ou a televisão em cores em um mundo em preto e branco. As duas tecnologias levaram anos para se tornarem dominantes. 'Se as pessoas esperam esta transição em um a dois anos, isso é irreal', conclui ele.⁷²

Vale destacar que somente em 2002 a *Federal Communications Commission* (FCC) aprova o HD Radio como sistema único de radiodifusão digital AM e FM para os Estados Unidos. Em 2004 começa a comercialização dos receptores.

Na Europa, o processo de digitalização de transmissão está mais avançado. O *Digital Audio Broadcasting (DAB)* apoiado pelo programa Eureka-147, pertencente ao consórcio de empresas da União Européia de Radiodifusão chamado *WorldDAB Forum*, é o primeiro formato de rádio digital do mundo. Padronizado pela *European Telecommunications Standards Institute*, em 1980, o *DAB* é baseado no MPEG-2. Compatível com emissões terrestres e satélites, o formato permite ampliar o número de canais, ou seja, um transmissor de uma mesma área e frequência possibilita a irradiação de seis emissoras.

O *DAB* é quase um consenso entre os radiodifusores europeus. Em 1995, a *British Broadcasting Corporation* (BBC) de Londres torna-se a primeira emissora a adotar o padrão. Por enquanto, o *DAB* não transmite em FM e precisa de

⁷² McBRIDE, The Wall Street Journal, 04/11/2008 (tradução nossa). Disponível em: <http://online.wsj.com/article/SB122575904804195337.html?mod=googlenews_wsj>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2009.

freqüências diferentes para AM. A responsabilidade de promover e coordenar a execução do sistema é do *WorldDMB Forum*. A entidade cuida de outros serviços como *DAB +* (multimídia) e *Digital Multimedia Broadcast (DMB)*; este possibilita também a transmissão de vídeos em MPEG-4.

Cerca de 500 milhões de pessoas em todo o mundo podem receber os mais de 1.000 serviços disponibilizados através do sistema *DAB*. Existem cerca de 900 modelos de receptores *DAB* em todo o mundo, o mais barato custa 32 euros⁷³. *DAB* e *DMB* possibilitam a recepção fixa, móvel e portátil através de aparelhos de rádio, computador, MP3, televisor, entre outros equipamentos.

O Digital Radio Mondiale é outra opção disponível na Europa. O sistema começa a ser idealizado em 1996, a partir do desejo de emissoras públicas europeias em melhorar a qualidade de áudio em rádios AM (ondas curtas, médias e longas). Em 2001, consolida-se um consórcio internacional formado por universidades, operadoras de rede, fabricantes de transmissores e receptores, entre outros equipamentos de rádio; empresas de radiodifusão, como: BBC, Cadena SER, Deutsche Welle, Rádio Canadá Internacional, Radio Netherlands Worldwide, Rádio Vaticano, Rádio e Televisão de Portugal e Rádio e Televisão Italiana.

O *DRM* opera em transmissões de bandas abaixo de 30 MHz e oferece qualidade semelhante às estações FM. Assim, o HD Radio americano opera *in band*, ou seja, na mesma banda de freqüência do rádio analógico. O sinal digital é enviado através de uma das bandas laterais do sinal analógico (superior ou inferior). Tudo indica que o *DRM* pode se tornar o padrão internacional de rádio digital em ondas curtas. Em 2005, o consórcio decide ampliar o sistema *DRM* e cria o projeto *DRM +* para operar em todas as bandas de radiodifusão inferior a 120 MHz, como as rádios FM. As emissoras que utilizam o *DRM +* também podem oferecer multiprogramações⁷⁴.

Outro modelo é o japonês *Integrated Services Digital Broadcasting Terrestrial Sound Broadcasting (ISDB-Tsb)* criado pela *NHK Science & Technical Research Laboratories*. Concebido junto com a TV digital, o *ISDB-Tsb* é

⁷³ Informações em: <<http://www.worlddab.org/>>. Acesso em: 24 de janeiro de 2009.

⁷⁴ Disponível em: <<http://www.DRM.org/>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2009.

compatível com os receptores de rádios e TVs. Assim como o *DAB*, o sistema *ISDB-Tsb* pode operar em qualquer frequência entre 30 MHz e 3 GHz; no entanto, é incompatível com a canalização FM entre as faixas de 87,4 a 108 MHz. O *ISDB-Tsb* permite que as emissoras tenham canais individuais, sem compartilhamento. Esse sistema facilita a sua implantação em pequenas localidades onde não há necessidade de um grande número de estações⁷⁵.

No Brasil é visível o atraso nessa área. Até o início de 2009 o governo ainda não havia decidido qual sistema adotar: americano, europeu, japonês ou híbrido. O americano tem problemas de propagação com áreas de sombra maiores que o modelo analógico. Outro inconveniente é que o sistema fica refém da iBiquity, o que pode prejudicar o desenvolvimento da indústria nacional. Contudo, a Associação Brasileira de Rádio e Televisão defende o sistema HD Radio. No entendimento da ABERT, os testes mostram que o IBOC é o que melhor atende a realidade brasileira. A implantação desse sistema deve custar entre US\$ 80 mil e US\$ 150 mil para cada emissora⁷⁶.

Outros formatos de rádios digitais estão em operação no mundo. Os americanos têm à disposição um sistema de rádio via satélite por assinatura. O ouvinte precisa comprar o receptor; o preço varia entre UU\$ 170 e UU\$ 400⁷⁷. Além do mais, é preciso pagar a mensalidade para ter acesso às emissoras. A maioria delas não tem intervalo comercial; portanto, são custeadas diretamente pelo ouvinte.

As empresas Sirius Sattelite Radio e XM Satellite Radio dominam o mercado americano. Elas fundem alguns serviços e pacotes. O usuário que pagar, por exemplo, UU\$ 14,99, tem direito a receber o sinal das duas empresas com mais de 180 canais; entre eles, os que transmitem notícia, esporte, entrevista e música⁷⁸.

⁷⁵ Disponível em: <http://www.senado.gov.br/Web/comissoes/cct/ap/AP20070712_UnB_LucioMartins.pdf e <http://www.nhk.or.jp/>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2009.

⁷⁶ Disponível em: <<http://www.abert.org.br/>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2009.

⁷⁷ Valor de janeiro de 2009.

⁷⁸ Disponível em: <<http://www.sirius.com/> e <http://www.xmradio.com/>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2009.

O rádio via satélite por assinatura também está na África e Ásia desde 1990 com o World Space. A empresa conta com dois satélites para atender 130 países, incluindo Índia, China, África, Oriente Médio e grande parte da Europa Ocidental. Os usuários têm à disposição 62 emissoras⁷⁹.

O rádio digital ou via satélite proporciona agregar, além de áudio, textos, dados, gráficos e, no caso da *DMB*, até vídeo.

La radio seguirá siendo sonido, pero en este caso mejorado por la posibilidad de llegar en la compañía de un mapa, un plano, un croquis, una visualización que permita aclarar la idea, la acción o la expresión. No se trata de convertir la radio en un medio plenamente audiovisual, para eso está la televisión, el cine, el vídeo, sino en reforzar el sonido. La cuestión está en generar contenidos de interés para que se defina. Es la diversificación de medios sonoros o de las radios, lo mismo que está ocurriendo con la televisión y con los medios impresos (revistas e periódicos digitales) (HERREROS, 2001, p. 50).

As emissoras de rádio podem ser ouvidas nas mais variadas plataformas, como: telefone celular, televisão, computador, iPod, iPhone e MP Players.

O rádio está hospedado na Internet desde meados dos anos 90. A intenção inicial é promover institucionalmente o veículo e disponibilizar o áudio, ao vivo, das estações. Contudo, à medida que descobrem o potencial do meio digital, os veículos começam a oferecer arquivos de programas, podcasts, blogs de comentaristas, serviços de interatividade (enquete, promoções), chats com entrevistados, publicidade, textos, gráficos, entre outros *links*.

Com as conexões cada vez mais rápidas e o *streaming*⁸⁰, o rádio na Internet ganha dia a dia mais audiência. Não há fronteiras para as emissoras, elas podem ser ouvidas em qualquer parte do mundo. Quem ouve rádio na Internet pode escolher entre a programação sincrônica (ao vivo) ou assíncronica (arquivada – gravada).

La radio tradicional tiene como punto fuerte, o punto débil, depende como se considere, el sincronismo que se establece entre la emisión y la recepción. El punto fuerte se base en la inmediatez, en la capacidad de la transmisión en directo de los acontecimientos. El sincronismo permite combinar los cuatro tiempos esenciales de toda narración: presente del hecho, presente en tratamiento, presente en la

⁷⁹ Disponível em: <http://www.1worldspace.com/>. Acesso:: 29/01/2009.

⁸⁰ Tecnologia que permite escutar e visualizar arquivos de forma imediata e contínua, mesmo sem o download estar concluído.

difusión y presente en la recepción. El punto débil aparece en la fugacidad del mensaje debido a que se basa en el transcurso del tiempo y en la debilidad de la memoria auditiva del oyente. En el sistema asincrónico, por el contrario, se modifica la situación. La información se almacena. Se destruye la fugacidad y se deja capacidad al oyente para que recupere la información cuando lo desee (HERREROS, 2001, p. 217).

O rádio digital abre um campo à interatividade. O ouvinte que utiliza a Internet como suporte pode montar de forma personalizada a sua programação, isto é, escolher noticiários, entrevistas, músicas, comentários, entre outros conteúdos. Já em plataformas de rádios digitais (IBOC, *DAB*, *ISDB-Tsb*) e satélites, a forma mais utilizada é a síncrona, porém o usuário pode gravar a programação no próprio aparelho ou em outros aparatos tecnológicos e torná-la assíncrona. Com esses recursos, cada vez mais as estações afinam-se com o gosto e as necessidades da audiência.

A radionovela tem tudo para voltar a ser um gênero popularizado, isso porque as novas ferramentas tecnológicas permitem a redução substancial no custo de produção. As músicas e efeitos sonoros podem ser facilmente criadas em computadores, sintetizadores e samplers. Além da interatividade, os meios digitais podem oferecer outros atrativos ao ouvinte, como: informações sobre a história, as personagens, o elenco, além de fotos dos radioatores e vídeos das gravações.

La innovación busca no solo renovar los géneros sino también entrar en planteamientos multimedia, en combinar la radio con las oportunidades que ofrecen otras vías de difusión y de interactividad. Ya se desarrollan diversas experiencias de difusión de programas en combinación con Internet para abrir los géneros a la interactividad (HERREROS, 2001, p. 225).

Atualmente, dezenas de estações (analógicas e/ou digitais) produzem radionovelas, principalmente as rádios públicas; entre elas, Câmara e Nacional da Amazônia (Brasil), Nacional de España (Espanha) e British Broadcasting Corporation (Inglaterra).

A proposta das radionovelas veiculadas em emissoras públicas é bem diferente das levadas ao ar nos anos dourados do rádio brasileiro. Elas atendem ao desejo de muitos pesquisadores, como Mario Kaplún, de produzir folhetins

para promover a educação e despertar a cidadania. Isso é feito através de temáticas que tratam de direitos e deveres constitucionais, preservação ambiental, questões de saúde pública, fiscalização das contas do governo, entre outras abordagens.

A Rádio Câmara de Brasília, por exemplo, leva ao ar, em 2006, a radionovela *Na ponta do lápis*. O folhetim sonoro ensina como a população pode fiscalizar o orçamento da União endereçado aos estados e municípios. Em 2007, transmite a peça *Caminho das Águas*. A trama gira em torno dos malefícios provocados em uma comunidade ribeirinha por causa da poluição das águas e do desmatamento. Para amenizar as enchentes e as doenças, os moradores se unem para preservar o meio ambiente. A tarefa, entretanto, não é fácil, isso porque há muitos interesses em jogo, principalmente, o econômico. Mesmo assim, a comunidade passa a denunciar os crimes ambientais e melhora as condições do local.

Os folhetins sonoros da Rádio Câmara pouco se parecem com o gênero de grande sucesso dos anos 40 e 50. Não há os tradicionais ganchos de suspense e nem tampouco o reconhecimento, podendo-se observar peripécias e em algumas obras a catástrofe. As peças são curtas, em torno de 10 capítulos. Portanto, a temática e o formato são bem diferentes das tradicionais radionovelas folhетinesco-melodramáticas que levam as mulheres às lágrimas. Além disso, as radionovelas atuais abusam no uso do narrador e inserem depoimentos de especialistas e integrantes da comunidade⁸¹.

No exterior, a Deutsche Welle também resgata as radionovelas com caráter educativo, cidadão. Uma delas, *Um anjo em cada um de nós*, de Romie Singh, é apresentada em 2008 dentro do programa *Learning By Ear – Aprender de ouvido*. A narrativa conta a história de jovens que contraem AIDS, mostra os perigos da doença e maneiras de evitá-la. A peça tem ganchos, peripécia, reconhecimento e catástrofe, porém é diferente das radionovelas tradicionais. Não apresenta a mesma pluralidade de tramas paralelas; além disso, é extremamente curta, apenas 10 capítulos. *Um anjo em cada um de nós* está

⁸¹ A radionovela está disponível em: <<http://www.camara.gov.br/Internet/radiocamara/>>. Acesso em: 03 de janeiro de 2009.

disponível para download, assim como fotos de radioatores, vídeos de bastidores, scripts e outras informações sobre a radionovela⁸².

A tendência é que as emissoras públicas intensifiquem a produção do gênero, neste caso, como instrumento de resgate e consolidação da cidadania. No entanto, a facilidade de gravar, editar e disponibilizar o áudio é tão grande que a radionovela não é restrita ao campo profissional: amadores também podem criar peças. Esse novo cenário tecnológico sugere um futuro promissor para o folhetim eletrônico, inclusive, com a volta da tradicional fórmula folhetinesca e melodramática de sucesso na era de ouro do rádio brasileiro. O que vai determinar o destino das radionovelas, contudo, não é somente a apropriação da tecnologia, mas sim o interesse do público e dos produtores em garantir a permanência do gênero.

3.2 TELENVELA: A RECRIAÇÃO DA RADIONVELA

A radionovela brasileira está no auge quando aparece uma concorrente de peso: a telenovela. Recriada a partir do folhetim escrito e sonoro, o novo gênero televisivo leva mais de uma década para se consolidar e arrebatá-lo de vez do público brasileiro. Essa demora pode ser entendida pela precária tecnologia da TV, as deficiências nas estruturas de produção, operação e técnica, o alto preço dos receptores e a dificuldade em quebrar a hegemonia do rádio.

Em 18 de setembro de 2010, a televisão brasileira completa oficialmente 60 anos. A trajetória do veículo é periodicizada por Caparelli: “o primeiro período se manifesta com o oligopólio dos Associados; o segundo, pelo oligopólio da Rede Globo” (1982, p. 21).

Os Diários Associados, pertencentes a Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, chegam a ter simultaneamente 36 emissoras de rádio, 34 jornais e 18 canais de televisão⁸³. A trajetória dos Diários começa com a compra de *O Jornal* do Rio de Janeiro, em 1924. Nos anos 60, o grupo começa a perder

⁸² Disponível em: <<http://www.dw-world.de/ibe>>. Acesso em: 03 de janeiro de 2009.

⁸³ Cf. CAPARELLI, 1982, p. 22.

importância por não se adequar ao competitivo mercado televisivo da época, além da “falta de ousadia e relações nem sempre harmoniosas com o estado” (CAPARELLI; LIMA, 2004, p. 70). Após a morte de Assis Chateaubriand, em 1968, o grupo Associados passa a enfrentar uma grave crise financeira, que culmina com várias greves de funcionários. A situação fica insustentável. Em 1980, um condomínio de acionistas assume os Diários Associados, que nesta altura já não contam mais com a revista O Cruzeiro (extinta em 1975) e a TV Tupi-Difusora (extinta em 1980).

A posição de liderança dos Diários Associados é ocupada hoje pelas Organizações Globo. O maior conglomerado de comunicações do Brasil atua nas áreas de televisão, entretenimento, mídia impressa, rádio, telecomunicações e distribuição.

O império da família Marinho começa a ser construído em 1911, ano em que Irineu Marinho Coelho de Barros funda A Noite. Em 1925, o empresário vende o jornal e lança outro, O Globo. No mesmo ano, Irineu Marinho morre. Em 1931, seu filho Roberto Pisani Marinho assume os negócios da família e fica à frente das empresas por quase sete décadas⁸⁴. O carro-chefe da organização é a TV Globo, a maior rede de televisão do país. Ela cobre 98,44% dos municípios brasileiros, através de cinco emissoras próprias: TV Globo Rio de Janeiro (1965), TV Globo São Paulo (1966), TV Globo Minas, de Belo Horizonte-MG (1968), TV Globo Brasília-DF (1971), TV Globo Nordeste, de Olinda-PE, além de 116 afiliadas

O crescimento da televisão brasileira está intimamente ligado a momentos econômicos e políticos do país, além do estilo de administração desses dois empresários.

Essa expansão – que vai adaptando a televisão ao seu ritmo de crescimento – poderia ser dividida em duas épocas: a primeira vai do início dos anos 50 e, principalmente, da segunda metade do Governo de Juscelino Kubitschek, até 1964; e, a segunda, no período pós-64 [...] o primeiro período se caracteriza pelo capital nacional; o segundo, pela entrada de investimentos estrangeiros na indústria da informação [...] As duas fases integram momentos econômicos e políticos do país muito diferenciados e se revelam em dois oligopólios de comunicação, um no velho estilo empresarial brasileiro (Rede Associada) e outro explorado

⁸⁴ Roberto Marinho morre em 2003.

segundo as regras do capitalismo selvagem pós-64 e do moderno empresariado (CAPARELLI, 1982, p. 21).

Diferentes na forma de administrar, semelhantes na hora de montar a programação das emissoras. Tanto os veículos de Chateaubriand quanto de Marinho investem massivamente em telenovelas, um dos gêneros mais importantes da televisão brasileira.

Este subcapítulo dedica-se à implantação e trajetória da televisão brasileira, influência do rádio na TV, formação de profissionais, recriação de telenovela e o futuro do gênero na TV digital.

3.2.1 A ambiência política, econômica e social da televisão brasileira

Ao entender que os gêneros se constituem a partir da realidade social, esta tese resgata a história e a trajetória da televisão brasileira. Isso porque a telenovela é recriada nesta ambiência da qual as emissoras de TV estão inseridas.

Nos anos 50, a indústria brasileira, principalmente a paulista⁸⁵, continua a crescer e a abrir novos postos de trabalho. O setor de serviços também está em ascensão. Esse novo cenário econômico provoca um enorme êxodo rural. Em 1940, a população do país considerada urbana chega aos 30%; em 1950, esse percentual sobe para 40%⁸⁶. O rápido e desordenado crescimento expõe a precária infra-estrutura das áreas urbanas. Clínicas, hospitais, escolas, meios de transporte e segurança são insuficientes para dar conta da demanda da população. Outro problema é a falta de habitações. Sem ter onde morar, os migrantes passam a construir favelas em áreas periféricas das grandes cidades.

Essa nova ordem política, econômica e social é péssima para uns, como a elite urbana, que se sente insegura. Entretanto, é ótima para outros, como os empresários de comunicação, que vislumbram um novo e promissor mercado. Os

⁸⁵ Cf. SKIDMORE (1998, p. 196). Em 1940, 36% das indústrias brasileiras estão em São Paulo. Em 50, já são 47%.

⁸⁶ Ibid., p. 195.

donos de emissoras de rádio são favorecidos, porque o veículo se consolida como o mais importante meio de informação dos centros urbanos e o único vínculo do Brasil rural com o mundo exterior. O contexto favorável faz aumentar o número de estações de menos cem para mais de oitocentas entre 1945 e 1960⁸⁷. É neste panorama de hegemonia do rádio, industrialização e urbanização desordenada, que surge a televisão.

Assis Chateaubriand começa a sua empreitada para implantação da TV no Brasil no momento em que seu amigo, Getúlio Vargas, prepara-se para voltar ao governo. Em 26 de fevereiro de 1949, Os Diários Associados divulgam uma entrevista concedida por Vargas ao jornalista Samuel Wainer. O ex-presidente trabalha para transformar a sua imagem de ditador em democrata e anuncia o retorno à vida pública: “Eu voltarei, não como líder político, mas como líder de massa” (apud WAINER, 1998, p. 149).

Getúlio Vargas dedica atenção especial aos meios de comunicação de massa. Com a televisão não é diferente: o presidente torna-se um agente importante à emergência do novo veículo. Em junho de 1939, o Departamento Nacional de Propaganda do Brasil e o Ministério dos Correios da Alemanha patrocinam, na Feira de Amostras do Rio de Janeiro, a demonstração de funcionamento da televisão. O próprio presidente é filmado em um pequeno estúdio montado pela Telefunken. As imagens são exibidas em circuito fechado para 10 aparelhos espalhados pelo evento.

O presidente também vira astro na pré-estréia da televisão brasileira. Em 10 de setembro de 1950, durante a fase de testes do veículo, vai ao ar o filme em que Vargas confirma a sua volta à vida pública⁸⁸.

Em 18 de setembro de 1950, é inaugurada em São Paulo a primeira emissora de televisão da América Latina e a quarta no mundo: a PRF-3 TV Tupi, canal 3⁸⁹. Montada com equipamento RCA Victor importado dos Estados Unidos, o canal busca nos primeiros meses atrações para preencher a grade de programação.

⁸⁷ Ibid., 1998, p. 199.

⁸⁸ A formalização da candidatura de Vargas acontece em agosto de 1950. Portanto, o vídeo é apresentado quando Getúlio já está em campanha eleitoral à presidência.

⁸⁹ Em 1960, passa a operar no canal 4. Fica nessa frequência até a falência do grupo, em 1980.

A diversidade dos assuntos apresentados permite comparar a programação da PRF-3 TV Tupi a uma verdadeira caixa de surpresas para os poucos telespectadores e os próprios artistas da emissora. Palestras, aulas de artes plásticas, comentários políticos e esportivos, boxe e luta-livre, apresentações de artistas internacionais de passagem por São Paulo (a maior parte de pequena projeção), grupos folclóricos e outras atrações sucediam-se nas telas. Sem uma programação previamente estabelecida, a televisão acompanhava a vida cultural da cidade, aproximando-se mais de um modelo de televisão cultural do que TV comercial (SILVA, 1981, p. 18).

Com aparelhagem e assistência técnica da *General Electric*, entra no ar em 20 de janeiro de 1951 a TV Tupi, canal 6, do Rio de Janeiro. Em 14 de março de 1952, surge a primeira concorrente para a Tupi-SP, a Rádio Televisão Paulista, canal 5. No dia 27 de setembro de 1953 é criada a TV Record de São Paulo, canal 7. Somente em 15 de julho de 1955 é inaugurada a segunda emissora carioca, a TV Rio, canal 13. No mesmo ano, em 08 de setembro, entra em operação a TV Itacolomi de Belo Horizonte.

O preço exorbitante dos receptores é um dos fatores impeditivos à popularização da televisão no Brasil. Em 1950, o país conta com apenas 200 aparelhos e em janeiro de 1951, são 375; por isso, “nos dois primeiros anos, a televisão não passou de um brinquedo de luxo das elites do país” (MATTOS, 2002, p. 82). A inauguração de fábricas de televisores no país (Invictus, em 1951; Philips, em 1953) e as campanhas publicitárias estimulando a venda de aparelhos surtem efeito. Em 1952, são contabilizados 11.000 receptores no Brasil; em 1954, 34.000; e em 1956, somam 141.000 receptores⁹⁰. A venda de aparelhos é concentrada em áreas urbanas, onde estão instaladas as emissoras. As zonas muito distantes não recebem o sinal, isso porque, segundo o diretor de televisão Álvaro Moya, “quando a TV surgiu era difundida por um sistema de transmissão que atingia um raio de 100 quilômetros” (apud SIMÕES, 1986, p. 35). Essa dificuldade técnica e a falta de equipamentos de gravação e edição preservam as características lingüísticas, expressivas, culturais de cada cidade e estado. É que os programas são produzidos, em grande parte, por profissionais nativos das regiões onde estão instalados os canais de TV. Nos anos 50, programas como *Clube dos Artistas*, *Almoço com as Estrelas* e *O Céu é o Limite* são apresentados no Rio de Janeiro e em São Paulo, porém com equipes diferentes.

⁹⁰ Cf. MATTOS, 2002, p. 83.

Mantendo uma programação quase 100% ao vivo (pela inexistência do videoteipe), a Tupi, para apresentar programas idênticos em SP e no Rio, via-se obrigada a manter esquemas semelhantes de produção nas duas cidades. Em outras palavras, com as inevitáveis adaptações locais nos estúdios do Sumaré e da Urca. Assim, “O Céu é o Limite”, por exemplo, mantinha no setor paulista o apresentador Aurélio Campos (que vai inspirar personagem semelhante no filme “Absolutamente Certo”, dirigido por Anselmo Duarte e produzido por Oswaldo Massaini), enquanto no Rio a função era desempenhada por J. Silvestre. Com os outros programas, a “duplicação” exigia o mesmo esforço (SIMÕES, 1986, p. 29).

Além de esforço, o custo da produção também é duplicado. A integração nacional defendida por Getúlio Vargas já é empregada pelo rádio. Na televisão, entretanto, somente vai acontecer a partir da década de 60, quando as emissoras passam a utilizar o videoteipe (VT) e o satélite.

No dia 24 agosto de 1954, Getúlio Vargas suicida-se. A presidência da República passa pelas mãos de três políticos (João Fernandes Campos Café Filho, Carlos Coimbra da Luz e Nereu de Oliveira Ramos) até a eleição de Juscelino Kubitschek de Oliveira. JK, como é conhecido, assume o cargo em 31 de janeiro de 1956, com a promessa de proporcionar ao país cinquenta anos de progresso em cinco anos de governo⁹¹. Assim como Vargas, Juscelino constrói seu projeto desenvolvimentista ligado à industrialização.

O que difere um do outro é a presença do conceito de ‘autonomia econômica’ que é primordial em Getúlio e que parece ser secundário ou distinto em Juscelino. A associação com o capital estrangeiro foi importante, principalmente, pela modernização do sistema produtivo, com a diversificação da produção e a sua ‘atualização’ tecnológica. Liberalizou-se a entrada de capital estrangeiro e seus vultosos investimentos pressionaram a implantação da infra-estrutura em larga escala (HERZ, 1987, p. 82).

O contexto sociopolítico-econômico e a relação de Assis Chateaubriand com o presidente Juscelino ajudam o empresário a expandir o seu império. Entre 1959 e 1961, Os Diários Associados inauguram 12 emissoras de televisão em vários estados brasileiros.

Em meados de 50, o rádio ainda continua como a grande estrela dos meios de comunicação. Contudo, a televisão cada vez mais desperta a

⁹¹ A inauguração da capital Brasília, em 1960, simboliza esse progresso e o ingresso no Brasil no mundo moderno.

curiosidade do público. O Programa de Metas de Juscelino Kubitschek, lançado para “acelerar a industrialização e a construção de infra-estrutura necessária para sustentá-la” (SKIDMORE, 1998, p. 203), ajuda na expansão da televisão brasileira. Sinônimo de modernidade, a venda de aparelhos de TV continua crescendo. Entretanto, segundo Caparelli e Lima, esse mercado somente vai se consolidar pós-1964, durante o regime militar. É nesse período que ocorre o que chamam de “internacionalização do mercado interno, ou seja, um modelo de desenvolvimento escolhido diante da exaustão do modelo substitutivo de importação” (2004, p. 68).

Os brasileiros buscam inspiração em empresas norte-americanas para profissionalizar a televisão. A TV Excelsior, fundada em 1959 e extinta em 1969, é a primeira a empregar esse modelo ao contratar os melhores profissionais do mercado, cuidar da parte visual da emissora, como a criação de vinhetas comerciais, e inovar na dramaturgia, principalmente através do lançamento da primeira telenovela diária do país. A emissora introduz na televisão brasileira os conceitos de horizontalidade e verticalidade na programação.

A horizontalidade é a colocação de um programa ao longo da semana ou do mês, em um mesmo horário; e, a verticalidade, se traduz por uma seqüência ao longo do dia que vai sendo repetida semana a semana, mês a mês (BORELLI, 2000, p. 200).

Entretanto, não é somente a mudança na matriz empresarial que favorece a televisão. Nos anos 60, outros fatores contribuem para a estruturação e consolidação do veículo, como: inovações tecnológicas (videoteipe, microonda, satélite); criações do Conselho Nacional de Telecomunicações (1961) e da Associação Brasileira de emissoras da Rádio e TV (1962); promulgação do Código Brasileiro de Telecomunicação (1962), que, além de disciplinar o setor de radiodifusão, ameniza as punições e proporciona mais garantias às emissoras; a Empresa Brasileira de Telecomunicações (1965) começa a funcionar e dá início às transmissões via satélite; cria-se o Ministério das Comunicações (1967); transmissão em rede (1969); crescimento do mercado publicitário, principalmente com o investimento de empresas multinacionais; o governo militar abre linhas de crédito para a população comprar aparelhos de TV e para a aquisição de equipamentos por parte das emissoras.

O ano de 1964 marca o início de uma nova fase tanto para a televisão como para vários segmentos da sociedade brasileira. Em 31 de março, um golpe de Estado depõe o presidente João Belchior Marques Goulart. O presidente da Câmara dos Deputados, Paschoal Ranieri Mazzilli, fica no cargo interinamente por apenas duas semanas (02.04 a 15.04). A posse do marechal Arthur da Costa e Silva, em 15 de abril de 1964, marca o início de 21 anos de regime militar no país.

A transformação da televisão nacional é visível após o golpe de 64. O veículo passa a ser a peça-chave dos processos de integração nacional, difusão do ideário do regime militar e publicidade de bens duráveis, principalmente automóveis e eletroeletrônicos, e não-duráveis, como produtos de limpeza e higiene, cosméticos, medicamentos, alimentos, roupas e calçados.

O apoio de governos (civis e militares), a injeção de capital estrangeiro (Time-Life) na empresa, o investimento em tecnologia e a moderna forma de administrar são os ingredientes da receita elaborada pela TV Globo para se tornar a maior e mais importante emissora do país.

A história da TV Globo começa com a concessão do canal feita pelo governo federal em 30 de dezembro de 1957. Em 26 de abril de 1965, a emissora é inaugurada no Rio de Janeiro. A estruturação da TV Globo é marcada pela assinatura de dois contratos com a Time-Life, em 1962. Um, que constitui uma joint venture⁹², onde o grupo norte-americano tem direito ao percentual de 30% do lucro líquido anual gerado pela Globo, e o outro, um acordo para assistência técnica. Nesse último, a Time-Life fornece assessoramento e informações sobre o moderno conceito empresarial nas áreas: administrativa, contábil, financeira, orçamentária, comercial, técnica, operacional e programação. Cabe também ao grupo norte-americano treinar os profissionais da emissora, orientar e auxiliar a Globo na obtenção de programas em Nova Iorque e auxiliar na venda de anúncios para empresas instaladas nos Estados Unidos.

A ligação Time-Life e Globo é colocada sob suspeita. O governador da Guanabara, Carlos Lacerda, denuncia a ilegalidade do contrato. Segundo ele, o

⁹² Associação ou empreendimento entre empresas que visa realizar um programa comercial ou industrial (GOMES, 2003, p. 449).

acordo fere o artigo 160 da Constituição do Brasil, que proíbe a participação de capital estrangeiro em empresas de comunicação. Em virtude disso, em junho de 1965, o Conselho Nacional de Telecomunicações abre processo para verificar o caso. A análise está a cargo de representantes de partidos políticos, Estado Maior das Forças Armadas e membros indicados pelos ministérios de Relações Exteriores, Justiça, Educação e Cultura. No mesmo ano, em outubro, o deputado Eurico de Oliveira apresenta requerimento à Câmara dos Deputados solicitando a instauração de uma Comissão Parlamentar de Inquérito. Os deputados aprovam o requerimento e a *CPI Organização Rádio, TV e Jornal "O Globo" com as empresas estrangeiras dirigentes das revistas Time e Life* começa a trabalhar em 11 de janeiro de 1966.

A CPI concluiu que os acordos firmados violavam a Constituição: **Os contratos firmados entre a TV Globo e Time/Life ferem o artigo 160 da Constituição porque uma empresa estrangeira não pode participar da orientação intelectual e administrativa da sociedade concessionária de canal de televisão; por isso, sugere-se ao Poder Executivo aplicar à empresa faltosa a punição legal pela infringência daquele dispositivo constitucional.** Porém, o Marechal Castelo Branco, então no poder, em vez de cassar a concessão através do CONTEL, deu um prazo de noventa dias para que a emissora regularizasse sua situação (CAPARELLI, 1982, p. 29, grifo do autor).

Ao verificar a pouca lucratividade da TV Globo, a Time-Life facilita as negociações com Roberto Marinho e vende a sua parte. O contrato, no entanto, continua até 1969 e somente em 1975 a empresa brasileira salda a dívida com o grupo norte-americano.

A Time-Life deixa à TV Globo conhecimento, tecnologia; enfim, “um know-how em produção e operação televisiva até então desconhecido no mercado nacional” (MELO, 1988, p. 16). Essa profissionalização, aliada à infra-estrutura da EMBRATEL (microonda, satélite), permite à emissora formar a primeira rede de televisão do Brasil; além disso, os investimentos em equipamentos e a nacionalização da programação são decisivos para conquistar o público brasileiro e superar a concorrência.

A seguir, quase todos os canais brasileiros incursionam pelo mundo das telenovelas. Além das tradicionais Record, Excelsior, Paulista, Cultura⁹³ e Bandeirantes⁹⁴, são inaugurados, em 19 de agosto de 1981, o Sistema Brasileiro de Televisão, de Sílvio Santos, e em 5 de junho de 1983, a Rede Manchete, de Adolfo Bloch.

3.2.2 Telenovela: uma velha fórmula, um novo espaço

Melodramas teatrais, folhetins escritos e sonoros são recriados em uma nova ambiência: a televisão. As telenovelas desbancam as radionovelas na década de 60 e passam a ocupar um papel de destaque no setor cultural brasileiro.

Metaforicamente, para o engenheiro americano da *Radio Corporation of America*, Kevin McCabe, o rádio e a televisão são irmãos eletrônicos. Apresentam traços de família em comum, mas diferem na conduta. Os dois viajam à velocidade da luz e são transmitidos pelo éter; todavia, o rádio tem um alcance maior, por seguir a curvatura da terra; já a televisão é direta, ou seja, a sua captação é limitada pelo horizonte⁹⁵.

No Brasil, os irmãos eletrônicos são parceiros em determinados momentos, brigam em outros, mas atualmente convivem harmoniosamente. A telenovela é um dos pivôs desse relacionamento.

A televisão monta a sua programação inspirada no rádio. Programas humorísticos, noticiários, debates, entrevistas, musicais e novelas de sucesso no meio radiofônico são transferidos ao mundo televisivo. A TV Rio, por exemplo, “trouxe todos os programas humorísticos, como todos os nomes do rádio principalmente a Mayrink Veiga” (PRADO, 1993, p. 126).

⁹³ Pertencente aos Diários Associados, o canal 2 é fundado em 1958. Em 1968, é doado à Fundação Padre Anchieta. A reinauguração acontece em 1969.

⁹⁴ De propriedade de João Jorge Saad, a emissora vai ao ar pela primeira vez em 13 de maio de 1967.

⁹⁵ Cf. Kevin McCabe (apud FLOHERTY, 1964, p. 12).

No campo da dramaturgia, os gêneros do rádio e da televisão são semelhantes. Kaplún enumera três tipos: a peça radiofônica, o seriado e a radionovela. Na história da televisão, os mais importantes são: os teleteatros, estilo peça radiofônica; a série, mesma estrutura do seriado de rádio; e a telenovela, semelhante à radionovela. Nesta linha, uma das inovações da televisão é a minissérie, “uma história fechada que é transmitida num determinado número de partes, duas três, seis ou dez, como se se tratasse de uma minitelenovela, mas com um *pathos* muito mais profundo” (COMPARATO, 1995, p. 62).

Neste ponto, é válido conceituar o que se entende por formato. José Carlos Aronchi de Souza explica:

Pode-se fazer uma analogia, com as devidas diferenças, entre espécie da biologia e os formatos da televisão. Na biologia, várias espécies constituem um gênero, e os gêneros agrupados formam uma classe. Em televisão, vários formatos constituem um gênero de programa, e os gêneros agrupados formam uma categoria [...] O formato de um programa pode apresentar-se de maneira combinada, a fim de reunir elementos de vários gêneros e assim possibilitar o surgimento de outros programas (SOUZA, 2004, p. 45-46).

A falta de profissionais de TV, perfeitamente compreensível por ser um veículo novo, abre mercado para os homens que trabalham no rádio. Tanto que a primeira telenovela brasileira é produzida e encenada por radialistas. Em 1951, poucos privilegiados assistem *Sua vida me pertence*, de Walter Forster. Ele também é o herói da trama, ao lado de Vida Alves. O elenco é formado ainda por outros nomes consagrados em radioteatros e radionovelas, como: Lia de Aguiar, Lima Duarte, Tânia Amaral, José Parisi, Dionísio Azevedo, Astrogildo Filho, Néa Simões e João Monteiro. *Sua vida me pertence* é levada ao ar de 21 de dezembro de 1951 a 15 de fevereiro de 1952. São apresentados dois capítulos semanais.

A telenovela brasileira não é a simples passagem do melodrama teatral e dos folhetins escritos e sonoros para o meio televisivo. Ela é a recriação de todos esses gêneros, contudo passa por alguns estágios até alcançar a forma definitiva que hoje se conhece. Diferente dos Estados Unidos, onde a forma genérica se abasteca de profissionais do cinema, aqui é o rádio que dá suporte à televisão. Segundo o autor e diretor de telenovelas, José Castellar, “havia uma preocupação

muito séria de não se fazer radionovela televisionada” (apud ORTIZ; RAMOS; BORELLI, 1991, p. 28). Nos anos 50, as telenovelas são apresentadas duas, três vezes por semana. Uma obra é exibida em média durante dois meses, com capítulos de cerca de 20 minutos.

As peças radiofônicas, radioteatros, esquetes teatrais são os precursores da radionovela; já o teleteatro é um dos principais laboratórios da telenovela. Em 29 de novembro de 1950, é encenado na TV Tupi-SP o primeiro teleteatro da televisão brasileira: *A vida por um fio*. A obra é uma adaptação de um filme norte-americano de grande sucesso na época, *Sorry, Wrong Number*, dirigido por Anatole Litvak, protagonizado por Bárbara Stanwick e Burt Lancaster. A produção cinematográfica, de 1948, é baseada em uma famosa peça de rádio escrita por Lucille Fletcher para a CBS.

Vale registrar que, antes de *A vida por um fio*, alguns esquetes e histórias curtas do *Teatro Walter Forster* apresentados na Rádio Difusora também são encenados na TV Tupi. No entanto, os diretores de *A vida por um fio*, Dermival Costa Lima e Cassiano Gabus Mendes, são considerados os pioneiros do teleteatro por produzirem uma peça completa na televisão. A conhecida atriz de teatro e cinema, Lia de Aguiar, é escolhida para protagonizar a versão brasileira.



Ilustração 2: Lia de Aguiar interpreta uma mulher parálitica (*A vida por um fio* – 1950)

Fonte: Centro Cultural São Paulo

A obra conta a história de uma mulher parálitica, rica e casada, que vive encerrada em seu quarto. Ela mantém contato com o mundo exterior somente através do telefone. Por acaso, ouve numa linha cruzada uma conversa de dois homens planejando um assassinato. Desesperada, tenta avisar a polícia e outras pessoas para impedir a concretização do crime. Seu esforço, contudo, é em vão. No decorrer da peça, descobre-se que a pessoa a ser assassinada é a própria mulher parálitica e que o mandante do crime é seu marido. O assassino estrangula a vítima com o próprio fio do telefone.

O texto se prestava a um primeiro teleteatro. O cenário era único, os interlocutores com quem a personagem tentava se comunicar só apareciam através das vozes, e o papel, de grande tensão e dramaticidade, se ajustava perfeitamente à personalidade de Lia Aguiar, cujo nome era suficiente para despertar o interesse dos telespectadores (SILVA, 1981, p. 19).

O sucesso é tanto que a TV Tupi passa a apresentar teleteatro semanalmente. Para dar conta da produção, Walter Forster, Mário Fanucchi e Walter George Durst se tornam escritores. Em 17 de agosto de 1952, um domingo

à noite, a emissora lança a TV Vanguarda⁹⁶, um espaço dedicado ao teleteatro. O programa tem a característica de exibir quinzenalmente obras, preferencialmente de literatura e dramaturgia estrangeira com sucesso no cinema. As encenações são feitas com elenco fixo, formado basicamente por profissionais de rádio.

As raízes do teleteatro, no entendimento de Silva, “encontram-se em programas como *Cinema em Casa*, *Teatro Tupi* e outros, mas, sobretudo, no primeiro, onde a influência do cinema era mais notória” (1981, p. 19).

O radioteatro semanal *Cinema em Casa* começa a sua trajetória na Rádio Difusora, de São Paulo. No entanto, é nos anos 40 que o programa consolida o sucesso na Rádio Tupi-SP. Idealizado por Octávio Gabus Mendes, *Cinema em Casa* apresenta peças baseadas em filmes americanos, como: *Casablanca*, *O morro dos ventos uivantes*, *MacBeth*, *Memórias de um sargento de milícias*, *Irmãos Karamazov*, *Quando fala o coração*, entre outros. Nas encenações, Gabus Mendes segue o *script* original, inclusive com trilhas e efeitos sonoros obtidos junto às distribuidoras de filmes. Com a morte de Octávio Gabus Mendes, em 1946, assumem o *Cinema em Casa* seu filho, Cassiano Gabus Mendes, e Walter George Durst. Os dois seguem a mesma linha do programa. *Cinema em Casa* apresenta em toda a sua trajetória cerca de quatrocentos espetáculos. Em 1967, é extinto.

O *Teatro Tupi*, sucesso no rádio, estreia na televisão em 21 de maio de 1951, com o nome de *Grande Teatro Tupi*. *Professor de Astúcia*, ainda em cartaz em São Paulo, é a primeira peça escolhida para ser encenada. O programa leva ao ar todas as segundas-feiras os espetáculos em cartaz ou recém saídos dos teatros. Em muitos casos, com o mesmo cenário e elenco. O diretor do *Cinema em Casa*, Walter George Durst, assinala que os profissionais de teatro sentem dificuldade com a linguagem do meio televisivo: “os atores eram ótimos, mas o ridículo era um só, porque a câmera era como se fosse um microscópio e eles estavam berrando diante dela” (apud SILVA, 1981, p. 33). Mas, aos poucos, os profissionais começam a conhecer as particularidades do novo veículo.

⁹⁶ O programa é idealizado por Dermalva Costa Lima e seu assistente Cassiano Gabus Mendes. Walter George Durst torna-se um dos principais produtores da TV Vanguarda (SILVA, 1981, p. 25).

O teleteatro goza de um enorme prestígio nos anos 50 e início da década de 60. A produção é abundante: “entre 1951 e 1963 são apresentados 1.890 teleteatros (incluindo os teatros na TV) contra apenas 164 telenovelas” (ORTIZ, 1991, p. 53). Muitas razões podem ser apontadas para a supremacia do teleteatro, entre elas, a qualidade das peças. O gênero é considerado culturalmente mais elevado, principalmente por encenar clássicos literários e cinematográficos. Vale ressaltar que o teleteatro agrada os telespectadores mais abastados, as pessoas que têm acesso aos romances e filmes estrangeiros.

Por outro lado, a telenovela é vista como a continuidade da radionovela; portanto, enquadrada como um gênero inferior. Essa ligação tem uma razão de ser, isso porque a maioria dos autores, diretores e atores de novelas televisivas é nativa do meio radiofônico. Entre 1951 e 1953 as telenovelas da TV Tupi⁹⁷ de São Paulo, com exceção da obra infantil *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, são de autoria de escritores nacionais consagrados no rádio, como: Walter Foster (01), Túlio Lemos (01), Péricles Leal (01), Dionísio Azevedo (02), J. Silvestre (05) e José Castellar (06). Os autores seguem a tradição radiofônica; portanto, há um predomínio da forma melodramática. A TV Paulista prefere adaptar romances de literatos brasileiros: José de Alencar (*Senhora*), Machado de Assis (*Helena, Iaiá Garcia*) e Aluísio de Azevedo (*Casa de Pensão*). Das 23 novelas exibidas neste período, 16 são melodramas de escritores provenientes do rádio, ou seja, cerca de 70% de toda a produção.

A partir de 1954, a TV Tupi muda radicalmente sua estratégia e os autores provenientes do rádio perdem espaço. José Castellar (*O último inverno*), J. Silvestre (*As professoras*) e Péricles Leal (*O volante fantasma*) são os únicos que ainda produzem para a emissora. J. Silvestre também escreve para a TV Paulista (*Hino de Amor e Minha devoção*). As telenovelas da TV Tupi passam a ser adaptações de vários textos de autores estrangeiros consagrados, como: Charles Dickens (*Oliver Twist*), Júlio Verne (*Miguel Strogof*), Alexandre Dumas (*Os irmãos corsos, Conde de Monte Cristo e Os três mosqueteiros*), Rafael Sabatini (*Scaramouche*), Margareth Mitchell (*E o vento levou*), Maurice Leblanc

⁹⁷ A emissora é referência por ser a maior produtora do gênero entre 1951 e 1963. Neste período, a Tupi leva ao ar 102 telenovelas; a Record, 25; a Excelsior, 23; a Paulista, 11; e a Cultura, apenas 3 (Cf. ORTIZ, 1991, p. 51).

(*Arsène Lupin*), Victor Hugo (*Corcunda de Notre Dame*), Giovanni Guareschi (*Dom Camilo*), Stephan Zweig (*Coração inquieto*), Bernard Shaw (*César e Cleópatra*), Diundi Kinoshita (*O cisne encantado*), Frances Hodgson Burnett (*O jardim encantado*) e Theodor Dreiser (*Um lugar ao sol*). Outras emissoras seguem a mesma tendência. A TV Record, por exemplo, encena obras de: Caryl Chessman (*Cela da Morte*) e Archibald Joseph Cronin (*Anos de ternura, Anos de tormenta, A cidadela e Apenas uma ilusão*). A TV Paulista prefere Charles Dickens (*David Copperfield* e *Os irmãos Dombey*) e Lloyd Cassel Douglas (*Luz de esperança*).

Vale destacar que muitas dessas obras tornam-se mundialmente conhecidas através do cinema americano. Esse também é um fator que ajuda na hora de adaptá-las à televisão, isso porque os filmes produzidos em Hollywood são consumidos com voracidade pelo público brasileiro. Ao seguir os passos da produção cinematográfica hollywoodiana, os brasileiros deixam de lado escritores de folhetins famosos, como Eugène Sue, Ponson du Terrail, entre outros. Um dos privilegiados é Alexandre Dumas que, como já visto, tem várias obras adaptadas à televisão.

O banimento quase total da forma melodramática é uma maneira de qualificar as telenovelas.

O que se escondia por trás desta estratégia de adaptação de romances estrangeiros (Dumas, Hugo, Mark Twain etc.) era uma tentativa de imprimir ao gênero uma posição intelectual superior. Ao se apropriar da literatura internacional, a novela se afastava do melodrama, compensando de alguma forma o desequilíbrio que a herança radiofônica insistia em perpetuar (ORTIZ, 1991, p. 45).

Ao analisar as telenovelas, Renato Ortiz revela que entre 1960 e 63 são encenadas as mais diversas formas da década anterior. Resgata-se, por exemplo, a peça radiofônica *Ébrio*, de Gilda Abreu. Aumentam as adaptações de obras de literatos brasileiros, como: Machado de Assis (*Helena*), Erico Verissimo (*Olhai os lírios no campo; Clarissa*), Jorge Amado (*Gabriela*), José de Alencar (*Senhora e O tronco do Ipê*), Dinah Silveira de Queiroz (*A muralha*) e Roberto Freire (*Gente como a gente*). Além de Walter Forster (*Colégio de Brotos*) e Péricles Leal (*O destino desce de elevador*), outros dramaturgos nacionais também passam a

escrever telenovelas: Vida Alves (*Há sempre o amanhã*), Lúcia Lambertini (*Quem casa com Maria?*), Enzo Ciro Bassini (*A máscara e o rosto*) e Geraldo Vietri (*Terror nas trevas*). Contudo, continuam as encenações de peças de escritores internacionais: Tolstói (*Ana Karenina*), Stafford Dickens (*Esta noite é nossa*), Archibald Joseph Cronin (*As chaves do reino*), Fannie Hurst (*Imitação da vida*), Júlio Verne (*Viagem à Lua*), Mark Twain (*O príncipe e o pobre* e *O príncipe e o mendigo*), William Irish (*A intrusa*), Charles Dickens (*Grandes Esperanças* e *Oliver Twist*), Emmy von Rhoden (*A cabeçuda*), Ernest Miller Hemingway (*Adeus às armas*), entre outros.

Em 1958, a TV Tupi-SP produz 15 telenovelas; a Excelsior, 06; e a Record, 01. Total de 22 textos. Em 1959, esse número cai para 14; em 60, são encenados 16 textos; e, em 1961, 13. O arrefecimento na produção de telenovelas a partir de 1958 é explicado, por alguns autores, pela entrada dos chamados enlatados americanos, como: *Lanceiros de Bengala*, *Os irmãos Brannagan*, *Susie*, *Os quatro homens justos*, *Charlie Chan*, *Mat Dilon*, *Zorro* e *Bat Masterson*. Renato Ortiz acrescenta que as séries americanas não são as únicas responsáveis pela escassa produção de telenovelas.

Não é simplesmente a concorrência com as séries americanas que explica o declínio da telenovela. Na verdade ela nunca desfrutou de grande prestígio no interior da esfera de produção televisiva brasileira [...] a estratégia das emissoras sempre foi a de sacrificar um tipo de programa em favor de outro. Entre 1957-63 o teleteatro continua crescendo independente da penetração dos 'enlatados' americanos. Devido à preferência que as emissoras nutriam por uma dramaturgia mais cultural, temos que em nenhum momento a evolução deste tipo de produção declina, mantendo-se condizente com o ambiente de prestígio e distinção social que a caracterizava (ORTIZ, 1991, p. 53).

A partir de 1963, a telenovela começa a ganhar prestígio e espaço na televisão brasileira. Vários fatores contribuem para essa mudança; entre eles, os efeitos da tecnologia nos meios de produção. O videoteipe é um dos responsáveis pela profissionalização do meio televisivo. Em 1956, a *Ampex Corporation* apresenta o primeiro gravador de imagens do mundo, o videoteipe formato quadruplex. As fitas de duas polegadas de largura e cerca de oito quilos gravam até 60 minutos⁹⁸.

⁹⁸ Cf. SQUIRRA, 1995, p. 32.

A TV Vanguarda é o primeiro programa de teleteatro do Brasil a utilizar videoteipe, em 1960. *Hamlet*, de William Shakespeare, dirigida por Dionísio de Azevedo é a peça escolhida para celebrar a chegada da nova aparelhagem. No elenco, Luiz Gustavo (Príncipe Hamlet), Lima Duarte (Horácio), Fernando Balleroni (Rei Cláudio), Laura Cardoso (Rainha Gertrudes) e Maria Dias (Ofélia). A peça, com mais ou menos três horas de duração, leva cerca de vinte e quatro horas para ser gravada.

A inauguração de Brasília, em 1960, é outro evento que fica registrado em videoteipe. No entanto, o VT passa a ser utilizado regularmente nas emissoras brasileiras somente a partir de 1962. Com isso, pode-se dizer que a televisão brasileira divide-se “antes do VT e depois do VT [...] assim como mais tarde se dirá: ‘antes e depois do satélite’” (SIMÕES, 1986, p. 50). O equipamento provoca mudanças consideráveis nos sistemas operacional, comercial e artístico da TV.

O videoteipe possibilita a gravação de um programa em uma emissora e depois a sua exibição em outras quase de forma simultânea, dependendo, é claro, do tempo despendido no transporte da fita. Além disso, a qualidade das produções melhora consideravelmente com a possibilidade de corrigir erros e falhas tão comuns em programas ao vivo. Atores que esquecem o texto, interpretações deficientes, câmeras estragadas e problemas de áudio são superados com a repetição de cenas e posterior edição.

Com a programação horizontal, o custo de produção baixa. Os cenários não precisam ser montados e desmontados diariamente; além disso, vários capítulos podem ser gravados em apenas um dia. A telenovela é a grande beneficiada com o advento do videoteipe. Os altos custos da produção são diluídos ao longo da exibição da narrativa; ademais, a maleabilidade da telenovela permite encurtar ou prolongar a história, dependendo da necessidade comercial, índices de audiência, entre outros fatores.

O ano de 1963 é um marco para a dramaturgia nacional. A TV Excelsior de São Paulo promove a estréia da primeira telenovela diária do Brasil. O diretor artístico Edson Leite importa da Argentina a radionovela *0597 da ocupado*, de Alberto Migré, exibida, em 1955, na estação El Mundo. No Brasil, o texto é

adaptado para a TV por Dulce Santucci e recebe o título de *2-5499 ocupado*. Para a versão brasileira também são contratados profissionais argentinos, como o diretor Tito de Miglio e o cenógrafo Federico Padilla, entre outros.

Nos dois primeiros meses, julho e agosto, a telenovela vai ao ar no horário das 19h, durante três vezes por semana. Depois, passa a ser exibida das segundas às sextas-feiras. Além dos protagonistas, Tarcísio Meira e Glória Menezes, compõem o elenco Lolita Rodrigues, Neusa Amaral, Célia Coutinho, Maria Aparecida Alves, Lídia Costa e Dinah Ribeiro. O enredo é uma história de amor impossível entre a apenada Emily (Glória Menezes) e o advogado Larry (Tarcísio Meira). Ela, telefonista de um presídio, atende uma ligação do advogado e descobre que é engano. Mesmo assim, conversam e ficam apaixonados, apesar de não se conhecerem. Emily esconde de Larry a sua condição e protela ao máximo o encontro. Larry descobre a verdade e desliga o telefone. Emily tenta o contato, mas o número está sempre com sinal de ocupado. A história patrocinada por Colgate-Palmolive é contada em 42 capítulos.

A audiência de *2-5499 ocupado* é baixa. Mesmo assim, as emissoras adotam a programação horizontal. A recompensa vem com o primeiro sucesso da TV Excelsior, *A Moça que veio de longe*, de Ivani Ribeiro, baseada em original de Abel Santa Cruz. No elenco, Rosamaria Murtinho, Hélio Souto, Flora Geny, Lourdes Rocha, Neuza Amaral, Sílvio Francisco, Lurdinha Félix. Direção de Dionísio Azevedo. O gênero se consolida ao contar a história de amor “entre Dr. Raul (Hélio) e Maria Aparecida (Rosamaria), respectivamente filho do patrão e empregada doméstica” (FERNANDES, 1997, p. 42). O texto é apresentado na faixa das 19h, entre maio e julho de 1964.

Nada, porém, se compara ao estrondoso sucesso de *O direito de nascer*, uma obra por demais conhecida do público. Exibida nos anos 50 nas rádios Tupi de São Paulo e Nacional do Rio de Janeiro, a peça de Félix Caignet é adaptada à televisão por Talma de Oliveira e Teixeira Filho. Assim como no rádio, o sucesso na TV é inebriante, tanto que “os atores são reconhecidos na rua, tornam-se ídolos populares [...] se dão conta que estão diante de algo novo e assustador. Simplesmente inusitado!” (SIMÕES, 1986, p. 59). A telenovela vai ao ar às 21h30min, na TV Tupi, entre 7 de dezembro de 1964, e 13 de agosto de 1965. No

elenco: Amilton Fernandes (Albertinho Limonta), Nathália Timberg (Maria Helena), Isaura Bruno (mamãe Dolores), Guy Loup (Isabel Cristina), José Parisi (Jorge Luís), Elísio de Albuquerque (Dom Rafael), Maria Luiza Castelli (Conceição), Vininha de Moraes (Dorinha), Henrique Martins (Alfredo), Luiz Gustavo (Osvaldo), Vera Campos (Julinha), Rolando Boldrin (Ricardo de Monteverde), Clenira Michel (Victória de Monteverde), Míriam Kerr (Graziela), Marcos Plonka (Mariano), Léo Romano (Ramos), Adriana Marques (Rosário), Ane Batista (Assunção). Na direção: José Parisi, Lima Duarte e Henrique Martins. A história é simples, mas mexe com o emocional dos telespectadores.

Maria Helena é mãe solteira na sociedade moralista de Cuba do início do século. Seu filho é ameaçado pelo pai tirano – Dom Rafael –, que não aceita o neto bastardo. A negra Dolores, a empregada da família, foge levando a criança. Com outro nome e em outra cidade cria e educa Albertinho, que se forma em medicina. Os anos e a ironia da vida mostrarão que Dom Rafael, o avô poderoso, estava errado. O neto bastardo o salva da morte e acaba se casando com sua neta Isabel Cristina (FERNANDES, 1997, p. 50).

Um fato curioso marca a trajetória de *O direito de nascer*. Na época, as emissoras dos Diários Associados são independentes e um desentendimento entre a direção da TV Tupi de São Paulo e do Rio de Janeiro faz com que a telenovela seja exibida pela TV Rio. Mesmo assim, o sucesso entre os fluminenses é estrondoso.



Ilustração 3: Nathália Thimberg interpreta a freira Maria Helena e Amilton Fernandes, seu filho rejeitado Albertinho Limonta (*O direito de nascer* – 1964)
Fonte: Centro Cultural São Paulo

Na década de 60, as novelas televisivas se tornam hegemônicas no campo da dramaturgia e ocupam o espaço antes dedicado ao teleteatro, que está agonizando. O aumento de popularidade da telenovela impressiona. Uma pesquisa do Ibope aponta que em 1963 o índice de audiência da telenovela das 19h30min da TV Excelsior paulista, por exemplo, atinge os 13%. Em 1965, chega a 34%⁹⁹. O gênero também é o carro-chefe da TV Tupi de São Paulo: “em 1965 os programas de maiores audiências são as novelas, alcançando índices de 32 e 29%” (RAMOS; BORELLI, 1991, p. 64), em terceiro lugar figuram os filmes com 27%. A tecnologia, em especial o videoteipe, e a descoberta dos homens de televisão de que é preciso criar o hábito no público para “mantê-lo diante do aparelho de tevê todas as noites, no mesmo horário” (FERNANDES, 1997, p. 36) auxiliam na ascensão do gênero. Em meados da década de 60, a telenovela consolida-se como um dos programas preferidos dos telespectadores brasileiros.

⁹⁹ Cf. RAMOS; BORELLI, 1991, p. 65-66.

Em 1965, as estações de TV batem recorde ao produzirem 48 títulos. A Excelsior desponta com 17 obras, depois vem: Tupi (11), Paulista (7), Record (5), Cultura (4) e Globo (4).

As emissoras percebem que o aumento significativo na venda de aparelhos de televisão¹⁰⁰ muda o perfil dos telespectadores. A tevê deixa de ser um produto exclusivo da elite e cada vez mais atinge as classes sociais menos favorecidas. Ao atender esse público, as emissoras resgatam dois gêneros afeitos ao gosto popular e de sucesso no meio radiofônico: o folhetim e o melodrama. Os patrocinadores também são os mesmos: entre eles, Colgate-Palmolive e Gessy-Lever.

Segundo Campedelli, a TV Excelsior paulista é o “verdadeiro laboratório da telenovela brasileira” (1985, p. 26). É na emissora que o gênero promove com naturalidade o entrelaçamento entre as formas folhetinescas e melodramáticas. Ivani Ribeiro, a primeira novelista brasileira de televisão, é a responsável pela autoria e adaptação de cerca de 80% das obras apresentadas às 19h30min, entre 1965 e 1970, como: *Onde nasce a ilusão* (1965), *A indomável* (1965), *Vidas cruzadas* (grande sucesso em 1965), *A Deusa vencida* (primeira superprodução da TV brasileira – 1965), *A grande viagem* (1965-66), *Almas de pedra* (1966), *Anjo marcado* (1966), *As minas de prata* (1966-67), *Os fantoches* (1967-68), *O terceiro pecado* (1968), *A muralha* (1968-69) e *Dez Vidas* (1969-70). Para Ivani Ribeiro, “o telespectador gosta de ver-se identificado com as histórias e os locais de minhas novelas. Por isso todas as histórias se passam no Brasil e contêm conflitos que se enquadram em nossa época” (apud RAMOS; BORELLI, 1991, p. 70). Nesse horário também são apresentadas as obras *Ilsa* (1964), de Lúcia Lambertini; *Folhas ao vento* (1964), de Ciro Bassini; *Pecado de mulher* (1964), de Nenê Castellar; e *Mãe* (1964), de Ciro Bassini.

A Excelsior abre quatro faixas de horários para o gênero: 17h30min, 19h, 20h e 22h. Na faixa das 19h, o destaque é telenovela *Redenção*, a mais extensa da televisão brasileira. Com 596 capítulos, a obra, tipicamente folhetinesca, está entre os maiores índices de audiência dos anos 60: 42%. A direção é de

¹⁰⁰ Em 1960, o Brasil conta com 598.000 aparelhos. Em 70, já são 4.584.000 (Cf. MATTOS, 2002, p. 83).

Waldemar de Moraes e Reynaldo Boury. É exibida entre 16 de maio de 1966 e 2 de maio de 1968. No horário das 20h, *Ninguém crê em mim* (julho a outubro de 1966) é uma das primeiras tentativas de modernização da telenovela brasileira. Ao escrever a obra, Lauro César Muniz substitui frases rebuscadas, termos grandiloquos, por expressões mais simples, coloquiais, semelhantes à maneira de falar da população. *Ninguém crê em mim* é a semente que vai “frutificar só dois anos mais tarde, com Beto Rockfeller. Em 1966 era cedo ainda para renovação” (FERNANDES, 1997, p. 83).

Ilusões Perdidas, de autoria de Enia Petri, é o primeiro texto levado ao ar pela recém-inaugurada TV Globo (1965). A telenovela de 56 capítulos é exibida entre 26 de abril e 30 julho de 1965, às 21h. No elenco, nomes como Leila Diniz, Reginaldo Faria e Osmar Prado.

No final de 65, a Globo contrata Glória Magadan para dirigir o núcleo de telenovelas. Sob a orientação da cubana, a emissora de Roberto Marinho começa a produzir folhetins exóticos, isto é, *obras* ambientadas em outros países e com personagens estranhas à realidade brasileira. Por exemplo, *O Sheik de Agadir*, escrito pela própria Glória Magadan, baseado no romance *Taras Bulba* de Nikolai Gogol, tem como cenários a Arábia Saudita e a França. As cenas do deserto do Saara são gravadas em dunas da Restinga da Marambaia, litoral do Rio de Janeiro, uma área administrada pelo Exército Brasileiro. A obra de 155 capítulos vai ao ar na faixa das 21h30min, de 18 de julho de 1966 a 17 de fevereiro de 1967.



Ilustração 4: Henrique Martins no papel do sheik Omar Bem Nazir e Yoná Magalhães, da francesa Janette Legrand. Cena gravada na Restinga da Marambaia (*Sheik de Agadir* – 1966)

Fonte: Cedoc/TV Globo

Em 12 de setembro de 1966, às 20h, começa a exibição dos 120 capítulos de *O Rei dos ciganos*, de Moysés Weltman, com direção de Zbigniew Ziembinski. O triângulo amoroso entre ciganos e nobres tem como cenário a cidade de Viena, Áustria.

A novela televisiva *Eu compro essa mulher*, de Glória Magadan, baseada em *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, é o primeiro sucesso da TV Globo. Levada ao ar entre março e julho de 1966, às 21h30min, *Eu compro essa mulher* chega ao primeiro lugar no Rio de Janeiro, depois de um mês de exibição.

Este período coincide com o crescimento do público telespectador no país e também com a ascensão dos militares ao poder, o que significou a escalada da repressão política e conseqüentemente a permanência noturna das pessoas em casa, restando-lhes como opção de lazer, a audiência dos programas de televisão, em particular das telenovelas (MELO, 1988, p. 27).

Glória Magadan não deixa de apostar em superproduções exóticas ambientadas em outros países: *A Rainha louca* (1967), México; *A sombra de Rebecca* (1967), Japão e Inglaterra; *Sangue e areia* (1967), México; *O homem proibido* (1967), Índia; *Anastácia, a mulher sem destino* (1967), Rússia; *O santo*

mestiço (1968), país fictício latino-americano; *Passo dos Ventos* (1968) Haiti; *A gata de vison* (1968), Chicago-EUA; *A última valsa* (1969) Áustria; *A ponte dos suspiros* (1969), Veneza-Itália; *Rosa Rebelde* (1969) Espanha; e *A Cabana do pai Tomás* (1969), Estados Unidos. O núcleo de telenovelas dirigido por Magadan produz 13 títulos entre 1967-69; destes, apenas um é ambientado no Brasil: *A grande mentira* (1968).

O folhetim exótico da TV Globo dá sinais de desgaste e sucumbe diante da concorrência. Em 1968, no horário das 20h, as telenovelas da Excelsior (*O direito dos filhos* e *Os diabólicos*) alcançam 21,8%; a Globo (*Sangue e areia*; *A Gata Vison*), 11,3%, e a Tupi (*Amor sem Deus*; *Beto Rockfeller*), 9,8%. Em 1969, a TV Tupi assume o primeiro lugar com *Beto Rockfeller*. A emissora das Associadas atinge 23,9% e a Globo com *Rosa Rebelde* (março a novembro) permanece em segundo com 21,1%. A Excelsior cai para o terceiro posto com 18,5%¹⁰¹. *Vidas em conflito* (fevereiro a março) é o último texto levado às 20h pelo canal 9.

Beto Rockfeller, de Bráulio Pedroso, é o divisor de águas da telenovela brasileira. Levada ao ar na TV Tupi, entre 4 de novembro de 1968 e 30 de novembro de 1969, a produção muda a linguagem, a temática, o jeito de fazer novela no Brasil. O maniqueísmo dos dramalhões e folhetins exóticos no estilo cubano-mexicano, incorporado pela telenovela brasileira, passa, agora, a ser parte integrante do protagonista, isto é, “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” (FERNANDES, 1997, p. 115). Os diálogos empolados e os finais de capítulos com ganchos forçados são substituídos por interpretações mais naturais, em tom coloquial e com emprego de gírias. A telenovela aproxima-se da realidade social brasileira com humor e descontração.

A direção de *Beto Rockfeller* é de Lima Duarte e Walter Avancini. Fazem parte do elenco: Luiz Gustavo (Beto Rockfeller), Débora Duarte (Lu), Bete Mendes (Renata), Irene Ravache (Neide), Walter Forster (Otávio), Maria Della Costa (Maitê), Ana Rosa (Cida), Plínio Marcos (Vitório), Marília Pêra (Manuela), Rodrigo

¹⁰¹Os índices de audiência utilizados por esta tese estão em Ortiz, Ramos e Borelli (1991).

Santiago (Carlucho), Jofre Soares (Pedro), Eleonor Bruno (Rosa), Walderez de Barros (Mercedes), Zezé Motta (Zezé), Gésio Amadeu (Gésio), João Carlos Midnight (Vadeco), Ruy Resende (Saldanha), Theo de Faria (Lavinho), Ety Fraser (Waleska), Alceu Nunes, Esther Mellinger (Tânia), Marilda Pedroso (Mila), Wladimir Nikolaief (Lavito), Yara Lins (Clô), Luiz Américo (Tomás), Heleno Prestes (Tavinho), Pepita Rodrigues (Bárbara), Renato Côrtes Real (Bertoldo), Lima Duarte (representa 5 personagens: Domingos, Duarte, Manoel Maria, Conde Wladimir e Secundino), entre outros.



Ilustração 5: O diretor Walter Avancini e Luiz Gustavo na pele de Beto Rockefeller pousando de rico apostador. Cena gravada no Jóquei Clube Paulista (*Beto Rockefeller* – 1968)

Fonte: Centro Cultural São Paulo

Os telespectadores de Beto Rockefeller identificam-se com a ambientação urbana e o cenário inteiramente brasileiro.

Beto (Luiz Gustavo) é um charmoso representante da classe média que trabalha numa casa de calçados. Com sua intuição e perspicácia, consegue penetrar na alta sociedade, através de sua

namorada Lu (Débora), sempre passando por milionário. Quem Beto preferirá afinal? Lu, a garota sofisticada e rodeada de gente importante, ou Cida (Ana Rosa), a humilde namoradinha do bairro onde mora? A contradição será explicada através de seu nome: Beto, humilde trabalhador, da rua Teodoro Sampaio; Rockfeller, sofisticado e badalado, da rua Augusta. Enquanto vacina entre os dois extremos, a grã-finagem dobra-se ante seu maniqueísmo, e ele tem que fazer toda a ordem de trapaça para que sua origem – que não é segredo para Renata (Bete), uma jovem grã-fina decadente – não seja descoberta (FERNANDES, 1997, p. 116).

A TV Tupi segue a mesma linha modernizadora e ao substituir *Beto Rockfeller* promove, em 1º de dezembro de 1969, a estréia de *Super plá*, também de Bráulio Pedroso. A telenovela conta a história de um menino inteligentíssimo que ao levar um tombo perde a genialidade. Depois de adulto, funcionário de um banco, descobre que ao tomar o refrigerante Super plá torna-se novamente superinteligente. A trama mistura cinema, tevê, história em quadrinhos, onde “cada personagem baseava-se em figuras conhecidas” (FERNANDES, 1997, p. 136), como Joan Crawford, Tio Patinhas e a florista do filme *Luzes da Ribalta* de Charles Chaplin. No entanto, a história não cai no gosto do público e em 16 de maio de 1970 sai do ar. Para reeditar o sucesso alcançado em 69, a emissora produz ainda *Toninho on de rocks* e *A volta de Beto Rockfeller*. As telenovelas também fracassam.

Mesmo criada na Tupi, a fórmula de *Beto Rockfeller* é mais bem aproveitada pela concorrência, em especial, a TV Globo. A emissora de Roberto Marinho demite Glória Magadan e deixa de lado os folhetins exóticos. Começa os anos 70 apostando em Janete Clair e a linha novela-verdade. A administração e a organização das emissoras Tupi e Globo são decisivas para a decadência de uma e o sucesso de outra. Enquanto a TV das Associadas trabalha quase de maneira empírica, a Globo conta com um departamento de pesquisas e, portanto, com “métodos eficazes de apuração do gosto popular e suas determinantes, desenvolve critérios e prioridades que reduzem sua margem de erro” (SIMÕES, 1986, p. 85).

A TV Globo intensifica as gravações externas, mostrando o Brasil aos brasileiros. Essa identificação do público com a paisagem e as personagens das tramas garante o sucesso das novelas da emissora.

A nova linha de telenovelas começa a ser utilizada em *Véu de Noiva*, exibida de 14 de outubro de 1969 a 6 de junho de 1970. É o primeiro grande sucesso da TV Globo no horário das 20h. Escrita por Janete Clair e dirigida por Daniel Filho, caracteriza-se por diálogos curtos, linguagem coloquial e uma grande variedade de tramas paralelas. O cenário é bem conhecido do público, a cidade do Rio de Janeiro. O elenco é formado, entre outros, por Cláudio Marzo, Regina Duarte, Geraldo Del Rey, Myriam Pérsia, Glauce Rocha, José Augusto Branco, Paulo José, Cláudio Cavalcanti, Betty Faria, Carlos Eduardo Dolabella e Emiliano Queiroz. A TV Globo faz questão de dissociar *Véu de Noiva* das produções exóticas.

A história começa com um noivado desfeito no dia do casamento. Andréia (Regina) descobre que o seu noivo – Luciano (Geraldo) – está apaixonado por sua irmã – Flor (Myriam Pérsia). Desiludida, ela foge de todos encontrando o verdadeiro amor nos braços de Marcelo (Cláudio), um corredor de automóvel. – Com esta novela, a Rede Globo dava adeus às novelas supervisionadas por Glória Magadan, procurando deixar no passado o ranço mexicano que tanto marcou suas produções. A publicidade explicava o fato: ‘Em *Véu de Noiva* tudo acontece como vida real. A novela verdade’ (FERNANDES, 1997, p. 135-36).

O sucesso de *Véu de Noiva* assinala o acerto da emissora; por isso, ela segue na linha novela-verdade. Entre 8 de junho de 1970 e 12 de junho de 1971, na faixa das 20h, a Globo exhibe mais uma obra de Janete Clair: *Irmãos Coragem*. Os diretores Daniel Filho, Milton Gonçalves e Reynaldo Boury trabalham com atores consagrados: Tarcísio Meira, Glória Menezes, Cláudio Marzo, Cláudio Cavalcanti, Regina Duarte, Zilka Salaberry, Carlos Eduardo Dolabella, Emiliano Queiroz, Gilberto Martinho, Glauce Roche, Lúcia Alves, Mirian Pires, José Augusto Branco, entre outros. A audiência da telenovela é impressionante. Chega a superar os índices alcançados nos jogos do Brasil na Copa do Mundo do México. No Rio de Janeiro, onde a Globo tradicionalmente registra mais audiência do que em São Paulo, os números atingem 89 pontos no final da telenovela. A média, no entanto, fica em torno de 70 pontos¹⁰².

Em 328 capítulos, Janete Clair conta a história dos irmãos Coragem, João (Tarcísio Meira), Duda (Cláudio Marzo) e Jerônimo (Cláudio Cavalcanti). A narrativa se passa em Coroadó, uma vila fictícia do interior de Goiás. Coroadó é a

¹⁰² Cf. COELHO; FERREIRA, 2003, p. 56.

primeira cidade cenográfica da TV Globo. O cenário de 5.000 m², o maior até então de uma emissora brasileira, é montado na Barra da Tijuca. Tem ruas, praças, prefeitura, delegacia, igreja, pensão, farmácia, bares e mercearia.



Ilustração 6: Coroado – cidade cenográfica (*Irmãos Coragem* – 1970)
Fonte: Editora Globo

O enredo é focado na luta dos irmãos para reaver um diamante encontrado por João e roubado por capangas do poderoso coronel Pedro Barros (Gilberto Martinho). As tramas paralelas também marcam a telenovela, como o envolvimento de João com a filha de Pedro Vargas, uma mulher de três personalidades, que ora é Lara, de comportamento reprimido e inseguro; por vezes Diana, comunicativa e expansiva; e ainda Márcia, uma pessoa equilibrada. Jerônimo Coelho, por sua vez, envolve-se em um amor proibido com a índia Potira, sua irmã de criação. Enquanto isso, Duda deixa o seu amor de infância, Ritinha, em Coroado, e se transfere para o Rio de Janeiro. Na capital carioca fica famoso ao se tornar o artilheiro do time profissional do Flamengo. No desfecho

da narrativa, a luta pelo diamante provoca a morte de Jerônimo Coragem e Índia Potira. Enfurecido com a morte do irmão, João Coragem destrói a pedra preciosa. Em um ato de loucura, o coronel Pedro Barros atea fogo em Coroadó. As cenas finais mostram o povo unido reconstruindo a vila.

Exibida em tempos de ditadura, quando presos políticos eram torturados e mortos nos porões do regime militar, *Irmãos Coragem* mostrou sintonia com a realidade política do País ao apresentar na fictícia Coroadó eleições, polícia e Justiça controladas e corrompidas pelas elites latifundiárias [...] A autora tocou também sutilmente em temas-tabu na telenovela, como o estupro. Várias cenas sugeriram que a personagem Cema havia sido violentada por Juca Cipó, personagem que teve sua carga nociva atenuada ao longo da trama porque o público infantil se apegou ao tipo criado pelo ator Emiliano Queiroz (COELHO; FERREIRA, 2003, p. 54).

O texto de Janete Clair, *Irmãos Coragem*, consolida o espaço das 20h para as telenovelas realistas. Ao se especializar nessa forma genérica, a TV Globo assume a liderança, posição esta que mantém até hoje. Na década de 70, a TV Tupi mantém o segundo lugar

Ainda nos anos 70, a emissora de Roberto Marinho faz um grande investimento na compra de equipamentos, como: câmeras e videoteipes portáteis, ilhas de edição e pós-produção. Com tecnologia de ponta, a TV Globo trabalha ainda mais no aprimoramento da parte plástica, visual, e aumenta a produção de novelas. A estação é beneficiada também por outros avanços tecnológicos, entre eles, a facilidade de formação de rede (linhas de transmissão, satélite) e a consolidação da tevê em cores no Brasil. Considera-se a cobertura da abertura da Festa da Uva de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, em 1972, como o marco inaugural da televisão em cores no país. Entretanto, o custo dos equipamentos para implantar o sistema é muito alto. Segundo Inimá Fernandes Simões, “uma câmara P e B se custa, digamos, 4 mil dólares no mercado, ainda será 30 vezes mais barata que sua similar para transmissão em cores” (1986, p. 96).

Melhor estrutura nas áreas de produção, técnica, operacional e até mesmo financeira, a TV Globo sai na frente e, em 1973, lança a primeira telenovela colorida do país: *O Bem Amado*. Exibida entre 24 de janeiro e 09 de setembro, às 22h, a trama escrita por Dias Gomes com direção de Régis Cardoso, “representou a primeira abertura para a venda de produção nacional

para o exterior (o que se fazia antes era comercializar o texto)” (FERNANDES, 1997, p. 168).

O ano de 1973 marca a extinção do departamento de telenovelas da TV Record. *Vidas marcadas* de Amaral Gurgel é a última produção da emissora. Waldomiro Baroni e Waldemar de Moraes dirigem a narrativa que vai ao ar entre 30 de julho e 30 de novembro, às 20h. A Record volta a apresentar telenovelas em 1977. O texto escolhido é *O Espantalho*, de Ivani Ribeiro, com direção de José Miziara e David Grimberg. A trama, no entanto, é produzida pelos estúdios Sílvia Santos, logo após a inauguração da TVS do Rio de Janeiro, canal 11. O horário de exibição fica na faixa das 21h, mas em seguida a Record transfere para 23h.

Os anos 70 são difíceis para as emissoras brasileiras. Até mesmo a TV Globo, emissora afinada com o regime militar, sofre com a censura. O Ato Institucional número 5 (AI-5), baixado em 1968 pelo Marechal Arthur da Costa e Silva e extinto em 1978 durante o mandato do General Ernesto Geisel, dá poderes absolutos ao governo. O AI-5 e a criação do Conselho Superior de Censura (CSC)¹⁰³ limitam as ações da imprensa e restringem a liberdade de pensamento e expressão. Com isso, além de sinopses¹⁰⁴ e capítulos de telenovelas, obras completas deixam de ir ao ar. Por exemplo, em 1975 a Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS) veta a exibição de *Roque Santeiro*, de Dias Gomes, ao tomar conhecimento que se trata da adaptação da peça teatral do próprio autor, *O berço do herói*, censurada em 1963. Na época da proibição, a telenovela está em plena produção, com 36 capítulos já gravados. Portanto, o elenco está definido (protagonistas: Betty Faria, Lima Duarte e Francisco Cuoco), além de ter cenários e figurinos prontos.

Para se ter uma idéia do custo de uma telenovela, a versão de *Roque Santeiro*, exibida após o fim do regime militar, custa em torno de US\$ 2 milhões. Os gastos com cada capítulo oscilam entre US\$ 10 mil e US\$ 15 mil¹⁰⁵. A versão de 1985-86, escrita por Dias Gomes e Aguinaldo Silva, auxiliados por Marcílio de Moraes e Joaquim Assis, cai no gosto do público. A narrativa é um dos maiores

¹⁰³ Entra em vigor em 21 de novembro de 1968, através do Decreto 16, da Lei nº 5.536.

¹⁰⁴ Visão do conjunto. Narrativa breve (COMPARATO, 1995, p. 399).

¹⁰⁵ Cf. ORTIZ; RAMOS, 1991, p. 114.

sucessos da dramaturgia brasileira. A média de audiência em São Paulo é de 74% e no Rio de Janeiro de 78%.

Em relação a 1975, *Roque Santeiro* versão 1985-86 mantém o mesmo enredo e quase nenhuma personagem é incluída. No entanto, há mudança no elenco. Permanecem Lima Duarte, João Carlos Barroso, Luiz Armando Queiroz, Ilva Niño, Milton Gonçalves e Elizângela do Amaral Vergueiro. Passam a fazer parte da trama: Regina Duarte, José Wilker, Paulo Gracindo, Yoná Magalhães, Armando Bogus, Ary Fontoura, Eloísa Mafalda, Lucinha Lins, Ruy Resende, Cássia Kiss, Fábio Jr., Lídia Brondi, Cláudio Cavalcanti, Ewerton de Castro, Patrícia Pillar, Maurício Mattar, Cláudia Raia, Oswaldo Loureiro, Ísis de Oliveira, entre outros.

Caso semelhante a *Roque Santeiro* é registrado em 1977. Com 30 capítulos gravados e finalizados, *Despedida de casado*, de Walter Durst, também é censurada na véspera da estréia. A Globo decide, então, contratar um orientador, “‘conselheiro’ com experiência anterior com a Censura Federal para ler roteiros e emitir sua opinião antes das gravações, de maneira a evitar prejuízos” (HAMBURGER, 2005, p. 34).

O AI-5 e o CSC apenas explicitam a censura que transita muitas vezes de forma velada nos bastidores das emissoras. A primeira novela televisiva brasileira a sofrer com o regime militar é *Desquitadas*, de Júlio Atlas. A exibição está condicionada à troca de título e isso é feito. *Desquitadas*, então, passa a se chamar *Ainda resta uma esperança*. Vetam-se também as cenas e diálogos sobre o aborto da personagem Georgette (Maria Aparecida Alves). *Ainda resta uma esperança* é transmitida pela TV Excelsior na faixa das 19h, entre 4 de março e 8 de maio de 1965.

A censura de capítulos e até mesmo de obras inteiras é a maior prova de que a ditadura militar teme o influxo provocado pelas telenovelas. Dominique Wolton, contudo, entende que essa influência é mútua.

As novelas integram os desenvolvimentos inventados pelo público, fazendo assim da televisão brasileira a *primeira televisão de massa interativa do mundo!* E isso muito antes das novas tecnologias! Todos conversam sobre as novelas, o que mostra à perfeição a tese do laço social que é a televisão. Mas não é só a realidade que inspira as

novelas; são também as novelas que influenciam a realidade por uma espécie de ida e volta entre a ficção e a realidade, talvez única no mundo. A ficção retoma às vezes a realidade e a influencia, um fenômeno bem mais complexo e interessante do que os *reality shows* (WOLTON, 1996, p. 163, grifo do autor).

Para proporcionar os processos dialógicos e interativos entre autor-obra-telespectador, as estações se valem de pesquisas de opinião e índices de audiência. Com essas ferramentas traçam o perfil do telespectador, como: faixa etária, classe social, temáticas e horários preferidos. A partir dessas informações, elaboram a programação mais adequada ao tipo de audiência predominante em cada faixa horária. A Globo oferece telenovelas específicas para cada segmento de público. Às 18h há predominância de temas históricos e românticos; a faixa das 19h é reservada às comédias e assuntos atuais para agradar o público infanto-juvenil; e a chamada novela das oito (vai ao ar por volta das 21h – fusão das telenovelas das 20h e 22h) oferece uma temática realista, social, endereçada a toda a família. Além disso, tem a faixa das 14h30min (*Vale a pena ver de novo*) dedicada à reapresentação de obras.

É nos anos 70 que a Globo começa a direcionar as formas genéricas para cada segmento de público. Em *Irmãos Coragem* aumenta o número de telespectadores masculinos. Portanto, cai por terra o conceito construído no rádio e transferido à televisão de que novela é só para mulheres. Dulce Ribeiro, do setor de pesquisas da Rede Globo, confirma: “cerca de 60% da audiência feminina e 40% masculina. Na verdade esses índices, correspondentes aos anos 86, são análogos aos que tínhamos em 1972” (apud RAMOS; BORELLI, 1991, p. 100).

A TV Globo é paradigma de qualidade no campo da dramaturgia. As concorrentes bem que tentam desbancá-la, contudo conseguem apenas vitórias pontuais. Mesmo assim, abre-se aqui um parêntese para resgatar a história das emissoras que também exibem telenovelas, como: Cultura, Bandeirantes, Sistema Brasileiro de Televisão e Rede Manchete.

Os imigrantes é a telenovela de maior sucesso da história da Rede Bandeirantes. Escrita por Benedito Ruy Barbosa, Wilson Aguiar Filho e Renata Pallotini, a narrativa retrata a saga dos imigrantes que desembarcam no Brasil no

final do século XIX. Contando com a continuação chamada de *Imigrantes – terceira geração*, a obra é a segunda mais longa novela televisiva do Brasil com 459 capítulos¹⁰⁶. Apresentada às 18h30min, entre 27 de abril de 1981 e 4 de junho de 1982, é dividida em várias fases e conta com o maior elenco já escalado em uma novela televisiva brasileira. A direção é de Atílio Riccó, Antônio Abujamra, Henrique Martins e Emílio Di Biasi.

O ano de 1983 marca as últimas produções da televisão Bandeirantes na década (*Sabor de mel*, *Braço de Ferro* e *Maçã do Amor*). Em 1995, a emissora retoma a produção com o texto de Alcione Araújo: *Idade da Loba*. Com co-produção da TV Plus e direção de Jayme Monjardim, a telenovela assinala o emprego da narrativa de cinema na teledramaturgia: “como exemplo dessas referências cinematográficas temos a iluminação e o tom antinaturalista dado às cenas” (FERNANDES, 1997, p. 466).

Ainda na década de 90, a Bandeirantes apresenta: *O Campeão* (1996), *Perdidos do amor* (1996), *Serras Azuis* (1998) e *Meu Pé de Laranja Lima* (1998). Nos anos 2000, a emissora continua a sua saga para seduzir os telenovelistas, mas mais uma vez as tentativas fracassam. Por exemplo, *Paixões Proibidas*, co-produção com a Rádio e Televisão Portuguesa (RTP), não atinge dois pontos no Ibope no horário das 22h. Troca de faixa e passa a ser exibida às 17h30min; mesmo assim, não decola.

Em 1965, a TV Cultura leva ao ar a sua primeira telenovela. *Escrava do Silêncio*, de Leonor Pacheco, tem na direção Lúcia Lambertini e Dalmo Ferreira. A narrativa gira em torno da maldição que cai sobre uma família rica, onde uma jovem sofre um abalo psicológico e perde a voz. A obra “caracterizou-se pela simplicidade de produção e por temas pueris” (FERNANDES, 1997, p. 56).

Em 7 de fevereiro de 1966, começa a exibição da última obra da Cultura sob a administração dos Diários Associados: *Sangue rebelde*. O texto, contudo, não é concluído devido a um incêndio no prédio da emissora. A produção sai do ar em meados de abril de 1966 sem apresentar os capítulos finais.

¹⁰⁶ Sem essa continuação, a telenovela passa a ser a terceira mais longa do país, com 333 capítulos, atrás de *Redenção* e *O machão*.

A Cultura volta a investir em telenovelas somente quando a Fundação Padre Anchieta assume a emissora. Ela firma uma parceria com a TV Globo e lança a primeira telenovela educativa do Brasil: *Meu pedacinho de chão*. A trama é mostrada nas duas emissoras entre agosto de 1971 e maio de 1972, no horário das 18h.

Na década de 80, a emissora da Fundação Padre Anchieta investe pesado em dramaturgia e torna-se a maior adaptadora de obras da literatura nacional para a televisão. Entre 1980-89 são levadas ao ar 15 telenovelas baseadas em textos de escritores brasileiros: *O vento do mar aberto* (Geraldo Santos), *Floradas da serra* (Dinah Silveira de Queiróz), *Fiel e a pedra* (Osman Lins), *Partidas Dobradas* (Mário Donato), *O resto é silêncio* (Erico Verissimo), *O pátio das donzelas* (Maria de Lourdes Teixeira), *Nem rebeldes nem fiéis* (Ondina Ferreira), *Pic Nic classe C* (Oswaldo Molles), *As cinco painelas de ouro* (Antônio Alcântara Machado), *Casa de pensão* (Aluísio de Azevedo), *O coronel e o lobisomem* (José Candido de Carvalho), *O tronco do ipê* (José de Alencar), *Seu Quequé* (José Condé), *Iaiá Garcia* (Machado de Assis) e *Música ao longe* (Erico Verissimo).

As telenovelas também fazem parte da programação de dois outros importantes canais: Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) e Rede Manchete.

A trajetória do SBT começa em 1976, quando Sílvio Santos inaugura a TV S do Rio de Janeiro. Nos anos 80, o empresário obtém a concessão de algumas emissoras pertencentes à extinta Rede Tupi, como o canal 4, de São Paulo. Em 19 de agosto de 1981 acontece a inauguração do Sistema Brasileiro de Televisão, porém a logomarca SBT começa a ser divulgada somente no final dos anos 80.

Ao se estruturar em torno da figura Sílvio Santos, o SBT trabalha para cativar o mesmo segmento de público que acompanha o apresentador, principalmente a classe popular. As telenovelas resgatam, nesse caso, a velha fórmula de sucesso do rádio e início da tevê: o dramalhão. O SBT recorre aos textos da mexicana Marisa Garrido. Em apenas dois anos (1982-83) são adaptadas 10 obras da escritora: *Destino*, *A força do Amor*, *A leoa*, *Conflito*, *Sombras do passado*, *Acorrentada*, *A ponte do amor*, *A justiça de Deus*, *Pecado*

de amor e *Razão de viver*. Ademais, a emissora importa e dubla as telenovelas, como a versão mexicana de *O direito de Nascer* (1983) e as infantis *Chispita* (1984), *Angelito* (1985) e *Lupita* (1985).

Esta estratégia de atuar na faixa de um público mais “popularesco” mostra-se inadequada diante da modernização por que passou a telenovela brasileira. A maioria dos programas tem uma audiência inferior a 10%. *Direito de nascer* não consegue repetir o êxito que alcançou anteriormente, como se uma página da história da sociedade brasileira tivesse sido virada (RAMOS; BORELLI, 1991, p. 107).

O Sistema Brasileiro de Televisão começa a década de 90 investindo na produção nacional. Leva ao ar: *Brasileiras e brasileiros*, de Carlos Alberto Sofredini e Walter Avancini. Mesmo com um elenco de estrelas, como Edson Celulari, Carla Camurati, Fúlvio Stefanini, Nei Latorraca, Juca de Oliveira, Irene Ravache, Paulo Autran, Fábio Júnior e Lucélia Santos, a produção é um fracasso. Segundo Ismael Fernandes, “talvez o maior tropeço da telenovela brasileira” (1997, p. 369), principalmente em termos de audiência, com apenas 3 pontos. Uma das razões para essa péssima performance pode ser explicada pela troca constante de horário: 17h45min, 18h, 18h30min, 19h e finalmente 20h. A obra vai ao ar entre 5 de novembro de 1990 e 14 de maio de 1991.

A experiência mal sucedida de *Brasileiras e brasileiros* faz Sílvio Santos retomar os textos mexicanos. Desta feita, a estratégia dá certo, a emissora sai dos 3% e chega aos impressionantes 21% com *Carrossel*¹⁰⁷. Entusiasmado, o apresentador-empresário passa a importar telenovelas argentinas, venezuelanas e, principalmente, mexicanas produzidas pela Televisa, como: *Maria do bairro*, *Maria Mercedes*, *Marimar*, *A usurpadora*, *Rosalinda*, *Privilégio de Amar*, *Esmeralda* e *Pícaro Sonhadora*.

A primeira telenovela totalmente nacional produzida pelo SBT nos anos 2000 é escrita pela mulher de Sílvio Santos: Íris Abravanel. *Redenção* estréia em dezembro de 2008 às 23h10min, mas em seguida passa para o horário das 22h20min. Vale destacar que a mudança de faixa horária é uma prática rotineira no SBT.

¹⁰⁷ Cf. DUARTE, 1996, p. 131.

A Rede Manchete de Televisão (1983-99) chega para agregar qualidade à dramaturgia brasileira. Assim como Sílvio Santos, o empresário Adolfo Bloch cria a emissora a partir do espólio da TV Tupi, dos Diários Associados.

Em 1985, a Manchete estréia a sua primeira telenovela: *Antônio Maria*, uma reedição do texto escrito por Geraldo Vietri e Walter Negrão levado ao ar com grande audiência na TV Tupi em 1968-69. Desta feita, a obra não tem a mesma repercussão. A estação, contudo, emplaca no ano seguinte um grande sucesso: *Dona Beija*, de Wilson Aguiar Filho. O destaque fica por conta da exuberante atuação de Maitê Proença. O elenco é composto ainda por Gracindo Júnior, Marcelo Picchi, Bia Seidl, Sérgio Britto, Renato Borghi, Maiara Magri, Arlete Salles, Sérgio Mamberti, Carlos Alberto, entre outros. A direção geral é de Herval Rossano. A narrativa se passa no século XIX na cidade mineira de Araxá. Conta a história de Ana Jacinta de São José, a Dona Beija (Maitê Proença), uma mulher rejeitada pelo seu amante, Antônio Sampaio (Gracindo Júnior). Filho de uma família tradicional, Antônio casa com Aninha (Bia Seidl). Para se vingar de seu ex-amante, Dona Beija funda um refinado bordel; com isso, torna-se uma figura influente na cidade. Envolve-se com João Carneiro (Marcelo), mesmo assim não consegue esquecer Antônio Sampaio. Exibida no horário das 21h30min, entre 7 de abril e 11 de junho de 1986, *Dona Beija* é uma telenovela curta para os padrões da época, apenas 89 capítulos¹⁰⁸.

Outra grande produção da Rede Manchete é dirigida por Tizuka Yamasaki e Carlos Guimarães: *Kananga do Japão*. A obra retrata o Brasil da década de 1930, os movimentos político, social e cultural, em especial, o cenário musical. Vai ao ar entre 19 de julho de 1989 e 25 de março de 1990.

A década de 90 começa muito bem para o departamento de dramaturgia da emissora de Adolfo Bloch. Apresentada logo após a novela das 8 da Globo (*Rainha da sucata* e *Meu bem, meu mal*), entre 17 de março e 10 de dezembro de 1990, *Pantanal* torna-se uma das mais referenciadas telenovelas brasileiras. O texto de Benedito Ruy Barbosa é interpretado por Cláudio Marzo, Jussara Freire, Elaine Cristina, Marcos Winter, Cristiane Oliveira, Marcos Palmeira, Luciene

¹⁰⁸ As obras têm em média entre 160 e 220 capítulos.

Adami, Ângela Leal, Nathália Thimberg, Cássia Kiss, Paulo Gorgulho, entre outros.

A sinopse da telenovela revela a saga da família Leôncio. A narrativa começa com José Leôncio, um fazendeiro que mora no pantanal do Mato Grosso. Em viagem ao Rio de Janeiro, ele engravida e casa com a jovem Madeleine. Mudam-se para o pantanal; entretanto, Madeleine não se adapta e resolve voltar à capital carioca com o filho Joventino. José Leôncio tenta recuperar o menino, contudo não tem êxito em sua empreitada e retorna ao pantanal. Passa a viver com a empregada Filó, com quem tem um filho. Depois de 20 anos, Joventino tenta uma reaproximação com o pai, mas a diferença cultural é tão grande que José Leôncio é obrigado a expulsá-lo da fazenda. A essa altura, Joventino está apaixonado por Juma que, segundo os pantaneiros, transforma-se em onça. Joventino e Juma vão morar no Rio de Janeiro. Desta vez, é a pantaneira que sofre com a diferença cultural e volta ao pantanal do Mato Grosso. Apaixonado, Joventino vai atrás da jovem e os dois se casam.

A telenovela *Pantanal* é apresentada em um momento em que a biodiversidade torna-se pauta recorrente, principalmente, na imprensa. O mundo está preocupado com a iminente extinção de espécies animais e vegetais. A temática da narrativa se insere nesse contexto ao mostrar, além das belezas naturais, a falta de consciência e de uma política ambiental eficiente para manter a diversidade biológica da região pantaneira.

A imbatível Globo perde pontos para a Manchete.

Em 1986, a novela *Dona Beija* obtém 42 pontos de audiência no Rio de Janeiro, sucesso que se repetirá em São Paulo, quatro anos mais tarde com a novela *Pantanal*, onde obtém 42 pontos. É importante observar, em primeiro lugar, que esses números são muito altos. Nunca antes uma emissora havia conseguido obtê-los concorrendo com a Globo, quanto mais no seu próprio terreno, a produção ficcional. (BORELLI; PRIOLLI; MALTA, 2000, p. 99)

É bom reforçar que a partir da década de 70 a TV Globo consegue manter de forma hegemônica a audiência em telenovelas. A pontuação apresentada pela Manchete (*Dona Beija* e *Pantanal*) é exceção. Contudo, algumas emissoras conseguem bons resultados em termos de audiência. Nos anos 70, a TV Tupi

ainda é a grande adversária da emissora de Roberto Marinho com *Mulheres de Areia* (1973-74), *Ídolo de Pano* (1974-75) e *O profeta* (1977-78). Em 80, os destaques da Bandeirantes são *Os Imigrantes* (1981-82) e *Ninho de Serpente* (1982). Nos anos 90, o SBT consegue picos de até 20 pontos ao exibir obras importadas, como: *Carrossel* (1990), *Maria do bairro* (1997), *Maria Mercedes* (1997), *Marimar* (1994) e *A usurpadora* (1999). Mas nada comparado aos números alcançados pela TV Globo. Por exemplo, nos anos 70 os últimos capítulos de *Irmãos Coragem* chegam a 89 pontos no Rio de Janeiro. A média, porém, é superior a 70 pontos¹⁰⁹. Um sucesso ainda mais retumbante e histórico é registrado em 1972 com *Selva de Pedra*. É a história de amor de Cristiano Vilhena (Francisco Cuoco) e Simone Marques (Regina Duarte) em uma selva de pedra, ou seja, na cidade de Guanabara, antiga capital fluminense. Ela busca o reconhecimento como artista plástica. Ele muda ao envolver-se com Fernanda (Dina Sfat), uma das principais acionistas do estaleiro de seu tio Aristides (Gilberto Martinho) e noiva de seu primo Caio (Carlos Eduardo Dolabella).

Simone, desiludida, foge de Cristiano, sofre um acidente e é tida como morta. Viva, assume a identidade de uma irmã falecida – Rosana Reis – e volta a trilhar o caminho de Cristiano, num jogo enlouquecedor. A maior projeção da história da telenovela – 100% de audiência no clímax: o capítulo 152, quando Rosana Reis é desmascarada. Um dramalhão, na verdade, mas irresistível. Principalmente porque todas as tramas e conflitos de personagens interessavam (FERNANDES, 1997, p. 158).

Ismael Fernandes chama a atenção que durante a exibição da telenovela, em 1972-73, o país vive o chamado milagre brasileiro¹¹⁰. O último capítulo, onde o bem vence o mal, mimetiza com verossimilhança a realidade social da época. Cristiano e Simone voltam a se entender, mas “agora eles se amavam envolvidos pelo dinheiro ao sabor do sucesso pessoal. Era o milagre brasileiro mesmo” (FERNANDES, 1997, p. 159). *Selva de Pedra*, de Janete Clair, é apresentada às 20h, de 10 de abril de 1972 a 23 de janeiro de 1973. A direção é de Daniel Filho e Walter Avancini.

¹⁰⁹ Cf. COELHO; FERREIRA, 2003, p. 56.

¹¹⁰ Nos anos 70, a taxa de crescimento do PIB atinge 8,6% ao ano em termos reais. A proporção de pobres cai de 68% em 1970 para 35% em 80 (Cf. ROCHA, 2005, p. 90).

Vários estudos (Hamburger, Borelli, Priolli e Malta) e matérias publicadas em sites, jornais e revistas apontam oscilação nos índices nacionais de audiência das telenovelas da TV Globo nos anos 90. *Pedra sobre pedra* (1992) estreia com 47 pontos, *De corpo e alma* (1992-93) tem uma média de 53 pontos, *Renascer* (1993) fica entre 60 e 65 pontos, *Fera Ferida* (1993-94) atinge 55 pontos. A partir de meados da década de 90, são registrados índices abaixo de 50 pontos em várias obras, como: *Pátria minha* (1994-95), 45, *Explode Coração* (1995-96), 47, e *Fim do mundo* (1996) 48 pontos. Uma queda ainda mais expressiva é registrada em *Por amor* (1997), apenas 43 pontos; com isso, “a audiência passa a ser considerada, pela direção da Globo, fora dos trilhos, ou seja, fora da base suportável: abaixo de 45 pontos, em média” (BORELLI; PRIOLLI; MALTA, 2000, p. 37). Nos anos 2000, apenas *Senhora do Destino* chega aos 50 pontos. A maioria fica na casa dos 40 pontos e, em alguns casos, abaixo disso. *Esperança*, por exemplo, tem uma média de apenas 38 pontos (ver Anexo A).

A pesquisa do Ibope/Media WorkStation aponta que no período de 02/06 a 22/11/2008, época da apresentação de *A favorita* (02/06/2008 a 17/01/2009), a média de audiência nacional telenovela das 21h fica em 41 pontos. Baseado nesses dados, o Departamento Comercial da TV Globo trabalha da seguinte forma:

A Novela III faz parte do cotidiano e está presente na vida de 29 milhões de pessoas que acompanharam-na diariamente. Poucos programas no mundo conseguem concentrar tantos espectadores. Em número de telespectadores no horário nobre, o Brasil só fica atrás da Índia (31,6) e dos Estados Unidos (28,2).¹¹¹

As telenovelas ainda arrebatam um número expressivo de telespectadores. No entanto, as pesquisas mostram que a audiência do gênero está em constante queda nas últimas décadas. Esse fenômeno atinge todas as faixas horárias. Nos anos 2000, as novelas das 18h registram índices de audiência abaixo do normal. *Ciranda de Pedra* (05/05 a 04/10/2008) tem em média 22 pontos na grande São Paulo. Na faixa das 19h, há uma oscilação do número de telespectadores; por exemplo: *Da cor do pecado* (26/01 a 28/08/2004) chega aos 43,1 pontos, *Cobras e Lagartos* (24/04 a 17/11/2006) a 38,2, *Bang*

¹¹¹ Disponível em: <<http://comercial.redeglobo.com.br>>. Acesso em: 05 de março de 2009.

bang (03/10/2005 a 22/04/2006) registra apenas 27,2 e *Beleza Pura* (18/02 a 12/09/2008), 27,7 pontos¹¹².

Em 2009, o quadro não é diferente. No horário das 18h, *Paraíso* estréia em 16 de março com 25 pontos, mas não se mantém neste patamar. Em 31 de março, por exemplo, cai aos inexpressivos 16 pontos¹¹³. Na faixa das 19h, a narrativa *Três Irmãs* registra 26 pontos e *Caminho das Índias* não consegue alavancar o horário das 21h, obtendo no máximo 36 pontos¹¹⁴.

A tecnologia é aliada e ao mesmo tempo vilã das telenovelas. Ao mesmo tempo em que ajuda a qualificar a produção (câmeras digitais, ilhas não-lineares, softwares de edição, computação gráfica) e a transmissão (satélites, cabos, TV digital), os aparatos também são os responsáveis pela mudança de hábito dos telespectadores. O declínio na audiência da TV, a partir dos anos 90, coincide com a popularização de artefatos tecnológicos, como: controle remoto, videocassete, videogame, disco de vídeo digital (DVD)¹¹⁵, TV paga e Internet.

Com o controle remoto a fidelização fica mais difícil. O telespectador passa a ser flutuante; quando a trama deixa de ser atrativa é extremamente fácil trocar de canal.

A Internet, com inúmeras atrações, insere o usuário nos mais diferentes mundos. Possibilita a interatividade e disponibiliza áudio, vídeo, animação, fotos, entre outros dados. Em 2006, o número de internautas residenciais ativos no Brasil chega a 14,4 milhões. Em 2007 já são 21,4 milhões, um crescimento de 48%¹¹⁶. Em março de 2009, atingem os 25,5 milhões. Entretanto, a pesquisa do Ibope Nielsen Online¹¹⁷ revela que 38,2 milhões de brasileiros têm computadores conectados à Internet em casa. Considerando o número de pessoas com linhas de telefone fixo ou móvel que podem acessar a *Web* de qualquer local, como trabalho, *lan houses*, bibliotecas, escolas, universidades, telecentros, residências e shoppings, a consultoria estima que o Brasil conta com 62,3 milhões de

¹¹² Ver anexo B.

¹¹³ Disponível em <<http://noticias.UOL.com.br/ooops/>>. Acesso: 08 de abril de 2009.

¹¹⁴ Cf. Ricardo Feltrin. Disponível em: <<http://UOL.com.br>>. Acesso em: 04 de abril de 2009.

¹¹⁵ Lançado em dezembro de 1996 no Japão. No Brasil, em 24 de agosto de 1997.

¹¹⁶ Cf. IBOPE-NetRatings (apud LOPES, 2008, p. 89).

¹¹⁷ Disponível em: <<http://www.ibope.com.br>>. Acesso em: 06 de maio de 2009.

internautas. Esse incremento se deve à expansão da banda larga, um tipo de conexão utilizado por 88%, ou seja, 22,3 milhões de usuários ativos e a discada por 3,2 milhões. Outro dado que chama a atenção é o aumento no tempo de navegação por pessoa. Em março de 2009, a permanência online atinge 26 horas e 15 minutos, 10% a mais que março de 2008. Com esse percentual, os brasileiros ficam em primeiro lugar no mundo, seguidos pelos britânicos com 25 horas e os franceses com 24 horas. Outro dado considerável é o crescimento no número de assinantes de Internet de alta velocidade. Em apenas um ano, entre 2007 e 2008 houve um aumento de 48%, conforme registra o gráfico abaixo.

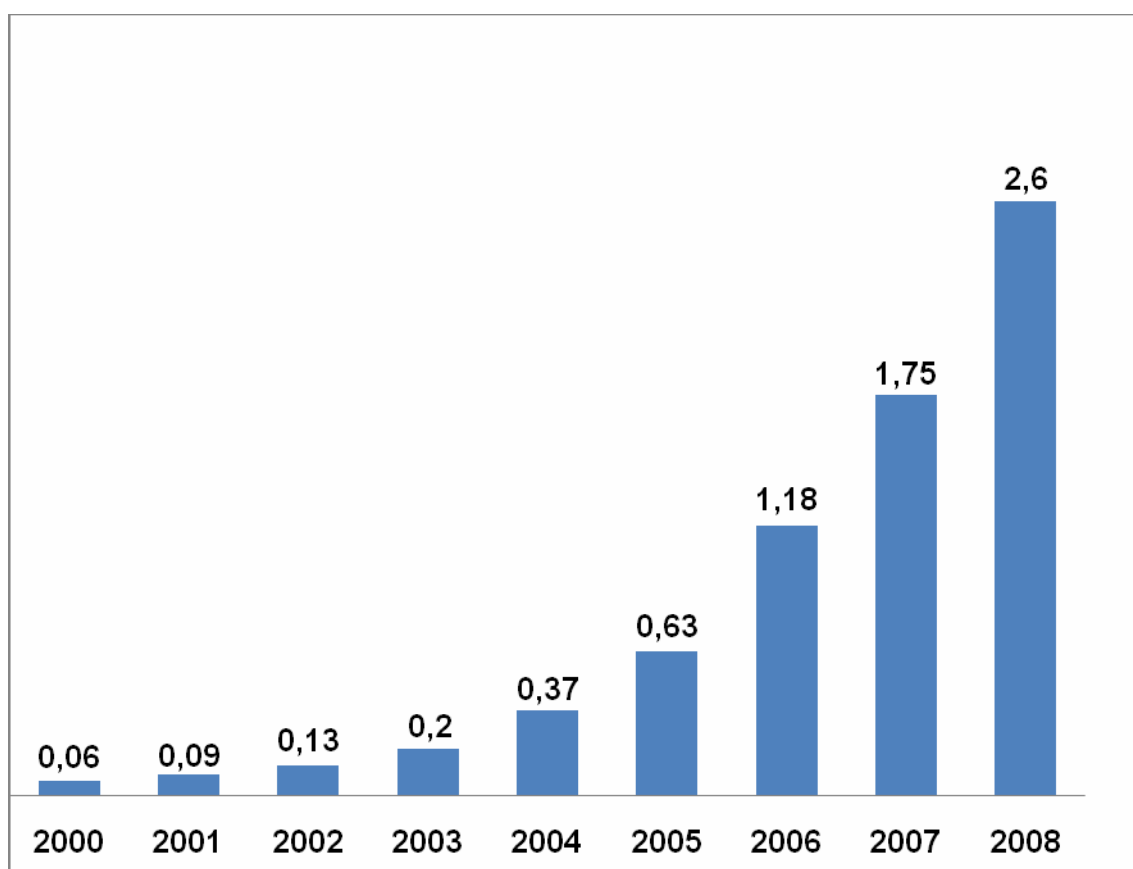


Gráfico 1: Evolução do número de assinantes de Internet em alta velocidade (em milhões)

Fonte: Associação Brasileira de TV por Assinatura (ABTA) e Sindicato das empresas de TV por Assinatura (SETA)

A migração dos telespectadores da TV aberta à paga também prejudica a audiência das telenovelas da TV Globo. Conforme o gráfico 2, em 1993 o Brasil conta com 250 mil assinantes. Em 2007, são 5,25 milhões e, em 2008, 6,2 milhões, ou seja, 19% a mais.

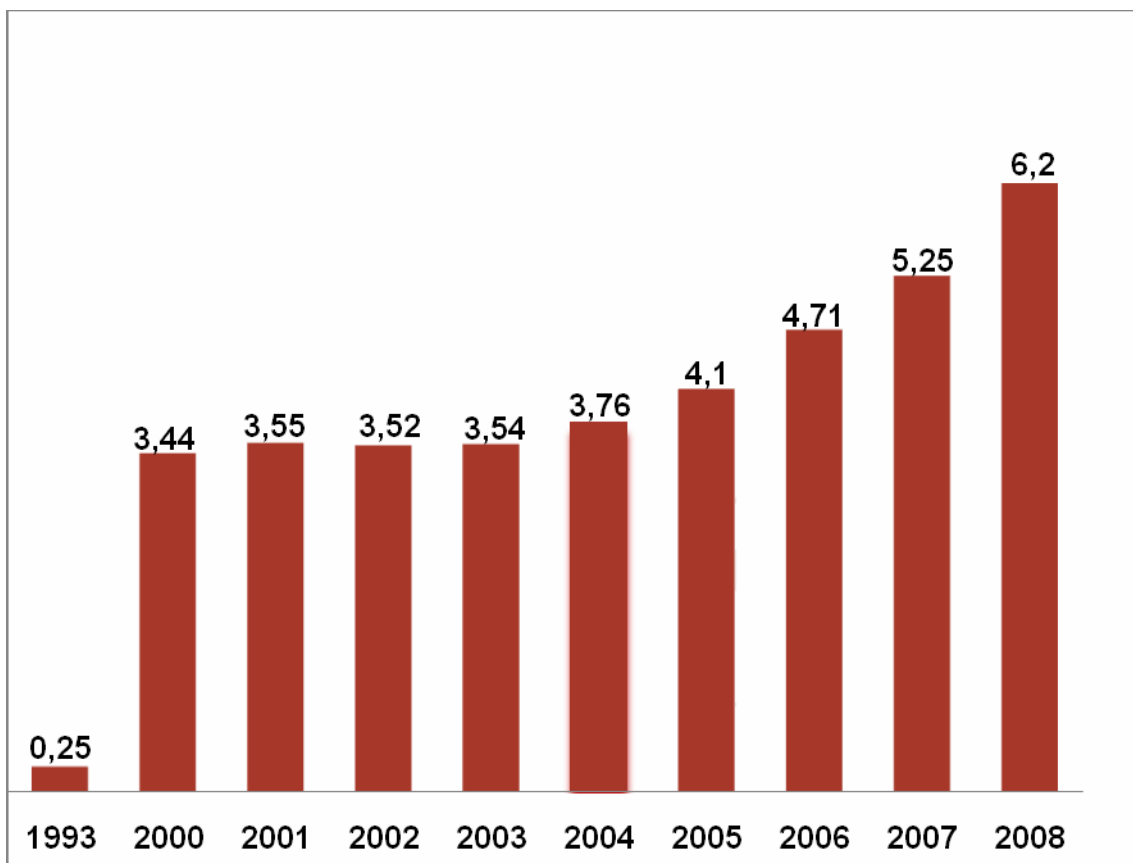


Gráfico 2: Evolução do número de assinantes de TV por assinatura (em milhões)
 Fonte: Associação Brasileira de TV por Assinatura (ABTA) e Sindicato das empresas de TV por Assinatura (SETA)

Além da concorrência com os novos aparatos tecnológicos, os pesquisadores apontam outros fatores para a queda de audiência das telenovelas. A pesquisadora da ECA-USP, Renata Palottini, entende que a Globo precisa se atualizar. A emissora ainda emprega a mesma fórmula de sucesso dos anos 1970-80 até a década de 90. Entretanto “a sociedade mudou, e essa fórmula já não tem a mesma eficácia de antes. Parte da questão, portanto, é social”¹¹⁸. Borelli; Priolli e Malta concordam que esse modelo está desgastado e não consegue emocionar os telespectadores como outrora.

Pode-se detectar a existência de uma certa *fadiga* em relação ao formato, tal e qual ele está sendo administrado, na atualidade. Os autores, por exemplo, clamam por uma maior autonomia. E o público idealiza a possibilidade do retorno a uma telenovela que possa ser capaz de *emocionar* [...] talvez a saída possa estar, mais uma vez, na criatividade – a outra face da rotina. Talvez a alternativa encontre-se na retomada de traços fundamentais da matriz originária da telenovela, e também, no (re)equacionamento do padrão de produção. Ambos

¹¹⁸ Disponível em <<http://www.veja.com>>. Acesso em: 15 de maio de 2009.

parecem ter-se perdido em algum momento dessa trajetória (BORELLI; PRIOLLI; MALTA, 2000, p. 163-164, grifo do autor).

A intenção das emissoras é renovar o público das telenovelas. Mas o panorama não é nada animador. A pesquisa Ibope/Media WorkStation¹¹⁹ revela o desinteresse dos jovens pelo gênero. Apenas 10% da faixa etária entre 18 e 24 anos assistem a chamada novela III (21h)¹²⁰. Nesta faixa horária, predominam os telespectadores com idade entre 25 e 49 anos: 42%. Acima de 50 anos esse percentual cai para 31%. As mulheres com mais de 18 anos continuam como as maiores consumidoras: 54%. O percentual de homens é de apenas 29%. Por classe econômica¹²¹, a que mais vê o gênero é a C com 47%, A e B somam 33%, D e E apenas 20%.

Neste cenário, é improvável que a Globo retome os índices de audiência entre 60 e 70 pontos nas telenovelas, isso porque há novas opções e atrativos tecnológicos disponíveis, como TV paga, DVD, pen drive, iPod e Internet. Caso o gênero não sofra mudanças, a tendência é de que a média de 40 pontos alcançada nos anos 2000 caia ainda mais. Entretanto, é improvável que a telenovela sucumba assim como a radionovela, isso porque um novo reforço acaba de chegar: a TV digital. Agregar dados, serviços e explorar a interatividade pode ser a saída para que o gênero ainda tenha vida longa na TV aberta. O perfil ativo dos telenovelistas é um indicador favorável para a permanência dessa forma genérica. Jornais, revistas, programas de televisão e sites ajudam a alimentar a curiosidade do público. Percebe-se, pelo estudo de Janet H. Murray, que o telespectador de seriado norte-americano é tão ativo quanto o telenovela brasileiro.

Embora o público de televisão seja acusado, há muito tempo, de ser mais passivo do que os leitores ou as platéias de teatro, pesquisas sobre os diferentes tipos de fãs-clubes oferecem consideráveis evidências de que os telespectadores apropriam-se ativamente das histórias de suas séries favoritas. O culto dos fãs cresceu nas últimas décadas por meio da organização de convenções, das revistas underground e do comércio de vídeos caseiros. A Internet acelerou esse crescimento ao fornecer um meio no qual os fãs podem conversar – trocando mensagens escritas – uns com os outros e, muitas

¹¹⁹ Período de 02/06 a 22/11/2008. Disponível em: <<http://comercial.redeglobo.com.br>>. Acesso em: 08 de abril de 2009.

¹²⁰ A faixa horária das 18h é considerada Novela I e das 19h de Novela II.

¹²¹ A: é classe alta; B: classe média-alta; C: classe média; D classe média-baixa; E: classe baixa (categorias IBOPE) (Cf. LOPES, 2008, p. 114).

vezes com os produtores, escritores e astros das séries em exibição (MURRAY, 2003, p. 52).

A interatividade é o grande trunfo das telenovelas. Para se ter uma idéia da evolução nessa área, esta tese vale-se dos estágios propostos por André Lemos (2002). O pesquisador estrutura o trabalho a partir das mudanças tecnológicas da televisão.

O nível “0” refere-se à TV em preto e branco, onde o telespectador somente pode ligar ou desligar o aparelho, regular volume, brilho ou contraste. Com dois canais, acrescenta-se a possibilidade de trocar de emissora.

O nível “1” inclui a TV em cores e diversas opções de canais. O controle remoto estabelece certa autonomia da telespectação ao proporcionar a navegação por emissões e os diversos canais. Para Lemos, “o ‘zapping’ é assim um antecessor da navegação contemporânea na ‘World Wide Web’ (www ou Web)”.

No nível “2”, alguns equipamentos agregam-se à televisão, como o videocassete, câmeras portáteis e jogos eletrônicos; com isso, o aparelho de TV é utilizado para outros fins, como ver vídeos ou jogar. Institui-se, assim, uma temporalidade própria e independente do fluxo das emissoras, uma vez que se abre a possibilidade do telespectador gravar e assistir os programas quando bem entender.

Os primeiros sinais de interatividade digital aparecem, segundo Lemos, no nível “3”. É nesse estágio que se pode interferir no conteúdo de programas através de telefone, fax e *e-mail*.

A televisão interativa está contemplada no nível “4”. O telespectador pode participar da produção por meio da rede telemática, em tempo real. Também tem a opção de escolher o ângulo, as câmeras, entre outras aplicações¹²².

¹²² Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemos/interac.html>>. Acesso em: 04 de junho de 2009.

3.2.3 A vivificação da telenovela brasileira

Construir uma história verossímil de uma forma simples, natural, para agradar o universo de milhões de telespectadores de diferentes níveis – social, econômico, político, cultural, religioso e etário –, esse é o grande desafio dos produtores de telenovelas brasileiras.

A narrativa começa a ser construída a partir do roteiro literário. Por isso, três aspectos são essenciais para a elaboração de um roteiro: *Logos*, ou seja, a palavra, o discurso, a estrutura verbal; *Ethos*, a ética, a moral da história narrada e o *Pathos*, o drama, o conflito. Esses três aspectos perpassam as seis etapas apontadas por Doc Comparato como fundamentais para a concretização final de um roteiro: *idéia, conflito, personagens, ação dramática, tempo dramático e unidade dramática* (1995, p. 22).

O autor começa a escrever a telenovela a partir de uma idéia, da necessidade de contar uma história, um fato, um acontecimento. A segunda etapa é o *conflito*, onde o ponto de partida é a *story line* (síntese da história), por exemplo, homem mata a mulher e acusa o amante. Assim, “o conflito básico apresenta-se por meio da story line e concretiza **o que vamos desenvolver**” (COMPARATO, 1995, p. 24, grifo do autor). As *personagens* fazem parte da terceira etapa. É o momento de criar as *personagens* que vão vivificar o conflito. De posse do *conflito* e das *personagens* parte-se para a *ação dramática*, isto é, a estruturação, a organização do enredo em cenas. É a hora de descrever cada cena no tempo, no espaço e na ação, sem a inclusão de diálogos. O *tempo dramático* é a quinta etapa no processo de elaboração de um roteiro. Talvez uma das partes mais difíceis, isso porque, dentro de cada cena, desenvolve-se uma ação dramática dentro de um determinado tempo, que pode ser lento, rápido, ágil. O tempo dramático correto, no ponto, é determinante para o sucesso da trama. É nesse instante que são inseridos os diálogos nas cenas.

Então, cada cena terá o seu tempo dramático e a sua função dramática. Este trabalho já se concretiza no chamado primeiro roteiro. As personagens desenvolvem-se – quem é quem, como e por quê – falam – há diálogos. A cena abre-se, desenrola-se e acaba. Colocaremos as emoções, a personalidade e os problemas de cada personagem: aquilo que há de suceder detalhadamente em cada cena. É o primeiro rascunho

do roteiro a que se juntarão revisões, correções ou retoques (COMPARATO, 1995, p. 26-27).

A última etapa é a *unidade dramática*. É a fase em que o roteiro está pronto para ser gravado, momento em que a telenovela é corporificada. É na *unidade dramática* que o autor do roteiro literário também pode sugerir, a partir de conversa com o diretor, um roteiro técnico, como movimento de câmera, locais de filmagem, formação de elenco, entre outros dados. Vale destacar que muitos autores não seguem necessariamente a mesma ordem proposta por Comparato, mas geralmente utilizam todas essas etapas.

A abordagem deste trabalho sobre a vivificação de telenovelas toma como referência as obras produzidas pela TV Globo. Isso porque, além do sucesso de suas narrativas, é reconhecida desde os anos 70 como a emissora brasileira de melhor *know-how* nessa área.

Uma telenovela começa a ser elaborada na sala da direção da emissora. Baseada em pesquisas de audiência e outros dados, ela é que determina o espaço que o gênero vai ocupar na grade de programação. Depois, é a vez da direção de criação da Central Globo de Produção estudar formas para preencher da melhor forma esse horário. A criação passa, então, a estudar os temas que estão em pauta, questões que merecem e podem ser tratadas, além da possibilidade de produção. O passo seguinte é encontrar o melhor autor para desenvolver o projeto. O pedido para elaborar a pré-sinopse é feito com bastante antecedência, cerca de um ano e meio antes da telenovela estreiar¹²³.

São poucos os autores que têm a capacidade de produzir em escala industrial folhetins, radionovelas e telenovelas. Em cada ano, cerca de 15 escritores titulares trabalham em todo o Brasil para alimentar a imaginação de milhões de telespectadores. O autor de uma novela televisiva de 150 capítulos precisa escrever cerca de três mil páginas em seis meses. Para dar conta de toda essa produção, eles passam a contar com co-autores, que em alguns casos chegam ao número de seis. São os autores que criam as sinopses; no entanto, alguns utilizam os auxiliares desde a fase inicial. Na Globo, há uma equipe de

¹²³ Cf. LOPES; BORELLI; RESENDE, 2001, p. 321.

analistas para ler as sinopses e depois repassar as melhores à produção e aos diretores para outras avaliações. O escalate, ou seja, o planejamento da ação dramática para os próximos capítulos é definido entre o autor titular e os co-autores. É o momento em que o roteirista explica as seqüências a serem escritas e faz a distribuição das tarefas, que podem ser:

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

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

– Por Cena ou Diálogo – Definido o que vai acontecer em cada capítulo, o autor pode julgar melhor delegar aos colaboradores apenas a marcação de cenas ou descrição de diálogos (ALENCAR, 2002, p. 72).

Os autores são considerados as peças-chave da telenovela. Em geral, possuem uma farta bagagem informacional, são observadores e, acima de tudo, são dotados de grande talento, sensibilidade e técnica para cativar a audiência.

As telenovelas têm grande impulso a partir do momento em que entram em cena os autores brasileiros. Eles conhecem de perto a ambiência do país e levam à tela essas particularidades; por isso, “a popularidade da ficção televisual no Brasil começou quando as novelas descobriram a realidade brasileira” (MELO, 1988, p. 49). Esse processo inicia na TV Tupi em 1968 com *Beto Rockefeller*. A narrativa imprime na tela uma linguagem coloquial, bem diferente da linha formal e rebuscada até então presente nas telenovelas nacionais. Mas esse mecanismo de abasileiramento da nossa dramaturgia não é tão fácil; como já visto, a própria TV Tupi não consegue repetir a mesma fórmula. É na TV Globo que o estilo *Beto Rockefeller* se solidifica. A qualidade da produção brasileira é diferenciada e reconhecida como uma das melhores do mundo.

No Brasil a novela evoluiu para um produto mais sofisticado, culturalmente mais pretensioso, embora ainda se possa acusá-la de superficialidade e outras coisas, mas de qualquer maneira é um produto inteiramente novo, pois em outros países ela conservou sua forma folhetinesca e melodramática (Depoimento de Dias Gomes, apud MELO, 1988, p. 49-50).

As telenovelas têm uma grande preocupação com a parte visual e sonora. Para melhorar ainda mais essa qualidade, a Globo inaugura, em 02 de outubro de 1995, o Projeto Jacarepaguá (Projac), localizada no Rio de Janeiro. Atualmente é o maior centro de produção digital do mundo. Em uma área de 1 milhão e 600 mil metros quadrados estão instalados estúdios, cidades cenográficas, ilhas de edição, pós-produção, efeitos especiais, fábrica de cenários, figurinos, apoios técnicos à produção, administração e serviços¹²⁴.

Toda essa apuração nas áreas técnica, tecnológica e de produção tem um custo, que a cada ano fica mais alto. Como já visto, em 1985-86 o gasto total de *Roque Santeiro* fica em torno de US\$ 2 milhões. Em 1997, a previsão orçamentária de *A indomada* gira em torno de US\$ 15 milhões a US\$ 18 milhões. Um investimento de US\$ 50 mil a US\$ 60 mil em cada capítulo¹²⁵. Em 2009, cada capítulo de uma telenovela tem um custo estimado entre US\$ 100 mil e US\$ 200 mil¹²⁶. O custo de produção das telenovelas muda, mas a fórmula, descrita por José Marques de Melo na década de 80, continua a mesma, ou seja, a trama é elaborada para agradar todos os públicos.

A trama central das novelas está sempre construída em torno da ascensão social do herói e da heroína. Tramas paralelas se entrecruzam e confluem para a principal, fluindo através de histórias complementares, que mobilizam personagens-símbolo (velhos, crianças, adolescentes, operários, burgueses, suburbanos, marginais etc.) de modo que a audiência familiar seja atraída integralmente (MELO, 1988, p. 52).

A década 50 é o período de descobertas, experimentações e construção da linguagem televisiva. Sem o videotape e outros recursos tecnológicos, as telenovelas dessa época são levadas ao ar ao vivo. São produzidas e encenadas por profissionais de rádio, poucos são de teatro e raríssimos de cinema. A indústria cinematográfica nacional não tem o mesmo peso, por exemplo, do cinema americano, que serve de base à dramaturgia televisiva daquele país. Esse processo trouxe vantagens e desvantagens à telenovela brasileira, como a demora em descobrir a própria linguagem. Os radionovelistas estão habituados com o formato de novelas produzidas em capítulos, portanto, com o discurso

¹²⁴ Disponível em: <<http://estagiar.globo.com>>. Acesso em: 23 de abril de 2009.

¹²⁵ Cf. BORELLI; PRIOLLI; MALTA, 2000, p. 22.

¹²⁶ Disponível em: <<http://economia.UOL.com.br>>. Acesso em: 20 de abril de 2009.

entrecortado de forma programada. Diferente do cinema onde a narrativa é contínua.

Televisão e rádio são veículos destinados a atender um público heterogêneo, que estão em ambientes variados, muitas vezes com interferências de conversas paralelas, campainha, telefone, luzes, enfim, em locais “poluídos” e propícios à desatenção. Por isso, tanto a radionovela como a telenovela são elaboradas com múltiplos tempos dramáticos e uma linguagem mais dinâmica do que o cinema, onde a sala é escura e sofre poucas interferências externas, favorecendo, assim, a concentração. Nesse ambiente, **“o peso da palavra é menor”** (COMPARATO, 1995, p. 60, grifo do autor). O tempo de atenção no cinema “anda por volta de 20 minutos [...] Na televisão o tempo de atenção é de apenas três minutos. Se passado este tempo não fomos atraídos, mudados de canal” (COMPARATO, 1995, p. 59-60).

As radionovelas e telenovelas são construídas com várias tramas paralelas. Além disso, são obras abertas, escritas ao sabor da receptividade, da audiência, das pesquisas, dos anunciantes, portanto, sem um desfecho determinado. Diferente do cinema, onde o filme é desenvolvido já se conhecendo o final. Esses são aspectos favoráveis aos profissionais de rádio que, teoricamente, têm mais facilidade em executar tais tarefas. É claro que isso não se aplica de forma generalizada; ressalta-se, porém, que esta abordagem leva em consideração a similitude dos gêneros e a experiência dos profissionais.

Por outro lado, é bom destacar que a linguagem televisiva é diferente da radiofônica; portanto, os fazedores de radionovelas também encontram dificuldades em trabalhar no meio audiovisual. No início, há um perceptível descompasso entre as expressões vocal e corporal.

Os novos estreantes se esforçavam em substituir a entonação da voz dos textos radiofônicos pela ‘voz branca’, descontráida, buscando eliminar as ‘inflexões que eram necessárias na radionovela, uma vez que o radiouvinte não estava vendo as coisas acontecerem’. No entanto, apesar dessas intenções, o resultado nem sempre era favorável. O pessoal do rádio ‘acostumado a utilizar só a voz em seu trabalho, não tinha uma expressão corporal adequada quando se encontrava diante das câmeras. O resultado é que a locução saía perfeitamente, mas a postura do corpo ficava em total desacordo com as necessidades da cena que estava sendo interpretada. Além disso, havia a dificuldade de

decorar *scripts*. Habitados a ler diante do microfone, os atores tinham sérios problemas em memorizar o texto (ORTIZ, 1991, p. 28).

Os atores de teatro também não se sentem à vontade no meio televisivo. Ao utilizar o microfone, precisam desenvolver uma nova postura vocal, falar mais baixo que no teatro, além de adaptar os outros recursos como entonação, harmonia e ritmo. Devem também aprender a contracenar diante das câmeras de forma natural, sem carregar em expressões corporais e faciais. Nesse aspecto, os atores de cinema levam vantagem, isso porque estão habituados a atuar em ambientes com operadores de câmeras, iluminadores, microfonista, técnico de som, maquiador, figurino, diretor, entre outros profissionais. Além disso, estão mais afeitos aos enquadramentos, planos, movimentos de câmera, edição, decupagem, filmagem externa, enfim, com expressões e elementos comuns ao mundo audiovisual.

É difícil precisar se é bom ou ruim à telenovela brasileira ter se servido inicialmente de profissionais de uma determinada formação em detrimento de outra. Vários fatores contribuem para a dramaturgia nacional formar a sua própria identidade. No entanto, pode-se destacar que o gênero muda a sua linguagem no final dos anos 60 e início dos 70, momento em que são incorporadas técnicas e técnicas também do cinema. Contudo, a constituição da linguagem da telenovela brasileira é mais profunda e envolve profissionais das mais variadas formações, entre eles: literatos, jornalistas, publicitários, modelos, estilistas, paisagistas, engenheiros, carpinteiros e eletricitas.

Em cada capítulo de uma telenovela da TV Globo trabalham diretamente cerca de 200 profissionais. Uns com prestígio e visibilidade junto ao público, como os autores e atores; outros anônimos, pessoas que ficam atrás das câmeras, como os operadores, técnicos, produtores e equipes de apoio. Não é objetivo desta tese enumerar todas as funções necessárias à vivificação de uma telenovela. No entanto, é preciso citar algumas, como a do diretor-geral. Ele é o responsável pela forma como a história vai ser elaborada, gravada e exibida. Dirige cenas, participa de edição, escolha de figurinos, cenários, fecha capítulos, ou seja, comanda centenas de pessoas para que a narrativa tenha harmonia artística, estética e qualidade técnica.

Assim como nas radionovelas, as telenovelas também utilizam efeitos e trilhas sonoras para ambientar a história. No final dos anos 60, a trilha deixa de ser somente um elemento artístico, estético, com a função de acompanhar as personagens e a trama para tornar-se mais um produto comercial da telenovela. De olho nesse mercado, a Globo cria em 1969 a Som Livre, uma empresa encarregada de comercializar os produtos de áudio da emissora. *Véu de Noiva*, de Janete Clair, é a primeira novela brasileira a ter uma trilha sonora especialmente composta para ela.

Outro setor que ao longo do tempo ganha cada vez mais espaço é a cenografia. Atualmente, em média uma telenovela é produzida com 70% das gravações em estúdio e 30% em externas. A tendência é diminuir ainda mais esse percentual, uma vez que as locações externas encarecem o custo da narrativa. Além do gasto com deslocamento, alimentação, diária de equipes, locação, transporte e montagem de um verdadeiro estúdio a céu aberto, as filmagens dependem das condições meteorológicas. Geralmente uma novela vai ao ar com 18 capítulos já gravados, ou seja, a chamada “gaveta” garante três semanas de exibição. Isso porque pode haver algum imprevisto no fechamento de alguns capítulos por problemas de captação, como, por exemplo, a dificuldade em filmar durante um temporal. Vale ressaltar que a telenovela é gravada de forma não-linear, ou seja, diferente da seqüência que é levada ao ar. Assim, é possível manter a harmonia artística da obra e otimizar o tempo, sem precisar trocar a todo instante o figurino, o cenário, o posicionamento de câmeras e de microfones. Em externas esse expediente é ainda mais utilizado. Em caso de um problema insolucionável na captação, recorre-se ao autor para reescrever determinada cena. Todavia, esse é um expediente cada vez mais raro, isso porque as emissoras estão investindo massivamente na construção de cidades cenográficas. São fachadas de ambientes onde se desenvolvem o enredo, algumas réplicas de bairros, cidades e até estados, como é o caso de *Caminhos das Índias*¹²⁷. Para reproduzir o maior estado da Índia, o Rastajão, local onde vivem as personagens centrais, a Globo constrói uma estrutura de 12 mil e 100 metros quadrados. A reprodução de casas, lojas, becos, palácios e templos

¹²⁷ Vai o ar de 19 de janeiro a 12 de setembro de 2009.

hindus consome 9 mil e 600 metros quadrados, outros 2 mil e 500 metros quadrados são ocupados pelo rio que corta a cidade de Varanasi, o Ganges.



Ilustração 7: Escadaria de Varanasi, rio Ganges. Cena gravada na cidade cenográfica/Projac (*Caminho das Índias* – 2009)
Fonte: globo.com

A construção da cidade cenográfica é trabalhosa; são necessários 180 operários e mais 60 paisagistas e cenógrafos. Em busca da mimetização verossímil da realidade social da Índia, uma equipe de 40 profissionais fica um mês naquele país filmando detalhes da cultura local, monumentos, palácios, trânsito, pessoas e animais. Ao longo da telenovela gravada nos estúdios e na cidade cenográfica são inseridas essas imagens, que também servem de fundo às cenas gravadas no Brasil. Com isso, o custo de cada capítulo fica dentro da média, cerca de US\$ 200 mil, bem abaixo do que seria necessário para manter toda a equipe durante sete meses na Índia¹²⁸.

A tecnologia, a cenografia, o figurino e os efeitos especiais cada vez mais auxiliam na verossimilhança das histórias. Esteticamente, a telenovela ganha qualidade com a chegada da TV digital; todavia, é preciso que o gênero também

¹²⁸ Disponível em: <<http://veja.abril.com.br>>. Acesso em: 25 de abril de 2009.

saiba explorar um dos elementos mais fortes desse aparato tecnológico: a interatividade.

3.2.4 TV Digital: o novo abrigo das telenovelas

Em 02 de dezembro de 2007, é realizada em São Paulo a primeira transmissão de sinal de TV digital do Brasil. Entre debates, estudos, testes, definições e a entrada em operação do sistema brasileiro são consumidos 13 anos.

Por iniciativa da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (ABERT), com o apoio da Sociedade Brasileira de Engenharia de Televisão (SET), é criado em 1994 o grupo SET/ABERT, formado por representantes de emissoras de tevê, entidades de pesquisas, engenheiros, fornecedores e indústrias. Ele tem a missão de acompanhar, estudar e testar os três formatos de transmissão de TV digital reconhecidos pela agência das Nações Unidas especializada em telecomunicações, a União Internacional de Telecomunicações – setor de Radiocomunicações (UTI-R).

Com a consultoria do Centro de Pesquisa e Desenvolvimento em Telecomunicações (CPqD), o grupo SET/ABERT realiza em 2001 testes de laboratório e de campo dos padrões americano *Advanced Television System Committee* (ATSC), europeu *Digital Video Broadcasting* (DVB) e japonês *Integrated Services Digital Broadcasting Terrestrial* (ISDB-T). Os estudos econômicos e técnicos são concluídos em 2002. Em 27 de novembro de 2003, é publicado no Diário Oficial da União (DOU) o Decreto nº 4.901, de 26 de novembro de 2003, criando o Sistema Brasileiro de Televisão Digital (SBTVD). O decreto não se limita a tratar de questões tecnológicas e políticas. O texto revela a preocupação dos governantes com questões sociais e culturais, como fica claro no Art. 1, inciso I: “promover a inclusão social, a diversidade cultural do País e a língua pátria por meio do acesso à tecnologia digital, visando à democratização da informação” (DOU, 27/11/2003, seção 1, edição 231). Finalmente, em 30 de junho de 2006, o Diário Oficial da União publica o Decreto nº 5.820, de 29 de junho de

2006, que define o padrão e estabelece as diretrizes para a transição do sistema analógico para o digital (Ver Anexo B). O governo escolhe o padrão ISDB-T como base para o sistema brasileiro. Entretanto, o modelo japonês recebe atualizações tecnológicas da comunidade científica e ganha o B de Brasil. O padrão nipo-brasileiro torna-se, então, tecnicamente conhecido como ISDB-TB também chamado de SBTVD.

A diferença dos padrões existentes no mundo leva em conta as necessidades de mercado, questões econômicas e políticas. Em comum, os sistemas americano (ATSC), europeu (DVB) e japonês (ISDB-T) podem operar em alta definição, isto é, com uma resolução de até seis vezes maior que a analógica. Além disso, possibilitam gerar quatro programas simultaneamente a partir de um único canal. Os japoneses, no entanto, privilegiam a mobilidade e portabilidade, os europeus investem na tecnologia para aumentar a ofertas de programas ao público (cada canal pode transmitir simultaneamente seis produções) e os americanos preferem a alta definição.

A TV digital tem muito a oferecer aos brasileiros, como serviços de interatividade, multiprogramação, mobilidade e portabilidade. No período de produção desta tese, apenas dois desses quesitos são disponibilizados ao público: a multiprogramação e a alta definição. O primeiro é testado pela TV Cultura, da Fundação Padre Anchieta, com autorização concedida pelo governo federal. Pelo despacho, as transmissões são realizadas em caráter científico e experimental. Já com a alta definição, o público de algumas cidades tem uma intimidade mais intensa, visto que, desde 2007, o sistema opera em grandes metrópoles. Em termos de som e imagem, a TV digital tem uma qualidade muito superior à analógica, acima até mesmo do DVD. A versão brasileira adota o padrão MPGE-4 para a codificação de vídeo e HE-AAC v 2, para áudio. Isso permite que o público receba imagem e som de alta definição em aparelhos fixos, standard em receptores móveis e baixa definição em celulares. Portanto, a digitalização implementada no Brasil tem como vantagem a mobilidade e portabilidade, ou seja, o sinal de TV pode ser sintonizado em ônibus, carros, metrô, telefones celulares, PDAs, PALMs, notebooks, entre outros aparatos.

Entretanto, o grande trunfo do padrão nipo-brasileiro é a interatividade. Desenvolvido pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUCRJ) e Universidade Federal da Paraíba (UFPB), o *middleware* (mediador) Ginga vai ser instalado em conversores (set-top-boxes) e em televisores. O Ginga é o software intermediário que possibilita desenvolver aplicações interativas na TV digital. Por exemplo, o público pode ter acesso à Internet, além de enviar e receber mensagens das emissoras de televisão. Com todas essas aplicações e serviços, a TV digital mostra-se como um híbrido de computador e TV analógica.

A digitalização impõe uma nova forma de fazer televisão. A composição da cena deve ser a mais verossímil possível. Detalhes antes despercebidos em sistema analógico ficam evidentes em alta definição (HD). Os profissionais precisam conhecer, além de sua área, os recursos da TV digital, passar por cursos de qualificação e descobrir a melhor forma de compor realisticamente as obras ficcionais.

A maquiagem tem à disposição novos produtos e técnicas, como o *air brush* ou aerografia, um método que utiliza uma pistola de ar comprimido para pulverizar de forma homogênea, corrigindo, assim, as imperfeições. Antes do advento da computação gráfica, a publicidade utiliza essa técnica para retocar fotografias. Atualmente, muitos artistas plásticos produzem quadros com esse equipamento. O *air brush* libera micropartículas de maquiagem semelhante ao pixel¹²⁹ (*picture element*), o menor número de informações de uma imagem. Os aparelhos de televisão analógica têm em média 210 mil pixels, os digitais em torno de 2 milhões de pixels. O sistema digital oferece uma imagem seis vezes melhor que o analógico, por isso a maquiagem deve ser suave e homogênea. Caso contrário, pode descaracterizar a personagem. Pincéis especiais também são utilizados em retoques.

A digitalização impõe mudança na hora da caracterização. Para evitar o brilho na tela, devem-se evitar perucas, bigodes e costeletas postiças feitas de fios sintéticos.

¹²⁹ É uma amostra de uma imagem original. Portanto, quanto mais pixels, mais a imagem se aproxima da original.

O aumento da profundidade de campo, isto é, o grau de nitidez aceitável é muito maior no sistema de alta definição; por isso, o trabalho da equipe de produção de arte é minucioso. Vasos, esculturas, quadros, enfim, os objetos que compõem a cena e estão desfocados ou de difícil visibilidade no sistema analógico, aparecem nitidamente na TV digital. Por isso, não podem estar arranhados, quebrados, estragados, mal pintados, salvo quando estiverem no contexto da cena. Esse cuidado também vale para os cenógrafos.

Temos que pensar como a nova câmera vai ler aquelas cores e texturas, o acabamento tem que ser perfeito. O branco passou a ser proibido, porque absorve mais luz e abre o contraste. Então, usamos outras cores, como cinza claro e bege, para que na tela se veja uma parede branca. O verniz dos móveis tem ser impecável, senão aparecem até marcas de pincel. E é preciso ter cuidado com a manutenção das coisas, porque arranhão que antes não aparecia agora aparece.¹³⁰

Descobertas tecnológicas, afinamentos técnicos e novas concepções estéticas ajudam na elaboração de telenovelas cada vez mais verossímeis. Todavia, pairam ainda muitas dúvidas sobre o futuro do gênero na TV digital. Nesse sentido, faz-se necessário algumas reflexões. A portabilidade, a mobilidade, enfim, a convergência tecnológica, que integra as telecomunicações, a computação, a captura e difusão de dados, informações, podem determinar mudanças na produção, no formato e na maneira de ver telenovelas. Portanto, é de se perguntar se vai haver mudanças no número e na duração dos capítulos para que o gênero possa ser assistido, por exemplo, em celular, carro e metrô. A linguagem deve ser ainda mais redundante para atender esses telespectadores em trânsito? O roteiro vai ser feito de tal forma que se possa assistir a obra de forma não-linear? Os canais interativos vão possibilitar ao público construir a telenovela? De que forma? É possível elaborar uma telenovela coletiva com uma audiência tão heterogênea como a brasileira? Respostas para essas e outras perguntas não podem ser antecipadas, entretanto devem ser confirmadas ou não quando o telespectador se apropriar das narrativas, isso caso elas ainda sejam viáveis no meio digital. No Brasil, a resposta vai ser dada apenas a partir de 29 de junho de 2016, o último dia estabelecido pelo governo para o fim das

¹³⁰ Depoimento da cenógrafa Luciane Nicolino. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/revistadatv>>. Acesso em: 06 de maio de 2009.

transmissões analógicas. Até lá, espera-se que a TV digital ofereça as aplicações e serviços prometidos.

3.3 WEBNOVELA: UMA REFLEXÃO CRÍTICA

Milhares de ‘pretensas’ webnovelas circulam diariamente na Internet. Mas, o que é uma webnovela? Ainda não se tem uma definição acadêmica sobre esse gênero, até porque são raros os pesquisadores que tratam do tema. Este subcapítulo promove uma reflexão crítica sobre elas; para isso, começa com o esclarecimento dos conceitos de técnica, tecnologia e cibercultura. Esses objetos são determinantes para a mudança da cognição humana. Interferem na realidade social ao modificar as formas de produção, apropriação e difusão de obras.

3.3.1 Cibercultura: espaço de técnica e tecnologia

Ciberespaço e cibercultura, assim como tantas outros termos prefixados por ciber, são forjados a partir da microinformática. Para desvelar os aparatos, os fenômenos, os elementos, enfim, a ambiência digital do *corpus* deste estudo, a webnovela, é preciso historiar e conceituar técnica, tecnologia, ciberespaço e cibercultura.

O conceito é um dos principais ferramentas do pesquisador. Ele possibilita revelar características, constituição e particularidades dos objetos estudados. Através desse conhecimento, é possível organizar e estruturar esta investigação em busca de soluções ao problema proposto: os gêneros eletrônicos analógico-digitais são ou não recriações. Busca-se aqui diferenciar técnica e tecnologia. A primeira é decisiva na elaboração de narrativas onde o autor emprega técnicas conhecidas, centenárias, apropria-se do saber-fazer de outros; já a segunda, tecnologia, relaciona-se com os aparatos que materializam e difundem a obra. O encontro de técnica e tecnologia se dá na cibercultura, abrigo das comunidades virtuais e espaço onde as peças são gestadas, formatadas e expostas.

A distinção entre técnica e tecnologia é dificultada pela recusa de alguns pesquisadores contemporâneos em conceituar os dois termos. Não definem tecnologia porquanto alegam ser uma “questão semântica estéril” (GAMA, 1987, p. 38). Diante disso, empregam técnica e tecnologia como se fossem sinônimos, como é o caso de Pierre Lévy. Mesmo reconhecendo a afinidade, o parentesco entre técnica e tecnologia, esta tese entende, assim como tantos outros pesquisadores (Rüdiger, Vargas, Gama), que elas são distintas e, portanto, devem ser conceituadas para que não sejam empregadas de forma equivocada.

A técnica e a linguagem nascem com o homem; são, portanto, tão antigas quanto ele. Desta forma, “só é humano aquele ser que possui a capacidade de se comunicar pela linguagem e a habilidade de fabricar utensílios pela técnica” (VARGAS, 1994, p. 171). Contudo, a *techné*, expressão da qual a técnica é etimologicamente originária, surge somente na Grécia Clássica. O conceito grego de *techné* (*ars* em romano) é sinônimo de arte, mas é mais abrangente que a *ars* latina, isso porque se baseia no conhecimento empírico de um objeto ou ação útil ao homem. Esse conhecimento somente se concretiza como aplicação prática e não como elemento contemplativo.

As ‘*techné*’ gregas eram, em princípio, constituídas por conjuntos de conhecimentos e habilidades profissionais transmissíveis de geração a geração. São desse tipo de saber a medicina e a arquitetura gregas. Também são ‘*techné*’ a mecânica, entendida essa como a técnica de fabricar e operar máquinas de uso pacífico ou guerreiro, e os ofícios que hoje chamamos de “belas artes”. Ao lado dessas havia também, uma ‘*techné*’ exata como, por exemplo, a utilização das matemáticas na agrimensura e no comércio. Mas não se deve entender ‘*techné*’ sempre como um saber operativo – manual [...] No “Protágoras”, estende Platão ainda mais o conceito para abranger a arte política – isto é – um saber dirigido aos fins práticos de governo, baseado nas virtudes cívicas para as quais, não só o aprendizado, como também o exercício requeriam uma ‘*techné*’ (VARGAS, 1994, p. 18).

Entendida como um saber que pode ser desenvolvido, a técnica é aprendida por formas verbais, manuais, obras técnicas, ferramentas, instrumentos e máquinas. Para tanto, conta com a habilidade e o talento do ser humano para fazer coisas específicas. A técnica não é teórica, isso porque não se dedica em explicar, compreender, descrever, mas apenas em fazer ou conseguir coisas.

Em José Ortega Y Gasset, a técnica é considerada um conjunto de atos praticados pelo homem para modificar, reformar a circunstância ou a natureza

para que ele possa viver melhor, ou seja, “é a adaptação do meio ao sujeito” (1963, p. 17). Já o animal é considerado atécnico, por isso deve ajustar-se à natureza sob o risco de morrer quando não encontra o que necessita.

A evolução técnica – na visão de Ortega y Gasset – compreende três fases: *técnica do acaso*, *técnica do artesão* e *técnica do técnico*. A primeira refere-se ao homem primitivo (natural), que não percebe a sua própria técnica, sua capacidade de reformar a natureza. A invenção é fruto de acaso, probabilidades e creditada à natureza. Os atos técnicos são escassos, o que coloca o primitivo como “minimamente homem e quase todo ele puro animal” (ORTEGA Y GASSET, 1963, p. 76). O segundo estágio, *técnica do artesão*, compreende a época da velha Grécia, Roma pré-imperial e a Idade Média. Os atos técnicos aumentam; contudo, o homem ainda não se dá conta que existe técnica. Sabe, porém, que existem técnicos homens, possuidores de habilidades especiais. É o período de mestres e aprendizes, onde a técnica artesanal é passada de geração em geração. Não se produz máquinas e sim instrumentos; com isso, o homem continua como protagonista do processo. O artesão é ao mesmo tempo técnico e operário. A *técnica do técnico* surge junto com a ciência física¹³¹. O homem se dá conta que a técnica é “um manancial de atividades humanas, em princípio, ilimitadas” (ORTEGA Y GASSET, 1963, p. 83). Alguns homens se tornam operários, auxiliares das máquinas; outros se valem de teorias para projetá-las, inventá-las e mantê-las. Para Gama e Vargas, a orteguiana *técnica do técnico* pode ser entendida como tecnologia.

Com a ressalva de que a *técnica do técnico* é a tecnologia, Milton Vargas concorda com os estágios propostos por Ortega y Gasset e acrescenta fundamentos filosóficos para reforçá-los. O desenvolvimento da técnica começa de uma forma mítica, onde o homem primitivo acredita que o saber fazer é revelado por deuses. Entre os séculos VII e IV a. C., o conhecimento dos mitos, da alma coletiva, passa a ter a autoria individual, através de deus-homem, sábio e profeta. Surgem as sabedorias orientais do antigo livro chinês *Tao te ching*, os aforismos de Confúcio e os sermões de Buda. No ocidente, emergem os profetas judaicos, a sabedoria da *epistème theoretiké*, ligada à filosofia grega e às religiões

¹³¹ Vargas entende que essa fase é gestada no período da ciência moderna.

monoteístas, como o islamismo e o judaísmo. A técnica ganha uma nova configuração.

As técnicas deixaram de ser atividades míticas para se transformarem num tipo de saber-fazer, obtido através do aprendizado baseado na experiência sensível e em ensinamentos transmitidos de geração em geração ou transcritos em tratados [...] tal tipo de saber-fazer prolongou-se, através da Idade Média e chegou aos nossos tempos com o título de 'técnicas' (VARGAS, 1994, p. 177).

Na visão dos técnicos, a natureza pode ser manipulada, reformada, modificada; entretanto, nem tudo pode ser resolvido somente com a prática, o saber-fazer. A tecnologia nasce para solucionar os problemas técnicos através de teorias e métodos científicos. A diferença entre técnica e tecnologia passa obrigatoriamente pela compreensão de ciência e teoria. A ciência nasce da *epistème theoretiké*, um saber teórico criado por filósofos da Jônia, Grécia, no século VI a.C. A palavra grega *epistème* significa saber, já *theoria* do verbo *theorein* pode ser traduzida por ver.

[...] 'epistème theoretiké' é o saber pelos 'olhos do espírito', capazes, segundo os gregos, de descobrir a realidade como ela na verdade é. Teoria liga-se assim à verdade; em grego, "verdade" se diz *aletheia* – o que está descoberto (VARGAS, 1985, p. 14).

O embrião da teoria é a hipótese, uma proposição, suposição, antecipação sobre um fato ou fenômeno a ser estudado e carente de comprovação. Nesse sentido, a teoria parte da contemplação para a atividade e pode ser aplicada em tudo que o homem encontra e observa. Segundo Vargas (1994), uma teoria da realidade humana, psicológica ou social, mesmo não sendo verdadeira, pode mudar essa realidade, isso porque, além de compreender, explicar, descrever o ser humano, a teoria tem a capacidade de propor novos caminhos.

Vargas localiza no período renascentista (século XVII) o surgimento da Ciência Moderna e, com ela, a tecnologia.

No início do século XVII, dois fatos cooperaram para o aparecimento da tecnologia como uma aproximação da técnica com a ciência moderna. O primeiro foi o aparecimento, na Europa, de uma crença de que tudo que pudesse ser feito pelo homem poderia sê-lo por intermédio de conhecimentos científicos. O segundo foi que a ciência experimental exigia, para seus experimentos, instrumentos de medida

precisos que teriam de ser fabricados ou por cientistas com dotes artesanais ou por artesãos, informados pelas teorias científicas.

Essa, sem dúvida, foi a origem da tecnologia como utilização das teorias científicas na solução de problemas técnicos (VARGAS, 1994, p. 13).

O filósofo e matemático Christian Wolff é o primeiro a adotar, em meados do século XVIII, o conceito de tecnologia como conhecimento científico. Em 1777, Johan Beckmann cria a disciplina tecnologia na Universidade de Göttingen. Rüdiger ressalta, porém, que antes, em 1670, Blount emprega a palavra tecnologia na obra *Glossographia* para descrever “ofícios, artes e manufaturados” (2007, p. 35).

Na era moderna, a tecnologia ao ser apropriada muda a cognição humana e as ambiências cultural, social, econômica e política, isso porque carrega a verdade da ciência acrescida da utilidade comprovada. Mas o determinismo tecnológico é apontado por muitos segmentos como um mal, um perigo para a sociedade. Manuel Castells discorda; para ele, a sociedade e a tecnologia são frutos de um processo de interação, isto é, “a tecnologia é a sociedade, e a sociedade não pode ser entendida ou representada sem suas ferramentas tecnológicas” (1999, p. 25). Vargas também defende a tecnologia. Para ele, o emprego ou não de uma tecnologia é de responsabilidade dos filtros sociais, como opinião pública e órgãos de orientação, gerenciamento e política científico-tecnológica. São eles que decidem sobre a aplicação e de que forma a tecnologia deve ser empregada. À luz da axiologia e ética, cabe aos filtros sociais o julgamento de juízos e de regras.

Deixar de utilizar as tecnologias relacionadas com a energia nuclear, computação eletrônica ou genética, por serem julgadas ‘perigosas’ para a humanidade, é renunciar a viver no mundo contemporâneo. Por outro lado, todos os problemas relacionados com a poluição e degradação do ambiente só podem ser resolvidos pela tecnologia e não pela ética (VARGAS, 1994, p. 185).

Por ser teórica, mental, uma maneira de ver o mundo, a tecnologia não pode ser comprada, vendida, importada, exportada; isto é, “ela é algo que, quando não se tem, deve-se aprender” (VARGAS, 1994, p. 182). Ela ganha corpo quando a sociedade reconhece a sua utilidade e passa a dominar o saber tecnológico; portanto, o país que comprar instrumentos, máquinas, equipamentos

e não habilitar a população fatalmente vai estar à margem das inovações tecnológicas. Mas, para que a sociedade se aproprie desse saber, é preciso promover uma série de ações, entre elas, políticas de Estado para a acessibilidade tecnológica. Vargas sugere restringir as patentes somente a produtos industriais e métodos de fabricação. Para ele, não se deve “patenteiar um conhecimento ou teoria tecnológica” (1994, p. 186), que devem ser patrimônio da humanidade. O sucesso ou fracasso tecnológico de um país também passa, na visão de Castells, por ações de governo e de instituições sociais.

A tecnologia expressa a habilidade de uma sociedade para impulsionar seu domínio tecnológico por intermédio das instituições sociais, inclusive o Estado [...] Não é diferente no caso da revolução tecnológica atual. Ela originou-se e difundiu-se, não por acaso, em um período histórico de reestruturação global do capitalismo, para o qual foi uma ferramenta básica. Portanto, a nova sociedade emergente desse processo de transformação é capitalista e também informacional (CASTELLS, 1999, p. 31).

Ao penetrar na ambiência digital, a diferenciação entre técnica e tecnologia é evidenciada. Não se pode sinonimizar os conceitos sob o risco de perder o foco da pesquisa. Ao abordar a recriação dos gêneros eletrônicos analógico-digitais, esta tese promove o diálogo entre técnica e tecnologia empregada nas formas genéricas. Por isso, a análise vale-se de elementos observáveis em áreas, como: social, econômica, política e cultural. Antes de abordar o ciberespaço e na cibercultura, ambientes onde a webnovela se constitui, partilha-se aqui da diferenciação conceitual entre técnica e tecnologia proposta Ruy Gama:

Técnica: conjunto de regras práticas para fazer coisas determinadas, envolvendo a habilidade do executor e transmitidas verbalmente, por exemplo, no uso das mãos, dos instrumentos e ferramentas e das máquinas. Alarga-se freqüentemente o conceito para nele incluir o conjunto dos processos de uma ciência, arte ou ofício, para obtenção de um resultado determinado com o melhor rendimento possível.

Tecnologia: estudo e conhecimento científico das operações técnicas ou da técnica. Compreende o estudo sistemático dos instrumentos, das ferramentas e das máquinas empregadas nos diversos ramos da técnica, dos gestos e dos tempos de trabalho e dos custos, dos materiais e da energia empregada. A tecnologia implica na aplicação de métodos das ciências físicas e naturais e, como assinala (com propriedade, mas não com primazia) Alain Birou, também na comunicação desses conhecimentos pelo ensino técnico (GAMA, 1987, p. 30-31, grifo do autor).

O cenário do ciberespaço formata-se a partir de técnica e tecnologia. O homem vale-se da técnica para operar equipamentos, ligar computadores, acionar programas, conectar-se e navegar na *Web*. Para isso, conta com a habilidade do executor, que aprende através de ensinamentos prático, verbal, manual ou nos próprios softwares. Além disso, a técnica é empregada na construção de estrutura, enredos, cenários, enfim, na elaboração de narrativas. Já a tecnologia é a responsável por projetos, metodologia científica, idealização de programas e conexões; enfim, emprega o saber teórico para viabilizar as condições técnicas e práticas para o funcionamento do ciberespaço. Segundo Pierre Lévy, ciberespaço, uma palavra criada em 1984 por William Gibson na obra de ficção científica *Neuromancer*, “é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores” (LÉVY, 2000, p. 17). Lévy emprega o termo como sinônimo de rede, ou seja, é o palco que abriga a infra-estrutura material da comunicação digital, as informações e os executores, utilizadores (internautas).

O ciberespaço é o ambiente de diversos gêneros discursivos, de interatividade, enfim, de fluxo informacional.

Uma vez que uma informação pública se encontra no ciberespaço, ela está virtual e imediatamente à minha disposição, independente das coordenadas espaciais de seu suporte físico. Posso não apenas ler um livro, navegar em um hipertexto, olhar uma série de imagens, ver um vídeo, interagir com uma simulação, ouvir uma música gravada em memória distante, mas também *alimentar* essa memória com textos, imagens etc. Torna-se possível, então, que comunidades dispersas *possam comunicar-se por meio do compartilhamento de uma telememória* na qual cada membro lê e escreve, qualquer que seja sua posição geográfica (LÉVY, 2000, p. 93-94, grifo do autor).

Uma das principais características do ciberespaço é a forma aberta e facilitadora de se incluir, disponibilizar, modificar, intervir em informações e conhecimentos via rede. É construído a partir da simbiose de multimídia (vídeo, áudio, texto, gráfico, fotografia, animação) e o saber-fazer, a habilidade, a criatividade, a bagagem de conhecimento do usuário. Para André Lemos, “o ciberespaço é um espaço sem dimensões, um universo de informações navegável de forma instantânea e reversível” (2002, p. 137). Lúcia Santaella resume o ciberespaço como “o espaço que se abre quando o usuário conecta-se a rede” (2004, p. 35).

O aparecimento e a permanência do ciberespaço refletem o desejo da sociedade em sair do isolamento e interconectar-se. Essa também é a premissa básica da cibercultura, conceituada por Lévy como o “conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço” (2000, p. 17). O crescimento e a diversidade de comunidades virtuais no ciberespaço promovem, segundo Santaella, uma nova cultura: a cibercultura.

André Lemos (2002) situa o nascimento da cibercultura em meados da década de 70, com o advento da microinformática. Entretanto, o pesquisador ressalta que o conceito está presente nos anos 50 com a cibernética, ganha corpo nos anos 80 e populariza-se nos anos 90, principalmente com a Internet.

As comunidades virtuais, formadoras da cibercultura, promovem interatividade, comunhão de conhecimentos, pensamentos e valores comuns em um local familiar mais ou menos estável.

A cibercultura é a expressão de construção de um laço social, que não seria fundado nem sobre links territoriais, nem sobre relações institucionais, nem sobre as relações de poder, mas sobre a reunião em torno de centros de interesses comuns sobre o jogo, sobre o compartilhamento do saber, sobre a aprendizagem cooperativa, sobre processos abertos de colaboração. O apetite para as comunidades virtuais encontra um ideal de relação humana desterritorializada, transversal, livre. As comunidades virtuais são os motores, os atores, a vida diversa e surpreende do universal por contato (LEVY, 2000, p. 130).

A técnica e a tecnologia, tal qual concebidas nesse subcapítulo, são fatores determinantes na constituição e permanência da cibercultura. A facilidade e velocidade de acesso à rede, a evolução de interfaces, computadores, sites de busca, entre outros fatores proporcionados pela tecnologia, ajudam na pluralização e crescimento das comunidades virtuais.

Ancorado em conceitos de tribalismo, presenteísmo, formalismo, vitalismo e formismo de Michel Mafesoli, Lemos estuda a cibercultura a partir socialidade; esta caracteriza-se por ações efêmeras, dispersas, banais, estéticas, lúdicas, eróticas. A tecnologia na modernidade é caracterizada pelo racionalismo e separação; no entanto, na contemporaneidade, no entender de Lemos, “parece transformar-se numa ferramenta convivial e comunitária” (2002, p. 87). Além

disso, os usuários amadores passam a deter técnicas textuais, gráficas, fotográficas, audiovisuais, ampliando o leque interativo entre os participantes de comunidades virtuais.

A cibercultura, na visão de Lévy (2000), é construída em cima de três princípios. Primeiro, a interconexão via Internet proporciona a interação entre os indivíduos e, portanto, troca de informações. Em segundo lugar, aparecem as comunidades virtuais, constituídas sobre afinidades de interesses, conhecimentos, projetos comuns, em um processo de troca, cooperação, independente das distâncias geográficas e das filiações institucionais. O terceiro, a inteligência coletiva, é a perspectiva espiritual, a finalidade última da cibercultura.

É imprescindível à constituição de uma webnovela interativa o diálogo entre técnica, tecnologia e cibercultura. Isso porque esses elementos fazem parte de todo o processo, desde composição compartilhada de produção estética e narrativa até a difusão com aumento da velocidade de downloads e a melhoria na qualidade de apresentação das obras.

3.3.2 Reflexão crítica sobre a Webnovela

Webnovela, netnovela, novela digital, novela na *Web*, novela na Internet, ciberdrama, cibernovela; enfim, são múltiplas as denominações das narrativas ficcionais digitais. Esta tese opta por webnovela; segue-se, assim, o mesmo parâmetro de formação de palavras híbridas, como radionovela e telenovela. A escolha se deve também a uma das propostas defendidas aqui de que a constituição de webnovelas se dá através de processos interativos e compartilhamento de informações, princípios semelhantes a *World Wide Web*.

Idealizada em 1991 por Tim Berners-Lee, engenheiro do Laboratório Europeu de Física de Partículas (CERN), a *Web* é basicamente o modo de compartilhamento, organização de informações e arquivos na rede. Tem como principais padrões o Hypertext Transport Protocol (HTTP) e o Hypertext Markup

Language (HTML), a linguagem de documentos em vários formatos (texto, som, imagem e animação). A *Web*, portanto, é uma forma de se ter acesso a dados através da Internet; esta, por sua vez é a infra-estrutura da rede, a rede das redes.

Ao acessar a rede, observa-se a pluralidade de conceitos sobre webnovela, como: “É como se fosse uma novela de televisão com atores e trilha sonora, entre outras características”¹³²; “As webnovelas são romances normalmente, mas nada impede que se escreva de outros temas, a imaginação é o limite”¹³³; “La diferencia básica de la webnovela con el resto de las narrativas digitales sería su conexión directa a la red”¹³⁴. Por essa pequena amostragem, dá para se ter uma idéia da enorme confusão, a qual está submetida à forma genérica. O internauta está diante de uma caixa-preta, algo misterioso que somente vai ser revelado quando ele acessar a peça. Sob o nome de webnovela aparecem as mais diferentes categorias, gêneros e formatos. Nem mesmo os buscadores facilitam essa tarefa. A maioria das obras não traz referência se é textual, gráfica, sonora, audiovisual, com atores humanos, avatares e animações. Além disso, romances, folhetins, fotonovelas, revistas em quadrinhos, desenhos animados, radionovelas, telenovelas, enfim, várias concepções genéricas são digitalizadas e apresentadas na Internet como webnovelas.

A simples passagem de um meio ao outro não caracteriza a recriação genérica. Isto é, a plataforma tecnológica é um dos fatores, mas não o único determinante à emergência de um novo gênero.

A pluralidade de conceitos, categorias, gêneros e formatos também dificulta o resgate histórico. Afinal, qual a primeira webnovela produzida no Brasil? A resposta depende dos critérios adotados por aqueles que se intitulam pioneiros na elaboração de narrativas ficcionais digitais.

O Universo Online (UOL) entra em operação em 18 de abril de 1996. No mesmo ano, em 25 de novembro, o provedor de conteúdo e de acesso à Internet

¹³² Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Webnovela>>. Acesso em: 13 de abril de 2009 (tradução nossa).

¹³³ Disponível em: <<http://www.freeWebs.com/Webnovelasforum/>>. Acesso em: 13 de abril de 2009.

¹³⁴ Disponível em: <<http://www.cibersociedad.net/congres2006/>>. Acesso em: 13 de abril de 2009.

lança o que considera ser a primeira netnovela brasileira, *O moscovita*, de Reinaldo Moraes. São 22 capítulos distribuídos de segunda a sexta, às 20h, até 24 de dezembro. A obra não tem uma grande preocupação literária e é classificada pelo próprio UOL como: “uma mistura bem-humorada de espionagem, sexo e besteirol”¹³⁵. As fotos e manipulação de imagens são feitas por Cris Bierrenbach; Marcos Alencar é o *webmaster*; o diretor de arte é Douglas Okasaki; e o diretor geral é Ricardo Anderãos. No elenco: Felipe Matsumoto (detetive Pascoal Fukuda), Malu Bierrenbach (Charlene Fofollette), Rosana Seligman (espiã Moira Moréia), Bel Kovarick (marchande e socialite Graziela B.), Maurício Pereira (bicheiro e candidato a senador Toni Bonfá), Denis Vitorazo (piloto de fórmula 1, Johnny Pamplona) e Moska Bonfá (o vilão, ex-agente da KGB e piloto de tupolev, Bóris Moska, *O moscovita*).



Esse é Pascoal Fukuda, info-detetive geral e particular. Fama de homem perigoso. Veremos. No momento ele apenas toma banho e folheia seu jornal eletrônico. As manchetes desse dia insistem em chamar sua atenção – justo dele que sempre tem mais no que pensar. Olho nesse cara. Pascoal Fukuda. Japobrasuca. Idade indefinida. Passado nebuloso. A vida desse homem está por um fio e ele não sabe. E não me refiro ao notebook que pode cair na água e torrar Fukuda a qualquer instante.

Ilustração 8: Cena 01 – capítulo 01 (*O moscovita* – 1996)

Fonte: UOL

¹³⁵ Disponível em: <<http://www1.UOL.com.br/novela/moscovita/>>. Acesso em: 07 de junho de 2009.

Na narrativa, o detetive Fukuda tem a missão descobrir o segredo do chantagista que envia mensagens eletrônicas às personalidades pedindo 100 mil dólares para não divulgá-las na Internet. O conteúdo são fotomontagens comprometedoras sobre a vida íntima das vítimas. A netnovela oferece *links* com narrações, diálogos, notícias de jornais dos chantageados, pensamentos das personagens, geralmente eróticos, e charadas. Quem acompanha a peça é estimulado a ajudar Fukuda a decifrar o enigma e evitar uma tragédia. O vilão Bóris Moska, um tarado, e a espiã Moira Moréia, a mocinha, estão a bordo de um avião Tupolev colocando a humanidade em perigo. Ao clicar no ícone da mosca branca aparecem dicas para desvendar a charada e derrubar o Tupolev do vilão. Como prêmio, o internauta vencedor recebe um notebook. É uma maneira interativa de participação da audiência. O recurso também pode despertar a curiosidade e fazer o internauta acompanhar a narrativa dia-a-dia, até o final.

A netnovela utiliza a mesma forma de ganchos dos folhetins. A obra não apresenta reviravolta aos olhos do internauta; portanto, não se configura a peripécia no sentido aristotélico. O que vai acontecer é anunciado previamente pelo escritor através de diálogos, narrações e as próprias charadas. O reconhecimento é observado em poucos momentos, o mais característico envolve Charlene Fofollette. A personagem aparece na história como vítima de chantagem, mas com o desenvolvimento da trama descobre-se que na verdade trabalha para o próprio vilão; entretanto, isso não muda o rumo do enredo. Além do mais, Charlene não é mulher, mas um travesti. Mesmo depois de descobrir toda a verdade, Fukuda continua apaixonado por Fofollette. As demais personagens têm a identidade revelada desde o início da história

O formato da narrativa assemelha-se a uma fotonovela, inclusive com os balões de diálogos que remetem a *links* ou aos pensamentos das personagens.

Acompanha a peça *O Moscovita* uma única trilha de áudio. A música é a versão em Musical Instrument Digital Interface (MIDI) do tema de James Bond. Portanto, não há outros recursos tecnológicos, como efeitos de áudio e vídeo. A precariedade da narrativa pode ser explicada pela novidade, uma vez que a Internet brasileira ainda está engatinhando.

Eu ficava o dia inteiro bolando a história e a maneira de apresentá-la através de links nas imagens. Depois mandava tudo pra grande fotógrafa e artista plástica Cris Bierrenbach, que executa as páginas com as fotomontagens, e tudo mais. Foi um negócio heróico, maluco, todo mundo tentando entender qual seria a linguagem ficcional da Internet.¹³⁶

O *Moscovita* segue a mesma fórmula dos tradicionais folhetins escritos, radionovelas e telenovelas: o final é feliz para os mocinhos e desastroso para o vilão. O internauta Paulo Herrera, de Londrina, Paraná, é o primeiro a matar a charada da mosca branca, com isso, “o Tupolev de Boris Mosca já começa a se desintegrar sobre os céus do planalto central da Patagônia Maior”¹³⁷. O vilão Boris Moska morre, configurando assim a catástrofe como forma de desenlace da história. Enquanto isso, tudo termina bem para Charlene Fofollette, Moira Moréia e Pascoal Fukuda.

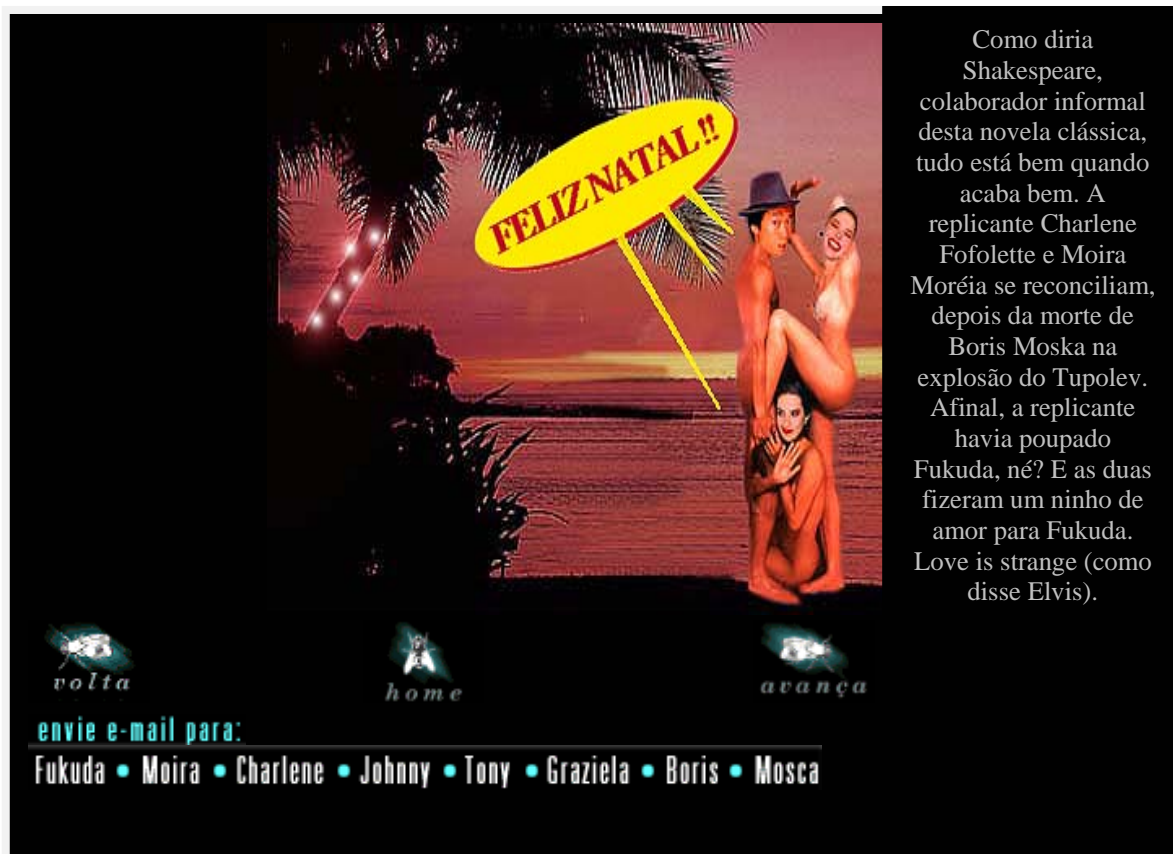


Ilustração 9: Cena final – último capítulo (*O Moscovita* – 1996)

Fonte: UOL

¹³⁶ Reinaldo Moraes. Disponível em: <<http://tc.batepapo.UOL.com.br/convidados>>. Acesso em: 15 de julho de 2009.

¹³⁷ Disponível em: <<http://www1.UOL.com.br/novela/moscovita/>>. Acesso em: 07 de junho de 2009.

A boa aceitação da primeira netnovela do Brasil estimula o portal a lançar a segunda: Dossiê Greenwar. A obra estréia em 23 de abril de 1997 e obtém a “incrível marca de 56.726 acessos às suas páginas em menos de cinco horas de exibição”¹³⁸. É uma obra de ficção-científica no estilo intrigas shakesperianas com mistério policial. A temática é construída em cima de pirataria industrial e preocupação ecológica. O roteiro é de Eduardo Duó e Bráulio Mantovani.

O ZAZ (atual Terra) também entende ser o responsável pela “primeira ‘cyber novela’ brasileira”¹³⁹. A narrativa digital *A gente ainda nem começou*, escrita por Carlos Gerbase, com a colaboração de Marcelo Carneiro da Cunha, é apresentada entre dezembro de 1996 e março de 1997. O internauta tem a possibilidade de realizar um passeio virtual por cenários e acessar clipes de áudio e vídeo. A proposta do ZAZ é explorar em sua plenitude a interatividade mediada pelo computador, ou seja, o usuário passar a ser também o autor da história. Essa tentativa é feita no quinto episódio. A partir de uma estrutura determinada por Gerbase, os internautas escrevem os diálogos. O episódio multiautoral, com os escritores devidamente identificados, nasce da mistura colaborativa.

Carlos Gerbase propõe outras formas de interatividade, como no episódio quatro, que tematiza a eleição da escolha da diretoria do Grêmio Estudantil Padre Antônio Vieira (GEPAV). Duas chapas disputam o pleito, a *Sai de cima*, que tem na presidência, Fernandinho; vice-presidente, Dante Gomes; secretário, Augusto Lima; tesoureiro, Fumaça; e departamento social, Aninha. E a chapa *Libeluar* tem Caniço como presidente; vice-presidente, Lurdes; secretária, Deusinha; tesoureira, Noca; departamento social, Ari. O internauta é convidado a participar da votação. Ao clicar no *link* “vote agora” aparecem as cédulas dos candidatos. O usuário pode, então, escolher a chapa de sua preferência e votar.

A gente ainda nem começou tem como público-alvo os adolescentes. Os temas giram em torno de desejos, conflitos e relações de jovens com os colegas de escola, professores, vizinhos e pais. Os narradores das histórias são os próprios integrantes fixos da turma, em especial Caniço, um líder positivo e

¹³⁸Disponível em: <<http://www2.metodista.br/unesco/helio/capitulo5.htm>>. Acesso em: 15 de julho de 2009.

¹³⁹Disponível em: <<http://tecnologia.terra.com.br/Internet10anos>>. Acesso em: 16 de julho de 2009.

defensor da escola, e Lurdes, uma jovem inteligente, sensível, talentosa que sonha entrar na banda de rock dos meninos. A turma ainda é composta por Fumaça, líder negativo, prepotente, autoritário, péssimo aluno; Jaspion, discreto, calado, tímido, apaixonado por tecnologia; Bebê, baterista da banda, filho da cozinheira que trabalha na casa de Fumaça, tem problemas de relacionamento; Aninha, a mais bonita do bairro, sonha em ser modelo internacional; Noca, filha do dono do armazém e tão bonita quanto Aninha, mas não tem dinheiro para se produzir; e Coelho, o novo morador do bairro, misterioso, antipático e péssimo aluno, expulso de cinco colégios. Além disso, têm as personagens secundárias.

A história é um bosquejo do que se entende hoje por narrativas multisseqüenciais e multiformes.

Histórias multisseqüenciais proporcionam ao interator a habilidade de navegar por um arranjo fixo de eventos de diferentes maneiras, todas elas bem definidas e significativas. O sentido mais profundo da obra emerge da compreensão desses caminhos entrecruzados, como na narrativa de um caso amoroso contada a partir de dois pontos de vista que se encontram. Uma história multiforme é aquela na qual múltiplas versões podem ser geradas a partir da mesma representação fundamental, como num jogo que pode ser repetido de modo diferente [...] Histórias multiformes podem ajudar-nos a perceber causas complexas de acontecimentos complexos, assim como imaginar diferentes desfechos para uma mesma situação (MURRAY, 2003, p. 10).

A peça de Carlos Gerbase oferece duas opções: uma endereçada ao público feminino e outra ao masculino. Pode-se navegar pelas duas versões; no entanto, é preciso desconectar de uma e acessar a outra. Mesmo com essa limitação, a narrativa tem alguns atributos de multissequencialidade. Entre eles, permitir a navegação por um arranjo fixo de eventos de diferentes maneiras, como, por exemplo, acompanhar intercaladamente um capítulo feminino e outro masculino, passear virtualmente por cenários, acessar clipes de áudios e vídeos. Ademais, carrega características de uma narrativa multiforme. As personagens imprimem visões diferentes sobre uma representação fundamental; com isso, o internauta também pode imaginar desfechos distintos. Por exemplo, no episódio quatro, Fernandinho vence a eleição do Grêmio Estudantil Padre Antônio Vieira. O pleito é cheio de irregularidades; entre elas, o apoio velado do diretor da escola ao candidato vencedor. Abaixo, os textos finais das versões masculina e feminina do episódio quatro. Vale registrar que esta tese obteve os

originais do autor. Portanto, o formato apresentado neste trabalho é diferente do disponibilizado na época pelo ZAZ, com *links*, ilustrações, imagens e áudios. A peça não está disponível na rede há muitos anos.

Versão masculina

Fumaça:

Encostei o Fernandinho quando ele estava descendo do palco. Botei a boca bem perto do ouvido dele e sussurrei: "Eu sei de tudo, filho-da-puta. Ouvi a tua conversa com o diretor. Daqui por diante, juro pela minha mãe que vou vigiar cada ato da diretoria do Grêmio. E um dia, esse débil mental aqui, esse cara que não sabe somar coluna de livro-caixa, esse ignorante, esse cara mentalmente limitado, vai te encontrar numa rua escura e deserta. Só nós dois, Fernandinho. E aí você vai me pagar. Com juros. Eu sonho que esse dia chegue logo." O Fernandinho ficou todo branco, parecia um fantasma. Eu sorri pra ele e dei um abraço. Então tive uma idéia: levantei a mão do cara e gritei: "Viva o Presidente!" E todo mundo disse "Viva!" E bateram palmas e continuaram gritando, enquanto eu olhava no fundo dos olhos do Fernandinho e bebia o terror que ele estava sentindo. Depois larguei o imbecil e fui com toda a turma tomar uma cerveja.

Fonte: Arquivo pessoal de Carlos Gerbase

Versão feminina

Noca:

O discurso do Caniço foi muito mais aplaudido que o discurso do Fernandinho. Nós tínhamos perdido a eleição, mas até parecia que tínhamos ganho. A turma estava junta outra vez. O Jaspion e a Lurdes não paravam de se abraçar e de se beijar. O Fumaça disse alguma coisa no ouvido de Fernandinho que deixou o cara branco de medo. E eu disse, no ouvido do Caniço, que ele era o homem mais bonito e inteligente e legal do universo. E que eu estava apaixonada por ele. Ele sorriu e disse que também estava apaixonado por mim. Então nós, os derrotados, fomos alegremente comemorar os nossos quarenta e dois votos.

Fonte: Arquivo pessoal de Carlos Gerbase

A análise dos episódios revela que *A gente ainda nem começou* é construída à base de peripécias. Por outro lado, as histórias deixam claro o perfil das personagens, não caracterizando, assim, o reconhecimento no sentido aristotélico, tampouco a catástrofe. Nos finais dos capítulos há uma simples pausa

na contação, sem a preocupação de forçar ou construir a situação de suspense tal qual o gancho folhetinesco.

O lançamento de webnovelas, como *O Moscovita* e *A gente ainda nem começou*, reflete o entusiasmo dos provedores com o crescimento na Internet no Brasil. Em 1995, o acesso à rede é restrito às universidades, instituições de pesquisas e alguns órgãos governamentais. Estima-se em 60 mil o número de usuários. Em 1996, a rede brasileira registra um crescimento espantoso. Em janeiro, 170 mil usuários estão conectados à Internet, e em dezembro, mês de encerramento de *O Moscovita* e do lançamento de *A gente ainda nem começou*, o país registra 740 mil internautas¹⁴⁰. Entre as razões, estão o aumento significativo no número de provedores de acesso à rede, ações governamentais e as melhorias nos serviços prestados pela Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), que oferece *links* internacionais de 4 Mbps, 8 Mbps, 18 Mbps, 20 Mbps e 22 Mbps¹⁴¹.

É durante o governo Fernando Henrique Cardoso (PSDB) que se dá o início do uso comercial da Internet brasileira. O presidente e o vice-presidente do Brasil, o pernambucano Marco Maciel (PFL), são empossados em 1º de janeiro de 1995. Eles vencem ainda no primeiro turno a eleição de 03 de outubro de 1994. Fernando Henrique Cardoso recebe 34.364.961 votos, ou seja, 54,27% dos votos válidos; Luiz Inácio Lula da Silva (PT) fica em segundo lugar, com 17.122.127 ou 27,04% dos votos válidos; Enéas Ferrreira Carneiro (PRONA) ocupa a terceira posição com 4.671.457, 7,38%. Seguem Orestes Quércia (PMDB), com 2.772.121; Leonel de Moura Brizola (PDT), com 2.015.836; Esperidião Amin Helou Filho (PPR), com 1.739.894; Carlos Antônio Gomes (PRN), com 387.738; e Hernani Goulart Fortuna (PSC), com 238.197 votos¹⁴².

Na eleição de 4 de outubro de 1998 o quadro político não muda. O carioca Fernando Henrique Cardoso é reeleito presidente, com 35.936.382, ou 53,06% dos votos válidos; Luiz Inácio Lula da Silva ocupa o segundo lugar, mas desta vez com 21.475.211, ou 31,71%; Ciro Ferreira Gomes (PPS) é o terceiro colocado, com 7.426.187, ou 10,96%. Seguem Enéas Ferreira Carneiro, com

¹⁴⁰ Disponível em: <<http://www.UOL.com.br/>>. Acesso em: 05 de julho de 2009.

¹⁴¹ Cf. BOLZANI, 2004, p. 223.

¹⁴² Disponível em: <<http://www.tse.gov.br/>>. Acesso em: 06 de julho de 2009.

1.447.089, 2,13%; Ivan Moacyr da Frota (PMN), com 251.336; Alfredo Hélio Syrkis (PV), com 212.983 votos, e os demais candidatos.

No primeiro mês do governo de Fernando Henrique Cardoso, em janeiro de 1995, o Brasil conta com apenas 800 hosts, que é o número de computadores e máquinas (como os roteadores) conectados à rede. Em 31 de maio daquele ano é criado o Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br), através da Portaria Interministerial nº 147. O Ministério das Comunicações (MC) e o Ministério da Ciência e Tecnologia (MCT) afirmam em nota conjunto que o objetivo do comitê é “tornar efetiva a participação da Sociedade nas decisões envolvendo a implantação, administração e uso da Internet”¹⁴³. Além dos dois ministérios, o CGI.br conta com a participação de entidades operadoras e gestoras, provedores de acesso ou de informações, usuários e a comunidade acadêmica. As ações conjuntas entre o governo e a iniciativa privada dão certo. No início do segundo mandato de Fernando Henrique, em janeiro de 1999, são contabilizados 215.086 hosts. No fim do governo, em janeiro de 2003, o país conta com expressivos 2.237.527 de hosts¹⁴⁴.

No pleito de segundo turno, em 27 de outubro de 2002, a chapa do pernambucano Luiz Inácio Lula da Silva (PT) e do mineiro José Alencar Gomes da Silva vence a eleição à presidência da República. Lula obtém 52.793.364, ou 61,27% dos votos válidos no Brasil. A chapa liderada pelo paulista José Serra (PSDB) fica em segundo com 33.370.739, 38,72%. A configuração política muda, mas as ações de incentivo ao uso e desenvolvimento da Internet continuam. Através do Decreto nº 4.829, de 3 de setembro de 2003, o governo Lula estabelece as normas de funcionamento e atribuições do Comitê Gestor da Internet no Brasil. Além de constituir as diretrizes para o desenvolvimento da Internet e organizar a execução do registro de Nomes de Domínio, o comitê tem a missão de propor programas de pesquisa para a melhoria técnica; promover estudos e recomendar procedimentos, normas e padrões técnicos e operacionais para a segurança e serviços da rede.

¹⁴³ Disponível em: <<http://www.cgi.br/sobre-cg/historia.htm>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2009.

¹⁴⁴ Disponível em: <<http://www.cetic.br/hosts/index.htm>>. Acesso em: 10 de julho de 2009.

A dobradinha Luiz Inácio Lula da Silva e José Alencar Gomes da Silva é reeleita no segundo turno da eleição, em 29 de outubro de 2006. Com 58.295.042 votos, 60,85%, Lula vence Geraldo José Rodrigues Alckmin Filho (PSDB), que fica com 37.543.178, 39,17% dos votos válidos. A política de incentivo ao uso da Internet continua, como demonstram os números. Ao assumir a presidência da República, em janeiro de 2003, como já visto, o Brasil conta com 2.237.527 de hosts. No início do segundo mandato de Lula, em janeiro de 2007, o país passa a ter 7.422.440 máquinas conectadas. Em janeiro de 2009, apenas dois anos depois, esse número quase dobra, são 14.678.982 de hosts.

O número de hosts revela o crescimento substancial na taxa de máquinas conectadas à rede. Contudo, o número de pessoas que podem acessar a Internet é ainda muito mais significativo. Em 2005, a pesquisa Ibope Nielsen Online¹⁴⁵ registra 12,2 milhões de brasileiros com Internet residencial; entretanto, mais de 30 milhões de pessoas em todo o país acessam a rede.

Para atender esse público sedento por novidades, a allTV anuncia a apresentação da primeira webnovela do Brasil. A trama com o nome de *Umas & Outras* estréia em 14 de setembro, de 2005. A supervisão é de Roberto Vignatti; direção de Leandro Barbieri e Sílvia Cabezaolias; direção de produção: Lígia Osório; produção: Gustavo Abreu, André Bueno, Taluana Grieco e Larissa Vieira; direção de arte: Fernando Pedersoli; assistentes de arte: Lívia Yuri e Glendha; direção musical: Rick Bonadio. O elenco é formado por atores profissionais, além dos selecionados via Internet: André Grecco (Gabriel), Aparícia Ramos (Genoveva), Ariel Moshe (Garibaldi), Bia Paganini (Cláudia), Bruna Anauate (Flávia), Bruno Loschiavo (Talarico), Dan Rosseto (Tadeu Otávio), Daniel Cukier (João Paulo), Felipe Palhares (Marcelo), Gabrielle Lopez (Andréia), Guilherme Terra (Raul), Kelly Alonso (Fernanda), Kiko Pissolato (Demétrius), Lisa Negri (Haira), Marco Picollo (Horácio), Marco Yaros (Eustáquio), Maria Mizhari (Ângela), Nayara Zivieri (Lídia), Nina Brondi (Isabel), Patrícia Mayo (Estefânia), Pedro Zeballos (Orlando), Renata Gaspar (Érica), Renata Ricci (Pâmela), Rodney de Oliveira (Josué), Rodrigo Lage (Cristiano) e Ronaldo Michelotto (Scarpam). O

¹⁴⁵ Disponível em: <<http://www.ibope.com.br>>. Acesso em: 05 de julho de 2009.

núcleo central e as tramas paralelas da história são semelhantes a tantas outras radionovelas e telenovelas. A própria sinopse revela essa similaridade.

Com a morte do velho Novaes, os irmãos Eustáquio e Estefânia assumem o escritório de Advocacia *Umas & Outras*. Inimigos declarados, os dois são obrigados pelo testamento do pai a permanecerem sócios. A nova administração do *Umas & Outras* é um problema também para Demétrius Siqueira, apadrinhado do falecido que fará de tudo para assumir a presidência do escritório. Para isso conta com o apoio da secretária Isabel, sua amante. O golpe de Demétrius envolve Flávia, filha de Eustáquio. Mantendo-a como namorada, o canalha pretende se infiltrar na família. Mas se depender de Marcelo, filho de Estefânia, seus planos vão por água abaixo. Marcelo é perdidamente apaixonado por Flávia e fará de tudo para impedir que seu amor caia de vez nos braços do mau caráter. Em meio a este caos, Dr. Orlando tenta manter o equilíbrio administrativo da empresa. Fiel à Estefânia, sua grande amiga, é casado com Haira Pitracó, uma socialite que passa as tardes no ateliê do estilista Scarpam. Entre os estagiários do *Umas & Outras* trabalham Tadeu Otávio e Érica. Ele é apaixonado por ela. Ela está se apaixonando por Talarico, melhor amigo de Tadeu. Mas Talarico não sabe que Érica é a menina por quem Tadeu é apaixonado. Um confuso triângulo amoroso que discute o amor na juventude. Tadeu é filho de Horácio e Fernanda, donos do Restaurante Horácio's, onde Talarico trabalha como garçom. Neste cenário desenvolvem-se alguns mistérios que envolvem o passado de Eustáquio.¹⁴⁶

A novidade não está na estrutura interna da narrativa, mas fora dela. Depois da exibição de cada episódio de aproximadamente 25 minutos, a allTV promove um *chat* entre autor, diretores, produtores e o público. A partir desse processo interativo, são recolhidas sugestões e elaborados os próximos passos do enredo.

As primeiras narrativas observadas mostram que estas são mais adaptações de variados gêneros no meio digital do que recriações. *A gente ainda nem começou* tem características da *soap opera*¹⁴⁷; *Umas & Outras*, de uma telenovela; e *O moscovita*, apesar do gancho folhetinesco, carrega mais elementos da fotonovela (balões e fotomontagens). Os formatos das “chamadas” novelas digitais são os mais variados possíveis, como demonstra o próprio site do UOL¹⁴⁸. Lá está hospedada, por exemplo, *A morta viva*, um sucesso¹⁴⁹ do cartunista e chargista Arnaldo Angeli Filho. A história de 11 capítulos é um

¹⁴⁶ Disponível em: <<http://www.spetaculos.com.br/umaseoutras.shtml>>. Acesso em: 10 de julho de 2009.

¹⁴⁷ A característica deste gênero é que a peça pode ser produzida infinitamente, ou seja, não tem um fim programado. Apesar de ter apenas seis episódios, *A gente ainda nem começou* também tem esse atributo, poderia continuar por muitos anos.

¹⁴⁸ Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/novela/>>. Acesso em: 10 de julho de 2009.

¹⁴⁹ São vistas, entre janeiro e março de 2000, cinco milhões de páginas (Disponível em: <<http://www1.UOL.com.br/novela/>>. Acesso em: 10 de julho de 2009.

desenho animado com suporte de texto e efeitos de áudio. O autor resgata a Rê Bordosa, uma personagem das histórias em quadrinhos que, além de jornais e revistas, também é a estrela do curta-metragem *Dossiê Rê Bordosa* e do longa *Wood & Stock: sexo, orégano e rock'n'roll*.

Essa diversidade de formas, estruturas e temáticas leva este trabalho a propor uma reflexão sobre o que é uma webnovela? Para essa análise são levados em conta os recursos tecnológicos e os conteúdos disponibilizados na rede.

O grande trunfo da Internet em relação a outros meios é o seu caráter inerente de interatividade e de disponibilizar canais bidirecionais, que proporcionam o diálogo entre todos os agentes conectados à Internet. A maioria das narrativas digitais trabalha esse elemento, mas ainda aquém do que é ofertado pelo meio. Não basta a apropriação dos recursos tecnológicos para apresentar uma obra de qualidade, instigante, que mova e tire o público do estado de indiferença: é preciso criatividade. As webnovelas atuais são recheadas de *links*, muitos deles com conteúdos repetitivos, desnecessários, carentes de novidades. Jane Horowitz Murray observa essa limitação ao analisar uma webnovela (ela chama de novela na *Web*) sobre um grupo amigos que mora em Nova Iorque. Há vários *links* na peça; entretanto, “em vez de oferecer novas informações, eles apenas nos permitem ouvir [...] os atores declamando exatamente o mesmo diálogo que a tela traz por escrito” (2003, p. 74).

As características e a linguagem da Internet pedem um usuário mais ativo, participativo, dinâmico e interativo. Para atender esse público, Murray entende ser preciso construir histórias multissequências e multiformes.

A maioria das narrativas ficcionais digitais brasileiras não é multiforme. O autor ainda é quem decide, encaminha e conduz a história a seu bel prazer, sem oferecer alternativas ao internauta. Apesar do alarde de portais, sites, blogs e provedores de que as obras são construídas a partir da interatividade com o público, normalmente os produtores nacionais concebem webnovelas fechadas. Entre outros fatores, a atuação dos interatores é dificultada porque as novelas

digitais são menos extensas¹⁵⁰ do que radionovelas e telenovelas; com isso, não se tem a mesma pluralidade de tramas paralelas dos gêneros eletrônico-analógicos. Assim, o autor desenvolve de forma objetiva o núcleo central e mais uma ou duas células; por isso, mesmo levando em conta as sugestões recolhidas em *e-mails*, *chats* e outros aparatos, há pouco espaço para o público mudar o rumo da história. Até mesmo quando as peças proporcionam liberdade de ação ao navegador, legitimando o interator, este não pode ser considerado autor, uma vez que ele atua sob regras predeterminadas.

Há uma distinção entre encenar um papel criativo dentro de um ambiente autoral e ser o autor do próprio ambiente [...] os interatores podem apenas atuar dentro das possibilidades estabelecidas quando da escritura e da programação de tais meios [...] A autoria nos meios eletrônicos é procedimental. Autoria procedimental significa escrever as regras pelas quais os textos aparecem tanto quanto escrever os próprios textos. Significa escrever as regras para o envolvimento do interator, isto é, as condições sob as quais as coisas acontecerão em resposta às ações dos participantes. O autor procedimental não cria simplesmente um conjunto de cenas, mas um mundo de possibilidades narrativas (MURRAY, 2003, p. 149).

Nota-se em webnovelas brasileiras uma preocupação muito mais acentuada com a forma e a estrutura do que com o aprimoramento artístico-literário. Essa é uma tendência que se afina com as características interativas e dinâmicas do mundo virtual, que pode ser modificado através da ingerência do navegador. Esses atributos promovem a sensação de agência ao interator, ou seja, “a capacidade gratificante de realizar ações significativas e ver os resultados de nossas decisões e escolhas” (MURRAY, 2003, p. 127). Portanto, há diferenças substanciais entre a construção de narrativas analógicas (radionovelas e telenovelas) e digitais (webnovelas). Apreciadores de folhetins de jornal, radionovelas e telenovelas, por mais que queiram, não têm poder de agenciamento. É impossível tecnologicamente interferir diretamente no rumo do enredo, na característica das personagens e na construção de cenários. Em tramas digitais multiseqüenciais e multiformes o interator tem mais controle sobre a peça. Entretanto, é bom frisar que os computadores e os programas são alopoiéticos, não têm autonomia; portanto, estão submetidos aos limites impostos pelo observador, no caso, o autor procedimental. Assim, a ambiência virtual oferece mais liberdade de ação, capacidade de agenciamento ao interator,

¹⁵⁰ Em sites e portais, as “chamadas” webnovelas giram em torno de 25 capítulos.

contanto que este atue dentro dos parâmetros estabelecimentos. Para proporcionar o agenciamento, as narrativas são elaboradas quase em forma de jogos, como já visto em *O Moscovita*, onde o usuário é instigado a desvendar as charadas que derrubam o Tupolev do vilão. A agência, entretanto, vai além da atividade, da participação; por exemplo, a simples navegação entre paisagens virtuais pode ser prazerosa e se constituir em um modo de agenciamento.

A permanência do gênero folhetinesco no mundo digital passa pela recriação de elementos, como peripécia, reconhecimento e catástrofe em um meio profícuo em formas de agenciamento. A apropriação de aparatos tecnológicos alineares, como o computador, muda as capacidades cognitivas do homem. Para dar conta dessa alteração, aparecem novas técnicas de contação de histórias, privilegiando a interatividade, o dialogismo (*links* intra e intergenéricos) e a sensação de agência.

Oferecer um cardápio de opções para que o interator construa a sua própria história é um dos caminhos a ser perseguido pelas webnovelas.

Uma novela de *Web* mais sofisticada em termos digitais exploraria as funções arquivística do computador, salpicando cada novo episódio diário com alusões (na forma palavras destacadas com links) a excitantes passagens anteriores. Nossa navegação seria então motivada não pela curiosidade sobre as opções de mídias (mostre-me um videoclipe), mas pela curiosidade a respeito do enredo (por que ela disse isso sobre ele?). A apresentação do computador proporcionaria, assim, um prazer que não está ao alcance das novelas televisivas. Por exemplo, poderíamos seguir apenas uma cativante trama secundária, ignorando o conjunto de enredos capaz de nos enlouquecer, ou poderíamos acessar a história em qualquer tempo, revendo importantes eventos passados em toda sua riqueza dramática. Em vez de usar o áudio de maneira redundante, para encenar os diálogos num registro do diário, uma sofisticada novela de *Web* poderia oferecer esse recurso como parte integrante da narrativa – talvez como a gravação telefônica de uma ameaça de morte ou de uma negociação política, ou como uma mensagem na secretária eletrônica com informações sobre um romance secreto (MURRAY, 2003, p. 75).

Mesmo com todos os elementos, a webnovela (assim com os outros gêneros aqui estudados) somente pode lograr êxito através da imersão do interator, ou seja, à medida que ele se envolver com a narrativa. O processo imersivo “pode requerer um simples inundar da mente com sensações, a superabundância de estímulos sensoriais” (MURRAY, 2003, p. 102). Para isso, o interator deve conhecer as regras estabelecidas pelo autor procedimental; desta

forma, abre-se a possibilidade de uma participação mais intensa que pode dar “vida” aos objetos imaginários. No meio virtual se encontram as mais diferentes estruturas para produzir a sensação imersiva, desde o envolvimento através de efeitos sonoros, de imagem até a manipulação de avatares e passeios por ambientes tridimensionais.

A webnovela brasileira tem tudo para arrebatá-la audiência. Para isso, além de criatividade, é imprescindível que autores, produtores e interatores dominem as ferramentas tecnológicas para explorar todo o potencial disponível na rede. Atualmente, o cenário é desolador. Observa-se que os grandes canais virtuais, como allTV e Web TV, produzem tramas que não diferem em nada das telenovelas. Além disso, muitos contos, histórias em quadrinhos, seriados, romances, *soap operas*, enfim, vários gêneros são disponibilizados na rede como se fossem webnovelas. Esta tese defende que um gênero ao passar de um a outro meio deve ser recriado e estar afinado com os recursos oferecidos pelo novo aparato tecnológico. É recomendável, portanto, que além dos processos dialógicos intra e intergenéricos, a webnovela tenha a capacidade de recriar objetos, como, por exemplo, peripécia e/ou reconhecimento e/ou catástrofe. É imprescindível também que proponha uma nova linguagem como as histórias multiformes, multisseqüenciais, e ofereça ao interator ferramentas de agenciamento, interação, participação, imersão.

Essa análise revela que as primeiras peças ficcionais digitais, *O moscovita* e *A gente ainda nem começou*, apesar da limitação tecnológica, estão mais afinadas com os processos interativos propostos pelo mundo digital do que muitas obras disponíveis hoje na rede. *O moscovita* busca a interatividade através de charadas. Em *A gente ainda nem começou*, o autor abre espaço para o público escrever parte do quinto episódio. Entretanto, o grande trunfo da peça de Gerbase é apresentar um bosquejo do que atualmente se recomenda para uma narrativa digital: histórias multisseqüenciais e multiformes. O autor, mesmo que de forma insipiente, trabalha com essas duas concepções e disponibiliza na rede uma versão endereçada ao público feminino e outra ao masculino. A caracterização da multisseqüencialidade está no poder de escolha do público; este pode navegar por um arranjo fixo de eventos de diferentes maneiras; no caso, pode

escolher uma ou as duas versões. Ademais, a contação de pontos de vista distintos a partir de uma representação fundamental configura a obra como multiforme. Neste caso, o internauta deve obrigatoriamente acompanhar as narrativas masculina e feminina.

O contexto atual não revela grandes novidades ao internauta ou interator; observa-se que telenovelas e romances são digitalizados e vendidos como webnovelas. O usuário não tem nenhum poder sobre a obra, a sua participação se restringe em enviar sugestões ao autor. Na maioria das vezes não recebe nem resposta.

O caminho para as webnovelas pode estar na cibercultura, ou seja, na formação de comunidades de aficionados em novelas que possam interagir, dialogar, compartilhar conhecimentos narrativos, técnicos e tecnológicos para desenvolver não um, mas vários modelos de tramas digitais. Nesse processo, certamente o interator vai ter cada vez mais poder de agenciamento. Com isso, vai se requer também um autor procedimental mais criativo e afinado com a realidade social. O profissional deve estar habilitado a produzir obras que possam atender a esse interator acostumado com formas não-lineares, narrativas multiseqüenciais e multiformes.

3.3.3 Olhar analítico sobre a recriação dos gêneros eletrônicos analógico-digitais

Esta tese observa que elementos da tragédia, como peripécia, reconhecimento e catástrofe ainda hoje são empregados para promover a catarse. A mimetização com verossimilhança da realidade social também ajuda a desencadear esse processo. Entretanto, além da finalidade catártica, as formas genéricas são instrumentalizadas a outras funções, como políticas, educativas, econômicas e culturais. Buscam, assim, fomentar a reflexão pública, manter a ordem social e os valores ético-morais.

O dialogismo de Mikhail Mikhailovich Bakhtin revela que não existe um enunciado totalmente novo, isso porque ele sempre carrega objetos de outros discursos. Esse conceito afina-se com a proposta deste trabalho de recriação. Isto é, para que um novo gênero seja compreendido, é imprescindível que ele se constitua de elementos já conhecidos do público. Por exemplo, quando é apresentada a primeira radionovela no Brasil, em 1941, os ouvintes já estão familiarizados com a nova narrativa. Isso porque, na década de 30, são comuns em emissoras brasileiras peças radiofônicas, radioteatros, esquetes teatrais, enfim, obras com características semelhantes às novelas radiofônicas.

Nesta análise, a emersão do gênero radiofônico leva em conta a ambiência onde ele está circunscrito e as condições intra e intergenéricas. Antes, porém, resgatam-se as matrizes que compõem a linha de formas eletrônicas analógico-digitais: folhetim, melodrama e tragédia.

O melodrama é classificado por vários pesquisadores, entre eles Arnold Hauser e Ivete Huppes, como tragédia corrompida, popularizada e mecanizada. Esse parentesco com o gênero grego, contudo, não isenta a forma melodramática de receber duras críticas e rótulos de apelativa, simplória, rasteira, espetaculosa, demasiadamente sentimentalista e lacrimosa. O percurso teórico desta tese mostra que o melodrama recria a tragédia. Isto é, além de carregar e transformar objetos trágicos, a forma melodramática elabora uma nova linguagem para ajustar-se com a platéia contemporânea.

A tragédia é atravessada por processos dialógicos que envolvem vários discursos. O poeta é um dos vetores mais importantes nesse contexto. As primeiras peças são elaboradas com discursos produzidos a partir de mudanças políticas, sociais e culturais da democracia ateniense. Neste aspecto, o espetáculo mimetiza no palco as idéias geradas, principalmente através da interação entre os cidadãos da *pólis* em um contexto de co-presença.

A maioria dos poetas trágicos vale-se de mitos conhecidos do público e os colocam na arena dialógica da peça. Através de sua sensibilidade, vivência e bagagem informacional, o autor recolhe junto aos gregos a matéria-prima para elaborar as obras, como festas religiosas, culto aos ancestrais, crenças em

deuses, heróis, reis, criaturas mitológicas, enfim, no sagrado representado por monarquia e igreja. Por exemplo, o herói grego dos tempos monárquicos é individualista, passa por cima de tudo e de todos para manter o seu próprio valor, a sua nobreza. Um comportamento que não combina com o ideal dos cidadãos democratas atenienses de defesa de liberdade, expressão, respeito às leis e à coletividade. Esse novo pensamento do cidadão grego é apresentado em tragédia por coro e corifeu. Cabem-lhes as tarefas de comentar, explicar, narrar e cantar as partes mais significantes do enredo. Ao chamar a atenção dos atos incoerentes e prejudiciais do herói, suscitam a reflexão nos espectadores sobre a melhor forma de se viver em uma *pólis* democrática

A tragédia é formatada por diversas vozes internas e externas. Portanto, além de expressar a sua individualidade, o autor cria personagens que carregam o discurso dos outros. Essa polifonia com vozes independentes e conflitantes mimetiza com mais verossimilhança a realidade social, o imaginário grego.

Para promover a catarse é indispensável que a tragédia trabalhe o conjunto terror e piedade. Ele se dá através de enredos simples e complexo. Este último, no entanto, é o mais recomendável porque, além da catástrofe, trabalha com peripécia e/ou reconhecimento, considerados por Aristóteles como os melhores artifícios para despertar os sentimentos de terror e piedade. Para isso, é preciso que o herói passe da felicidade ao infortúnio, não por sua maldade, mas devido a uma grande falta por ele cometida.

O melodrama apropria-se dos princípios tragédia. Atua com os mesmos recursos dramáticos: peripécia, reconhecimento, catástrofe, mimese, verossimilhança. Entretanto, as diferenças sociais, históricas e culturais pedem que o trágico seja recriado para produzir o efeito catártico na platéia, principalmente do século XIX.

Ao buscar a identificação com o público, a forma melodramática acompanha as mudanças da realidade social; com isso, os heróis trágicos são substituídos por burgueses. O melodrama ganha a composição que hoje se conhece, influenciado pela Revolução Francesa. Nesta época, o povo e a burguesia derrubam o Absolutismo, onde o rei tem plenos poderes, e implantam o

regime liberal-burguês, com a democracia representativa. Vale demarcar a diferença entre as democracias ateniense e a do Estado Moderno. Em Atenas, os cidadãos¹⁵¹ reúnem-se na Ágora (praça pública) e decidem de forma direta, através do voto, sobre assuntos envolvendo o Estado. Já na democracia representativa, os cidadãos não decidem de forma direta; contudo, escolhem por eleição os representantes da maioria, esses têm o poder de tratar de assuntos públicos e de Estado. As duas formas democráticas são fundamentadas em polêmicas, discussões, crédito concedido à enunciação do outro, aceitação da palavra da autoridade, relação com o sentido, ato de compreensão, enfim, através do dialogismo teorizado por Bakhtin. Mesmo com essa variação entre os dois modelos, pode-se depreender que tragédia e melodrama perseguem, por meio da mimetização da realidade, reforçar no homem o espírito solidário, o respeito ao próximo, às leis, às questões públicas, morais e éticas. Desta forma, a platéia chega à catarse quando individualismo, autoritarismo, soberba e egoísmo sucumbem.

Os novos valores que emergem pós-revolução impõem um novo olhar sobre questões espirituais, religiosas. Politeísmo, crenças e adoração dos gregos por deuses não coadunam com as idéias positivistas e tecnológicas do homem moderno. Ao recriar o trágico, o melodrama molda-se a ambiência de laicização, reforça valores onde virtude e honra ganham uma importância imperativa em detrimento de princípios religiosos, fé em deuses.

No século XIX, o melodrama torna-se o gênero mais popular do teatro francês ao arrebatrar os novos apreciadores de artes cênicas. Esse público que começa a frequentar as casas de espetáculos prefere obras mais leves, até porque não está acostumado às sutilezas das peças teatrais mais densas, como as tragédias. O gênero melodramático interage com esse espectador pouco esclarecido ao apresentar espetáculos com grande apelo plástico, visual; com isso, cenários, figurinos, iluminação e efeitos especiais recebem um tratamento especial. As peças com textos de fácil compreensão trabalham o lado emocional e sentimental da platéia, onde maldade e vício são execrados e vencidos por bondade e virtude. Apartes, monólogos e confidências assemelham-se às funções

¹⁵¹ Homens adultos e filhos de pais atenienses. Vale registrar que mulheres, crianças, metecos (estrangeiros domiciliados em Atenas) e escravos não são considerados cidadãos.

do coro. Além da tragédia, o melodrama constitui-se através do dialogismo intergenérico com: pantomina, drama burguês e monólogo com música.

Esta tese defende que a recriação genérica não opera com todos os elementos do gênero matriz; assim, o melodrama serve-se de alguns princípios do trágico. É, portanto, através de processos interativos e dialógicos que são substituídos, suprimidos e acrescentados os objetos que caracterizam a forma melodramática.

A tragédia trabalha, principalmente, sob princípios políticos; tem caráter mais geral, coletivo; atua sob a negatividade; bem e mal estão reunidos na mesma personagem; a trajetória do herói e suas escolhas são conhecidas aos poucos pela platéia; na maioria das vezes trabalha com o conflito trágico cerrado; assim, as obras revelam que o ser humano não encontra uma solução a seus antagonismos, conflitos.

O melodrama é construído sob a linha da moralidade; trata de temas particulares, em especial, reparação de injustiças e questões amorosas; os bons e os maus se mostram como tal; o vilão tem um papel mais ativo, persegue a satisfação pessoal; o herói se move para resgatar os melhores valores coletivos; a platéia é testemunha das ações, conhece as intenções dos dois lados; geralmente trabalha as situações trágicas; portanto, as histórias terminam com um final feliz. A plasticidade, o lado cênico, a ação, a velocidade, a atuação grandiloqüente e, por vezes, desproporcional, são alguns objetos introduzidos no melodrama quando da recriação da tragédia. Além disso, peripécia, reconhecimento e catástrofe são colocados ao lado do exagero e da casualidade.

A análise do melodrama releva que o gênero nasce ao recriar a tragédia. Opera com alguns princípios fundamentais do gênero grego, como peripécia, reconhecimento, catástrofe e mimetização da realidade social. Por outro lado, propõe uma nova linguagem, extremamente cênica, visual e com muita ação. Desta forma, difere do tradicional teatro ancorado em textos literários.

As questões culturais pós-revolução francesa e o contexto sócio-histórico da revolução industrial são decisivos para a forma melodramática ser recriada em outros suportes, como o jornal. O folhetim é o melodrama impresso.

Assim como as formas trágicas e melodramáticas, o folhetim também trabalha com a peripécia, reconhecimento, catástrofe e mimetização verossímil da realidade. Desta vez, a revolução industrial proporciona o aperfeiçoamento tecnológico das prensas e, com isso, aumenta significativamente a tiragem dos periódicos.

Enquanto o melodrama romântico toma conta dos teatros mundiais, os jornais recriam-no na versão impressa. Harmonizam-se, assim, com o gosto da burguesia francesa, principalmente as mulheres, que consomem o produto a ponto de torná-lo uma das principais fontes de entretenimento.

Ao recriar o melodrama, o folhetim introduz novos elementos, até porque os meios são distintos. Como já visto, uma das mais fortes características do melodrama é o lado cênico. Obviamente, é impossível o folhetim trabalhar esse objeto; entretanto, ele segue os princípios formais e estéticos da forma melodramática. Sem os recursos cenográficos, os folhetinistas descrevem com riqueza de detalhes os ambientes externos e internos da ação.

Ao analisar os artefatos da recriação dos gêneros eletrônicos analógico-digitais, observa-se que a filosofia do trágico atravessa principalmente melodrama, folhetim, radionovela e telenovela. Entretanto, esses gêneros também dialogam com outras formas genéricas em menor ou maior grau. O folhetim, além do melodrama, tem em sua composição elementos de: epopéia, comédia, vaudeville e romances (realista, policial, gótico e histórico), entre outros. Aqui, porém, leva-se em conta a recriação a partir do ascendente mais próximo, influente, com grande similitude desde estrutura, enredo, até as estratégias para provocar o efeito catártico no público. Assim, entende-se que o folhetim recria o melodrama.

Para atender à demanda mercadológica, as apresentações melodramáticas, que no palco duram em média duas, três horas, são recriadas em folhetins e passam a figurar durante meses e até anos nas páginas dos jornais. As obras são apresentadas dia a dia, no estilo continua amanhã. O autor procura explorar a curiosidade do público em toda a sua plenitude ao criar o gancho. Como o enredo é aberto, os folhetins são elaborados ao sabor do gosto

popular. O leitor interage de forma indireta na condução da história. Através de cartas recebidas e dos jornais vendidos, os autores das obras têm uma idéia da performance da trama e das personagens. O escritor continua como protagonista no desenvolvimento do enredo. Entretanto, as questões subjetivas, como o sucesso junto ao público, são determinantes para o êxito de sua carreira e da peça. Por isso, normalmente o autor cede aos apelos da maioria dos leitores e no decorrer da narrativa muda o enredo e até mesmo o perfil das personagens. Desta forma, enquanto o núcleo central é desenvolvido, sucedem-se inúmeras peripécias paralelas ao estilo melodramático, ou seja, carregadas de revelações, surpresas e casualidades. À medida que são resolvidas, aparecem outras personagens para garantir a extensão da obra.

O prestígio do folhetim brasileiro é semelhante ao francês: grande aceitação entre o público e execrado por intelectuais. A crítica classifica o gênero como: inferior, subliteratura, excessivamente comercial e um produto voltado apenas ao entretenimento, sem grandes pretensões artísticas e culturais. Mesmo ao retratar a França em um período de transformação, a universalidade das temáticas folhetinescas daquele país (problemas familiares, sociais e amorosos) também agrada ao público daqui. Entretanto, os autores nacionais dão um novo impulso ao gênero ao mimetizarem a realidade e os dramas da vida dos brasileiros. Escondidos em pseudônimos e heterônimos para não manchar a reputação, escritores como José de Alencar, Machado de Assis, Coelho Neto e Nelson Rodrigues produzem folhetins que desnudam a sociedade brasileira e agradam aos consumidores do gênero. O tema preferido é a família e seus conflitos, que vão desde disputa por herança, casamentos impossíveis até adultérios e traições.

A recriação do folhetim brasileiro se dá através de processos dialógicos com o romance nacional, formas melodramáticas e folhetinescas francesas. Essa receita de empregar métodos intra e intergenéricos, além da interação entre a cultura nacional e estrangeira, vem desde os autos jesuíticos e perpassa os vários gêneros produzidos no Brasil. Esse amálgama torna-se, portanto, uma característica das formas teatrais, literárias, radiofônicas, televisivas e internéticas brasileiras.

Recriar um gênero em um meio diferente do original não é uma tarefa fácil. O jornal faz isso com o melodrama teatral: surge o folhetim. O rádio emprega o mesmo expediente com a forma folhetinesca: nasce a radionovela. A interação autor-público e os dialogismos intra e intergenéricos continuam como o ponto de partida para a emersão de um gênero.

O primeiro meio eletrônico de comunicação de massa do mundo, o rádio, favorece a recriação da forma folhetinesca. Tanto a radionovela como o folhetim, buscam atingir um público cada vez mais abrangente, popular; portanto, desfrutam de bom trânsito entre todas as classes sociais e níveis culturais. O analfabeto, antes privado de acompanhar o folhetim impresso, agora pode seguir o eletrônico sem nenhum problema.

Assim como tragédia, melodrama e folhetim, as radionovelas começam a ser conhecidas dos brasileiros através de adaptações. Desta vez, os textos vêm de Cuba. No entanto, as peças extremamente dramáticas são suavizadas para atender principalmente ao gosto das mulheres do Brasil.

Descobrir a preferência do ouvinte. Essa é uma das missões dos produtores de radionovelas. Em busca de uma resposta, analisam as cartas recebidas e promovem pesquisas por telefone para aferir o nível de aprovação e rejeição das personagens e dos enredos. Outro componente faz parte desse processo: os patrocinadores (fábricas de sabão). Eles solicitam à produção obras para sensibilizar o público-alvo: o feminino. Essas interferências limitam as radionovelas, que não apresentam a mesma pluralidade de temas do folhetim impresso. Enquanto o gênero escrito trabalha com obras históricas, realistas, rocambolescas, mirabolantes, inverossímeis e detetivescas, o radiofônico dedica-se a dramas da vida, como: conflitos amorosos, casamento-separação, adultério, aborto, prostituição, entre outros assuntos de interesse das mulheres.

Ao estruturar a narrativa desde o início, passando pelo desenvolvimento até o desfecho, o escritor é condicionado por patrocinadores, audiência, personagens, fatores lingüísticos, tecnológicos, enfim, contextos sociais, culturais, políticos, econômicos e históricos. A obra é composta por todos esses elementos; no entanto, o mais importante é o processo dialógico que ela estabelece com o

ouvinte, a razão primeira da existência da radionovela. É a partir do embate entre autor-público que a narrativa ganha sentido.

É muito raro a simples leitura de folhetim no meio radiofônico levar o público à catarse, é preciso recriar o gênero. A radionovela faz isso ao explorar toda a potencialidade da imagem auditiva, construída da inter-relação de elementos, como: timbre, tom, intensidade, entonação, harmonia e ritmo. Não há dúvida que a vivificação do gênero passa pela interpretação de radioatores e radioatrizes. São eles que dão vida às personagens, a maioria das vezes com uma linguagem estereotipada. Todavia, os efeitos sonoros produzidos, inicialmente, ao vivo pelo contra-regra e depois por sonoplastas com o auxílio de aparatos tecnológicos (gravadores, toca-discos), são essenciais à criação da imagem auditiva em uma radionovela. É através de efeitos e música que o público faz associações com as personagens e situações; percebe passagem de tempo, mudança de espaço e identifica objetos. São quatro as funções dos efeitos sonoros: ambiental ou descritiva, expressiva, narrativa e ornamental. Outro elemento importante na radiodramatização é o silêncio, um recurso empregado em cenas que envolvem medo, surpresa, amor ou em troca de ambientes.

A imagem auditiva é produto do dialogismo entre vários objetos (texto, voz, efeitos e trilhas sonoras); um depende do outro para construir um mundo com sentido, compreensível. O escritor é o provedor e coordenador de todo esse processo. Além de elaborar o roteiro com ambientes e diálogos das personagens, indica a melhor forma de interpretação dos radioatores, faz marcações e tipifica os efeitos sonoros e músicas que vão fazer parte da narrativa.

A recriação do folhetim impresso no rádio tem como base os mesmos elementos da estrutura interna da narrativa trágica. A radionovela começa sempre de forma estável, passa pela peripécia (reviravolta na ação) e/ou reconhecimento (descoberta de um fato oculto) que pode levar à catástrofe. Depois, a ordem é restabelecida, o final é feliz. Entretanto, mais que uma adaptação ou transmutação, os objetos são recriados. A base estrutural da forma folhetinesca é desconstruída e reconstruída através da linguagem radiofônica, criando, assim, a narrativa com imagem auditiva.

Nos anos 60, os patrocinadores abandonam as radionovelas e passam a investir em telenovelas. Isso inviabiliza as produções e o gênero sai do ar. Depois de décadas, as novelas radiofônicas estão de volta. Atualmente, centenas de estações em todo o mundo produzem a forma genérica, principalmente as rádios públicas. O formato é bem diferente daquele da época de ouro do rádio brasileiro (anos 1940-50). Hoje, as obras estão mais enxutas (em torno de 10 capítulos), com menos tramas paralelas e com temáticas bem variadas. A função de promover a catarse e educar o público assemelha-se à tragédia. Durante a apresentação da obra são inseridos comentários, informações, depoimentos de especialistas e dos envolvidos nas histórias.

Os finais das radionovelas contemporâneas geralmente não são determinados; opta-se por desfechos condicionais. As personagens mimetizam com verossimilhança situações, procedimentos e atitudes que podem afetar o homem. Assim, o encerramento da peça é um convite à reflexão. Caso o ser humano siga a ordem natural, recomendável, como, por exemplo, preservar a natureza, fazer sexo seguro, cuidar da saúde, obedecer às leis, respeitar o próximo, promover ações sociais; enfim, se conseguir harmonizar de forma correta as condições objetivas e subjetivas, pode ser feliz; caso contrário, a desgraça pode abatê-lo.

As rádios digitais e via satélite também podem abrir um grande mercado para as radionovelas. A característica do veículo, com possibilidade de enviar dados textuais e visuais sobre, por exemplo, informações de trama, elenco e personagens, devem estimular cada vez mais os produtores. Além disso, a convergência tecnológica (rádio-Internet-celular) possibilita acessar as obras em qualquer lugar; com isso, pode-se ampliar a audiência e a interatividade. Ferramentas como SMS, twitter, e-mail e blog certamente ajudam no desenvolvimento de radionovelas mais sintonizadas, com perfil mais participativo e ativo do ouvinte de hoje. O que falta é o público apropriar-se das rádios digitais; entretanto, a garantia de sobrevivência das radionovelas passa por questões mercadológicas: quanto maior a oferta, maior a demanda.

Enquanto o rádio retoma as radionovelas, a televisão faz de tudo para a permanência das telenovelas. As emissoras apostam em convergência

tecnológica e TV digital. Antes, porém, esta análise vai se debruçar no processo de recriação das telenovelas brasileiras.

A novela televisiva nacional, assim com todos os outros gêneros, é construída historicamente pelo homem. Nesse processo, ela preferencialmente recria as estruturas narrativas da radionovela. Diferente de outros países, onde o cinema e o teatro fornecem os profissionais às telenovelas, no Brasil o rádio é o subministrador inicial. Na década de 50, muitos fatores conspiram a favor dos radialistas. O impulsionador da TV no país, Assis Chateaubriand, é dono de várias emissoras de rádio; portanto, conhece os profissionais da área. O cinema ainda não tem mão-de-obra qualificada sobrando; pelo contrário, precisa contratar cineastas e técnicos no exterior para dar conta de suas próprias produções. Os recursos humanos do teatro também são escassos. O bosquejo da telenovela é o teleteatro, um gênero encenado e escrito basicamente por radialistas, como: Walter Forster, Mário Fanucchi e Walter George Durst. Esses profissionais são contratados para atuarem na TV também pela semelhança entre as formas genéricas radiofônicas e televisivas. Estão, portanto, acostumados com múltiplos tempos dramáticos, peças em capítulos, ganchos de suspense, muitas tramas paralelas e obras abertas.

A telenovela não é uma radionovela com imagem. É uma recriação. Isto é, o gênero radiofônico é desconstruído e reconstruído em um novo cenário tecnológico, com supressão, inserção e releitura de estrutura dramática e objetos. Além disso, a novela televisiva é fruto de um processo dialógico com muitas outras formas genéricas, como: tragédia, folhetim, melodrama e romance. Por isso, o enredo também começa de forma estável, desenvolve-se através de peripécias e/ou reconhecimento e catástrofe, mas no final retorna à estabilidade. Portanto, a catarse dos telespectadores chega ao auge com a felicidade do mocinho e a desgraça do vilão.

A telenovela brasileira constrói a sua autêntica linguagem ao mimetizar a realidade social e se apropriar de artefatos tecnológicos, principalmente videoteipe e câmeras portáteis. A gravação e a edição das novelas proporcionam a horizontalidade na programação das emissoras; eliminação de erros, comuns

nas produções ao vivo; inserts de áudio e vídeo, facilitando a diversidade de planos e produções externas.

A tecnologia e as ações do governo pós-golpe de 1964 transformam a televisão brasileira. O veículo passa a ser peça fundamental no processo de integração nacional, difusão do ideário do regime militar e de publicidade de bens duráveis, principalmente automóveis e eletroeletrônicos, e de bens não-duráveis, como: alimentos, roupas, calçados, cosméticos, medicamentos, produtos de limpeza e higiene.

As maiores produtoras do gênero no Brasil são a TVs Tupi, responsável por grande parte das obras da primeira fase do gênero (décadas de 50, 60), e Globo, pela segunda (a partir dos anos 70 até hoje).

Durante as duas primeiras décadas predominam em emissoras brasileiras as produções no estilo dramalhões e folhetins exóticos cubano-mexicanos. Entretanto, em 1968, a TV Tupi lança *Beto Rockfeller*. A peça muda a linguagem, a temática, o jeito de fazer telenovela no Brasil. Diálogos empolados e finais de capítulos com ganchos forçados são substituídos por interpretações mais naturais, em tom coloquial e com emprego de gírias. *Beto Rockfeller* mostra a realidade brasileira com humor e descontração. Nasce, assim, uma nova fórmula, a chamada novela-verdade.

Ao investir em tecnologia, aprimoramento estético e mimetizar com verossimilhança a realidade, a Globo passa a ser a mais prestigiada produtora de telenovelas, a partir dos anos 70. A emissora de Roberto Marinho é beneficiada com a falência de uma forte concorrente: a TV Tupi.

O mecanismo de recriação de um gênero não acontece de uma hora para outra, a telenovela é um exemplo disso. A forma genérica é fruto de processos dialógicos com tragédia, melodrama, folhetim e radionovela. As técnicas de cinema, teatro e rádio também ajudam na formação da linguagem de novelas televisivas. Entretanto, a mimetização com verossimilhança da realidade concreta é um dos pontos essenciais para alavancar o gênero no país.

Prever o futuro das telenovelas diante da proliferação de aparatos tecnológicos é praticamente impossível. A TV digital chega com a promessa de interatividade; entretanto, sabe-se que esse serviço é limitado, principalmente em se tratando de um meio de massa. Certamente os produtores de telenovelas vão ter que repensar algumas questões com a chegada de aparatos tecnológicos que proporcionam a portabilidade e a mobilidade da TV. Por exemplo, as obras devem ser menos extensas e mais redundantes para atender a audiência em trânsito? O enredo vai ser feito de tal forma que se possa assistir a narrativa de forma não-linear? Como o público pode interferir no desenvolvimento da peça?

A convergência tecnológica desfaz o limite entre um veículo e outro. A televisão pode ser assistida em vários aparatos, como celular e computador. Com isso, a tendência é dar outro tratamento às obras aportadas na rede; por exemplo, oferecer *links* interativos, acrescentar informações da peça, dos atores, das personagens, além de promover passeios virtuais pelas cidades cenográficas e locações externas.

Além disso, a digitalização da TV exige que as telenovelas passem por um processo dialógico intragenérico. Maquiagem, cenografia, figurino, iluminação, áudio, entre outros elementos, são configurados para operar em um aparato de alta definição. A permanência do gênero leva em conta, então, o material e a técnica empregada por profissionais para garantir a mimetização cada vez mais verossímil da realidade social.

A Internet mostra-se como um dos caminhos naturais das novelas; entretanto, o cenário está confuso e caótico. Há uma profusão de peças denominadas de webnovelas, mas, ao acessá-las, são perceptíveis as características de outras formas genéricas, como: fotonovelas, seriados, telenovelas, *soap operas*, desenhos em quadrinhos, romances, contos e até jogos.

Ao analisar algumas peças digitais, esta tese confirma esta imprecisão. O *moscovita* tem mais atributos de fotonovela (balões, fotomontagens) do que de uma novela; *A gente ainda nem começou*, de *soap opera* americana; *Umas & Outras*, de telenovela; e *A morta viva*, de desenho animado. Portanto, nenhuma

das obras pode ser considerada uma webnovela, na concepção defendida por este trabalho.

O dinamismo do mundo virtual não permite uma definição à webnovela; entretanto, diante do panorama de hoje e dos atributos das novelas tradicionais, é possível conceituar o gênero. A partir do entendimento de recriação, as novelas digitais também emergem de processos interativos e dialógicos intra e intergenéricos.

Peripécia, reconhecimento e catástrofe, técnicas que atravessam tragédia, melodrama, folhetim, radionovela e telenovela, são recriados para alimentar o imaginário de um novo público, mais participativo, ativo: o interator. Ao atender esse usuário, a webnovela forma a sua própria linguagem. Por mais simples que possa parecer, essa é uma das maiores dificuldades que se encontra ao conceituar o gênero, ou seja, descobrir que linguagem é essa. Isso porque a ambiência digital é o abrigo das mais diversas mídias (rádio, TV, jornal, revista) e de centenas de formas genéricas. Essas multiformas podem levar a algumas interpretações equivocadas. Muitos produtores de conteúdo acham que no meio digital tudo é possível e não seguem as regras de classificação dos gêneros. Esta tese entende o contrário. A mesma convergência tecnológica que desfaz a fronteira entre os veículos impõe limites às formas genéricas. Mais do que nunca é preciso regradar essa área; caso contrário, é impossível localizar, na rede as categorias, os formatos e os gêneros. Por isso, é imprescindível conceituar as webnovelas.

Não importa se os folhetins digitais são predominantemente textuais, audiovisuais ou gráficos. Para promover o efeito catártico, as webnovelas devem oferecer narrativas que levem o interator à imersão e promovam a sensação de agenciamento.

A imersão se dá de várias formas, desde o simples inundar de mente até a profusão de estímulos sensoriais. Ao estar envolvido, imerso na obra, o interator pode dar 'vida' aos objetos imaginados. A característica de interatividade da Internet facilita a criação de ambientes imersivos e estimula o interator a ter uma participação cada vez mais ativa. Isso produz o modo de agência, ou seja, o

usuário sente prazer ao ver o resultado de suas escolhas. Cabe ao autor procedimental dominar a tecnologia digital e criar mecanismos para o interator desfrutar dessa prazerosa e gratificante sensação.

Atualmente, as webnovelas podem ser elaboradas como histórias multisseqüenciais, onde o interator pode navegar de diferentes maneiras no mundo virtual; e, multiformes, com várias versões estabelecidas a partir de um núcleo central. Por exemplo, ao contar a história de um empresário morto dentro de casa, o autor procedimental pode construir o cenário antes e depois do crime. Através de *links* e passeios virtuais, o interator pode verificar os vestígios deixados pelo criminoso, como: pegadas de calçado, calibre da arma, ângulo e distância dos tiros, posição do corpo, janelas ou portas arrombadas, horário do crime, objetos roubados, conteúdo de documentos e imagens captadas por câmeras de segurança. Este sentido de agência aguça a curiosidade do interator que passa a acompanhar a história. Esta, por sua vez, pode ter mais de um desfecho, dependendo da linha de investigação escolhida pelo interator. Todas as regras, no entanto, devem estar programadas pelo autor procedimental.

Esse caminho das webnovelas não é definitivo, até porque o mundo virtual sofre constantes modificações. Por isso, pode-se afirmar que o processo de recriação das novelas digitais ainda não está concluído. Ao abrigar uma legião de aficionados, a cibercultura deve ser o ambiente recomendável para acompanhar e propor as mudanças que certamente vão ocorrer neste tipo de narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir esta tese, tem-se a convicção de que outras abordagens podem ser elaboradas para ampliar o campo de recriação dos gêneros eletrônicos analógico-digitais. Entretanto, a partir dos objetivos propostos, é possível apresentar algumas considerações sobre a pesquisa aqui desenvolvida. Vale registrar, porém, a dificuldade de se trabalhar em um terreno tão movediço como o da formação desta linha genérica: radionovela, telenovela e webnovela. As teorias nesta área mudam com frequência, principalmente porque envolvem questões objetivas e subjetivas da realidade social.

O desvelamento dos objetos formadores do *corpus* deste estudo é ancorado nas categorias *Interação/Interatividade*, extraída do ideário de vários pesquisadores (Alex Primo, André Lemos, Arlindo Machado, John B. Thompson, Lúcia Santaella, Marco Silva, Nicoletta Vittadini e Lev Manovich), e *Dialogismo*, de Mikhail Bakhtin. Ao partilhar do entendimento de que os gêneros são construídos historicamente pelo homem, este trabalho opta pela pesquisa qualitativa sob o método Dialético Histórico-Estrutural.

Através de análises, abordagens, informações e dados apresentados nesta tese, conclui-se: os gêneros eletrônicos analógico-digitais são recriações. Ao mesmo tempo em que radionovela, telenovela e webnovela apresentam novas linguagens são atravessadas por elementos dramáticos comuns, como: peripécia, reconhecimento, catástrofe, mimese e verossimilhança.

Em *Olhar analítico sobre a recriação dos gêneros eletrônicos analógico-digitais* fez-se uma análise mais extensa sobre o *corpus* deste estudo. Aqui, em considerações finais, procura-se resgatar alguns pontos relevantes para defender a tese de recriação das formas genéricas. Assim, a investigação confirma que a

radionovela nasce a partir de processos de recriação do folhetim escrito. Este, por sua vez, carrega elementos do melodrama, que segue os preceitos da tragédia. Portanto, para examinar a novela radiofônica, é imprescindível conhecer os objetos fundantes desta linha genérica, principalmente tragédia, melodrama teatral e folhetim escrito.

Ao emergir em um período em que a imprensa traz uma nova concepção sobre socialização, público, opinião pública, o melodrama torna-se a forma teatral mais popular da França do século XIX. O gênero recria a tragédia. Neste processo, são incluídos, suprimidos e reelaborados artifícios para promover a catarse e interagir com uma nova platéia, a burguesa.

A tragédia é basicamente política; tem caráter mais geral, coletivo; atua sob a negatividade; bem e mal reunidos na mesma personagem; ações do herói são conhecidas aos poucos pela platéia; predomina o conflito trágico cerrado. Já o melodrama trabalha a linha da moralidade; temas particulares, como reparação de injustiças e questões amorosas; bons e maus se mostram como tal; o vilão tem um papel mais ativo, persegue a satisfação pessoal; prioriza a plasticidade, a velocidade, a atuação grandiloqüente; platéia é testemunha das ações, conhece as intenções dos dois lados; prevalecem as situações trágicas; assim, a maioria das histórias chega a um final feliz

A análise do melodrama releva que o gênero nasce ao recriar a tragédia, ou seja, através do dialogismo intergenérico. Opera com alguns princípios fundamentais da forma grega, como: peripécia, reconhecimento, catástrofe, mimese e verossimilhança. Por outro lado, através de procedimentos intragenéricos e de interação com a realidade social, propõe uma nova linguagem, extremamente cênica, visual, musical e com muita ação. Criam-se, assim, espetáculos que priorizam a encenação, bem diferente do tradicional teatro, ancorado basicamente em textos literários.

Ao recriar com grande sucesso a tragédia, o melodrama confirma a sua permanência no âmbito teatral e também garante a emergência de outra forma genérica: o folhetim. Apesar da recriação em um meio diferente, a forma melodramática é bem sucedida no jornal. Mantém-se a estrutura básica,

conteudística, ou seja: a linguagem continua cotidiana, natural, simples; as ações eletrizantes; o bem e o mal se confrontam com vitórias momentâneas do vilão, mas normalmente no final o herói vence e a ordem é restabelecida. O processo de recriação do melodrama é concretizado com a introdução de novas técnicas, como: peça apresentada dia a dia, em partes, estilo continua amanhã; ganchos de suspense; linhas temáticas variadas; narrativa aberta; e pluralidade de tramas paralelas que garantem a extensão da obra.

Esta tese defende que a recriação não é adaptação, transmutação, resgate, mas uma nova linguagem a partir de bases constituídas. Assim, o folhetim escrito é recriado no rádio e passa a se chamar de radionovela. Na plataforma eletrônica, o texto vira imagem auditiva. A palavra é explorada em toda a sua expressividade: timbre, tom, intensidade, ritmo e harmonia. Os diálogos são curtos, construídos de forma simples, para facilitar o entendimento de todas as camadas sociais.

A radionovela apropria-se de técnicas do folhetim escrito, como: ganchos de suspense, obra aberta, pluralidade de tramas paralelas e temas endereçados ao público feminino. O folhetim promove a catarse somente com a força do texto; já as radionovelas através da sonoridade. Os ambientes alegres, tristes, conflituosos e calmos são produzidos por meio de processos dialógicos entre textos, vozes, efeitos sonoros e músicas. Talento e técnica garantem aos radioatores a criação das personagens idealizadas pelo escritor. A música em uma radionovela desempenha o papel de: abrir e encerrar as peças, identificar personagens e ambientes, passagens de tempo e caracterizar regiões e países. Os efeitos sonoros também exercem múltiplas funções: 1º) *ambiental ou descritiva* é utilizada como fundo à cena e acompanha o diálogo; 2º) *expressiva*, sugere algo e cria uma atmosfera emocional; 3º) *narrativa*, liga uma cena à outra, encarregada de dar continuidade, seqüência à trama através da justaposição ou superposição de vários elementos sonoros de uma mesma realidade temática; 4º) *ornamental*, denota a localização da ação descrita na radionovela.

A maioria das radionovelas trabalha com apenas uma das linhas temáticas do folhetim escrito: os dramas da vida. Mesmo com essa limitação, o gênero torna-se um dos principais responsáveis pela era de ouro do rádio

brasileiro nos anos 1940-50. A partir da década de 60, a televisão abocanha grande parte das verbas publicitárias do jornal e do rádio. Com poucos recursos, as novelas radiofônicas perdem espaço e praticamente desaparecem nos anos 70.

Ao investigar o cenário atual, este trabalho observa que o gênero está de volta. As maiores produtoras de radionovelas do mundo são as emissoras públicas, tanto digitais como analógicas. E mais, as formas genéricas distanciam-se dos enredos folhetinesco-melodramáticos e apresentam uma pluralidade de temas, como: educação; meio ambiente, política, saúde, segurança e trânsito. Para mimetizar da maneira mais verossímil possível a realidade, as narrativas servem-se do dialogismo intergenérico e misturam ficção com comentários reais de especialistas e depoimentos dos verdadeiros envolvidos na trama retratada. O consagrado *happy end*, final feliz, é substituído por desfechos condicionais. O encerramento da peça é um convite à reflexão, isto é, caso o ser humano siga a ordem estabelecida, natural, certamente vai viver melhor; ou então, pode encontrar muitas dificuldades.

Enquanto o rádio busca resgatar a popularidade das radionovelas, a televisão faz de tudo para a permanência das telenovelas. O gênero amarga queda de audiência desde os anos 90.

A telenovela brasileira não é hibridação de romances, melodramas teatrais, folhetins escritos e sonoros; ela é fruto da recriação de todos esses gêneros, especialmente da radionovela. O gênero radiofônico carrega principalmente elementos trágicos, melodramáticos e folhetinescos. Esses objetos também são apropriados por novelas televisivas, que no Brasil são formatadas inicialmente por profissionais do rádio. Percebe-se isso na atuação dos atores (voz impostada) e na grande quantidade de textos radiofônicos adaptados ao meio televisivo. Mesmo assim, não se pode afirmar que a telenovela é a radionovela com imagem. É mais que isso, é uma recriação, isso porque não fica restrita à apropriação do gênero radiofônico; a novela televisiva produz uma nova linguagem através de artefatos tecnológicos, interação com a realidade social (concreta e abstrata) e processos dialógicos intra e intergenéricos.

O surgimento de um gênero não acontece de uma hora para outra. Nos primórdios da telenovela, os escassos recursos tecnológicos e publicitários limitam a linguagem dessa concepção genérica. Entretanto, a partir da década de década de 60, videoteipes, câmeras portáteis, ilhas de edição e satélites oferecem mecanismos para a afirmação da narrativa ficcional televisiva. Os recursos tecnológicos proporcionam uma diversidade maior de planos (enquadramentos abertos ou fechados), inserts de áudio e vídeo, gravações externas e criação de cidades cenográficas. Também contribuem para a composição da linguagem, a profissionalização das emissoras, com: introdução dos conceitos de horizontalidade e verticalidade na programação, políticas de incentivo ao desenvolvimento da TV e aumento da receita publicitária.

Na virada dos anos 60-70, os chamados dramalhões e folhetins exóticos no estilo cubano-mexicano dão lugar à novela-verdade. Ampliam-se as temáticas e a mimetização verossímil da realidade brasileira passa a ser uma constante nas peças. É claro que ganchos de suspense, pluralidade de tramas paralelas, peripécia, reconhecimento e catástrofe continuam como técnicas basilares na construção das tramas. Entretanto, cortes mais rápidos, aprimoramento estético, variação entre cenas internas e externas, interpretações mais naturais e personagens cotidianas tornam-se características da nova linguagem da telenovela brasileira.

A chegada da TV digital está obrigando o gênero a promover o dialogismo intragenérico, ou seja, as obras estão recebendo um tratamento plástico mais aprimorado por conta da alta definição. Abre-se ainda a perspectiva de ampliar a interatividade; entretanto, no Brasil, esse recurso ainda não está disponível em sua plenitude.

Sempre é bom reforçar que a simples passagem de um meio ao outro não caracteriza a recriação genérica. Isto é, a plataforma tecnológica é um dos fatores, mas não o único determinante para o surgimento de um novo gênero. Sob este olhar, pode-se dizer que a webnovela está formando a sua própria linguagem. É certamente o gênero que mais dificuldade impõe ao pesquisador, isso porque está abrigado em um campo multimidiático onde os recursos sofrem grande variabilidade. Além disso, há uma gama enorme de processos

intergenéricos, principalmente por meio de *links*. Observa-se ainda que muitas fotonovelas, *soap operas*, telenovelas, histórias em quadrinhos, enfim, inúmeros gêneros são digitalizados e disponibilizados na rede como webnovelas. São apresentadas nos mais diferentes formatos: textual; gráfico; sonoro; e audiovisual com atores humanos, avatares e animações. Mas, afinal, o que é uma webnovela? A resposta é extremamente difícil; entretanto, pode-se dizer o que não é. É fácil verificar quando gêneros convencionais são produzidos e abrigados na rede. Por exemplo, muitas telenovelas, inclusive com atores globais, são vendidas como webnovelas, contudo empregam os mesmos expedientes das novelas televisivas, a única diferença é que são menos extensas e estão disponíveis na Internet.

Ao defender que é preciso criar uma linguagem própria para caracterizar a recriação genérica, esta tese entende a necessidade de respeitar a individualidade do navegador de hoje, o chamado interator. É para ele que as narrativas são construídas; por isso, é imprescindível fazê-lo imergir na obra, desta forma pode desfrutar do modo de agenciamento. Ao ver o resultado de suas escolhas, até mesmo em um simples passeio virtual, sente prazer, catarse.

A tecnologia é um dos artefatos mais importantes no processo de geração da webnovela. Softwares, velocidade da rede, serviços de interatividade e formas de navegação facilitam a produção de histórias multisseqüenciais e multiformes. Os autores procedimentais são os encarregados de construir obras com essas características. As multisseqüenciais oferecem ao interator a oportunidade de navegar por arranjos fixos de várias maneiras, a partir de enfoques diferentes que se encontram no final. Já em histórias multiformes, ele pode imaginar desfechos diferentes sobre uma mesma situação. Nas obras analisadas neste trabalho, apesar de ser uma *soap opera*, *A gente ainda nem começou* é a que mais se aproxima desse processo. Ela apresenta bosquejos de multisseqüencialidade e multiformidade; entretanto, sem recursos tecnológicos que proporcionam mais modos de agenciamento, como, por exemplo, o interator poderia escolher uma residência, entrar dentro dela e descobrir como se relacionam os integrantes da família; acompanhar os ensaios da banda de rock; passear pelo bairro; participar de festas e atividades escolares.

É muito difícil definir a linguagem de uma webnovela. Entretanto, pode-se conceituá-la conforme a realidade de hoje. Defende-se aqui que a obra seja aberta, construída com ganchos, mas preferencialmente utilize todos os recursos disponíveis no meio digital, ou seja, as histórias devem ser multisseqüenciais e multiformes, com recursos de animação, áudio, vídeo, texto, objetos virtuais e, acima de tudo, ampliem os canais interativos entre o autor procedimental e o interator.

Ao finalizar esta tese, é possível afirmar que radionovela, telenovela e webnovela são recriações produzidas através de processos intra e intergenéricos e da interação/interatividade entre autor-obra-público e a realidade social. A investigação revela que as webnovelas estão com problemas identitários, portanto, em formação. Peripécia, reconhecimento, catástrofe, mimese e verossimilhança atravessam todas as formas genéricas estudadas. A tecnologia e a realidade social (abstrata e concreta) são determinantes ao aparecimento de novas formas genéricas. A maioria das narrativas ficcionais brasileiras disponibilizadas hoje na rede não preenche todos os atributos necessários de uma webnovela. Os gêneros eletrônicos analógico-digitais são construídos primeiro por dialogismo intergenérico, ou seja, dialogam com outras formas genéricas; depois, por ações intragenéricas, onde são promovidas mudanças internas. Por exemplo, a linguagem das primeiras telenovelas carrega os estilos radiofônico e teatral; a atual já está mais afinada ao meio televisivo, portanto, mais natural.

É difícil prever o futuro de novelas em Internet, rádios e TVs digitais. Entretanto, a tendência atual mostra que os gêneros devem privilegiar a participação do interator, um usuário cada vez mais ativo e que busca a catarse através da sensação de agenciamento.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira**. São Paulo: SENAC, 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2003.

ATAÍDE, Vicente **Literatura**: uma abordagem didática. Curitiba: Universitária, 1980.

____. **A narrativa da ficção**. São Paulo: McGraw-Hill, 1973.

AZEVEDO, Fernando. **A cultura brasileira**: introdução ao estudo da cultura no Brasil. 4. ed. rev. ampl. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

BALSEBRE, Armand. **El Lenguaje radiofónico**. Madrid: Cáteda, 1996.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1993.

____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

____. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

____. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: HUCITEC, 1995.

____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: HUCITEC, 1998.

BARBOSA FILHO, André. **Gêneros radiofônicos**: os formatos e os programas em áudio. São Paulo: Paulinas, 2003.

BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. **Jornal e literatura**: a imprensa brasileira no século XIX. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.

BERLO, David K. **O processo da comunicação**: introdução à teoria e prática. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOLZANI, Caio Augustus Morais. **Residências Inteligentes**. São Paulo: Livraria da Física, 2004.

BORELLI, Silvia Helena Simões; PRIOLLI, Gabriel; MALTA, Eliana (coords.). **A deusa ferida**: por que a Rede Globo não é mais campeã absoluta de audiência. São Paulo, Summus, 2000.

BORY, Jean-Louis. **Eugène Sue**, le roi du roman populaire. Paris: Hachette, 1962.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: UNICAMP, 1997.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: origem e evolução. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

BRECHT, Bertolt. **De las ondas rojas a las radios libres**. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

CALABRE, Lia. **O rádio na sintonia do tempo**: radionovelas e cotidiano (1940-1946). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2006.

_____. Sonhos sonoros: as radionovelas. In: CARMO, Laura (org.). **Herança de Ódio**. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2007. p. 27-43.

_____. Rádio e Imaginação: nos tempos das radionovelas. In: CUNHA, Mágda Rodrigues; HAUSSEN, Dóris Fagundes (org.). **Rádio brasileiro**: episódios e personagens. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 49-65.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 1985.

CAPARELLI, Sérgio. **Televisão e capitalismo no Brasil**: com dados da pesquisa da ABEPEC. Porto Alegre: L&PM, 1982.

_____; LIMA, Venício A. de. **Comunicação e televisão**: desafios da pós-globalização. São Paulo: Hacker, 2004

CAPUZZO, Heitor. **Lágrimas de luz**: o drama romântico no cinema. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CARMO, Laura. Lendo o Rádio. In: CARMO, Laura (org.). **Herança de Ódio**. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2007.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede** – A era da informação: Economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v. I.

COELHO, Cleodon; FERREIRA, Mauro. **Nossa Senhora das oito**: Janete Clair e a evolução da telenovela no Brasil. São Paulo: Mauad, 2003.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

CORTINA, Adela. **Cidadãos do mundo**: para uma teoria da cidadania. São Paulo: Loyola, 2005.

COSTA, Jeanette Ferreira da. A trajetória artística inovadora de Oduvaldo Viana. In: CARMO, Laura (org.). **Herança de Ódio**. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2007. p. 45-68.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **A milésima segunda noite**: Da narrativa mítica à telenovela análise estética e sociológica. São Paulo: Annablume, 2000.

COSTA, Lúcia Militz da. **A tragédia**: estrutura & história. São Paulo: Ática, 1988.

COURTINE, Jean-François. **A tragédia e o tempo da história**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **As formas da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Bloch, 1984.

CRUZ, Renato. **TV digital no Brasil**: tecnologia versus política. São Paulo: s.n., 2008.

D'ANGELO, Paolo. **A estética do romantismo**. Lisboa: Estampa, 1998.

DEMO, Pedro. **Metodologia científica em ciências sociais**. São Paulo: Atlas, 1995.

_____. **Metodologia do conhecimento científico**. São Paulo: Atlas, 2000.

_____. **Dureza**: pobreza política de mulheres pobres. São Paulo: Autores Associados, 2005.

DOLLÉANS, Édouard. **Historia del movimiento obrero**. Buenos Aires: EUDEBA, 1960. 2 v.

DOVIFAT, Emil. **Periodismo**. México, D.F: UTEHA, 1959. v. 2.

DUARTE, Luiz Guilherme. **E pagar para ver: a TV por assinatura em foco**. São Paulo: Summus Editorial, 1996.

ECO, Humberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FAUSTINO, Evandro. **A mentalidade da Grécia Antiga: uma leitura de "Édipo rei"**, de Sófocles. São Paulo: Moderna, 1999.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FLICK, Uwe. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Bookman, 2007.

FLOHERTY, John J. **História da televisão**. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

FRAGOSO, Suely D. **De interações e interatividade**. X *Compós* – Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Texto apresentado e debatido no *Grupo de Trabalho Comunicação e Sociedade Tecnológica* – Brasília, 2001.

____. Mídia interativa e a televisão digital: revisão e considerações técnicas. **Cultura e Saber**, Caxias do Sul: EDUCS, v. 2, n. 4, p. 81-92, 1998.

____. Representações espaciais em novas mídias. In: SILVA, D. F.; FRAGOSO, S. D. **Desafios Plurais em Comunicação**. São Leopoldo: Unisinos, 2000.

GAMA, Ruy. **A tecnologia e o trabalho na história**. São Paulo: Nobel, 1987.

GOMES, Luiz Lugani. **Novo dicionário de expressões idiomáticas americanas**. São Paulo: Cengage Learning, 2003.

GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo**. São Paulo: Marco Zero, 1990.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HERREROS, Mariano Cebrián. **La radio en la convergencia multimedia**. Barcelona: Gedisa, 2001.

____. **Información radiofónica:** mediación técnica, tratamiento y programación. Madrid: Síntesis, 1994.

HERZ, Daniel. **A história secreta da Rede Globo.** Porto Alegre: Tchê, 1987.

HESSEL, Lothar Francisco. **O teatro jesuítico no Brasil.** Porto Alegre: UFRGS, 1972.

HOBSBAWM, Eric J. **A revolução francesa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

HOHLFELDT, Antonio. **Deus escreve direito por linhas tortas:** o romance-folhetim dos jornais de Porto Alegre entre 1850 e 1900. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2003.

HUPPES, Ivete. **Melodrama o gênero e sua permanência.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

JONIN, Pierre (org.). **A Canção de Rolando.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KAPLÚN, Mario. **Producción de programas de radio:** el guión, la realización. Quito: CIESPAL, 1978.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro:** história de uma ideologia. São Paulo: Pioneira, 1983.

LEMOS, André. **Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea.** Porto Alegre: Sulina, 2002.

____; CUNHA, Paulo (orgs.). **Olhares sobre a Cibercultura.** Porto Alegre: Sulina, 2003.

____; PALACIOS, Marcos (orgs.). **Janelas do ciberespaço:** comunicação e cibercultura. Porto Alegre: Sulina, 2001.

LESKY, Albin. **A tragédia grega.** São Paulo: Perspectiva, 1990.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** São Paulo: Ed. 34, 2000.

LINHARES, Temístocles. **Introdução ao mundo do romance.** São Paulo: Quíron, 1976.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo (coord.). **Mercados globais, histórias nacionais:** anuário Obitel 2008. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

____; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha (coords.). **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo, Summus, 2001.

LÓPEZ VIGIL, José Ignacio. **Manual urgente para radialistas apaixonados**. São Paulo: Paulinas, 2003.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2003.

____. **Pré-cinema e pós-cinema**. São Paulo: Papyrus, 2002.

____. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: EDUSP, 1996.

MACHADO, Irene de Araújo. **Analogia do dissimilar**: Bakhtin e o formalismo russo. São Paulo: Perspectiva, 1989.

____. **Conteúdo e metodologia da língua portuguesa**: literatura e redação: os gêneros literários e a tradição oral. São Paulo: Scipione, 1994.

____. **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de M. Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MAGALDI, Sábado. **Aspectos da dramaturgia moderna**. São Paulo: C. E. C., 1964.

____. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1994.

____. **Panorama do teatro brasileiro**. [S.l.]: [S.n.], 1962.

____. **Temas da história do teatro**. Porto Alegre: UFRGS, 1963.

MANOVICH, Lev. **El lenguaje de los nuevos medios de comunicación**: la imagen en la era digital. Barcelona: Paidós, 2005.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (orgs.). **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003. p. 19-36.

MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis. **Redacción Periodística**: los estilos y los géneros en la prensa escrita. Barcelona: A.T.E., 1974.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1977.

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

MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

____; VARELA, Francisco. **De máquinas e seres vivos**. Autopoiese: a organização do vivo. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

MAZZIOTTI, Nora. **La industria de la telenovela**: la producción de ficción en América latina. Buenos Aires, Paidós, 1996.

McLEISH, Robert. **Produção de rádio**: um guia abrangente de produção radiofônica. São Paulo: Summus, 2001.

MELO, José Marques de. **Jornalismo brasileiro**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

____. **Teoria da comunicação**: paradigmas latino-americanos. Petrópolis: Vozes, 1998.

____. **As telenovelas da Globo**: produção e exportação. São Paulo: Summus, 1988.

____. **Teoria do jornalismo**: identidades brasileiras. São Paulo: Paulus, 2006.

MEYER, Marlyse. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1993.

____. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

____. **Redescobrimo o Brasil**: a festa na Política. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.

MIRA, Maria Celeste. **Circo eletrônico**: Sílvio Santos e o SBT. São Paulo: Loyola-Olho d'água. 1995.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: Prosa I. São Paulo: Cultrix, 2006.

____. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2001. 3 v.

____. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cutrix, 1997.

____. **A criação literária**: introdução à problemática da literatura. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

MONCAN, Patrice de. **Le Paris d'Haussmann**. Paris: Les Éditions de Mécène, 2002.

MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: UNESP, 2003.

NEGROPONTE, Nicholas. **A vida digital**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. Lisboa: Guimarães, 1999.

____. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditação da técnica**. Rio de Janeiro: Ibero-Americano, 1963.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

____. A evolução histórica da telenovela. In: ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz; BORELLI, Sílvia Helena Simões (orgs.). **Telenovela, História e Produção**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 12-54.

____; RAMOS, José Mário Ortiz. A produção industrial e cultural da telenovela. In: ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz; BORELLI, Sílvia Helena Simões (orgs.). **Telenovela, História e Produção**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 111-182.

PARANHOS, Haroldo. **História do romantismo no Brasil**. São Paulo: Cultura Brasileira, 1937.

PEROSA, Lilian Maria de Lima. **A hora do clique – Análise do programa de rádio Voz do Brasil da Velha à Nova República**. São Paulo: Annablume, 1995.

PINHEIRO, Najara Ferrari. A noção de gênero para a análise de textos midiáticos. In: MEURER; José Luiz; MOTTA-ROTH, Désirée. (orgs.). **Gêneros textuais e práticas discursivas: subsídios para o ensino da linguagem**. Bauru: Edusc, 2002. p. 259-290.

PINHO, José Benedito. **Publicidade e vendas na Internet: técnicas e estratégias**. São Paulo: Summus, 2000.

PLATÃO. **A República**. Lisboa: FCG, 1987.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

____. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PRIMO, Alex Fernando Teixeira. **Interação mediada por computador: comunicação, cibercultura, cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

RAMOS, José Mário Ortiz; BORELLI, Sílvia Helena Simões. A telenovela diária. In: ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz; BORELLI, Sílvia Helena Simões (orgs.). **Telenovela, História e Produção**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 55-108.

REIMÃO, Sandra Lúcia Amaral de Assis. **Livros e televisão: correlações**. São Paulo, Atelie, 2004.

REZENDE, Antonio Paulo de Moraes; DIDIER, Maria Thereza. **Nossos Tempos: O Brasil e o mundo contemporâneo**. São Paulo: Atual, 1996. v. 1.

ROCHA, Sonia. **Pobreza no Brasil: afinal, de que se trata?** Rio de Janeiro: FGV, 2005.

ROMERO, Sílvio. **Autores brasileiros**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

____. **Compêndio de história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.

____. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953. v. 5.

RÜDIGER, Francisco Ricardo. **Elementos para a crítica da cibercultura: Sujeito, objeto e interação na era das novas tecnologias de comunicação**. São Paulo: Hacker, 2002.

____. **Introdução às teorias da cibercultura: tecnocracia, humanismo e crítica no pensamento contemporâneo**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. **Arte & cultura: equívocos do elitismo**. São Paulo: Cortez, 1982.

____. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

____. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

____. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo**. São Paulo: Paulus, 2007.

____. **Produção de linguagem e ideologia**. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Cortez, 1996.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia. **Rádio nacional: o Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro: Funart/MEC, 1984.

SILVA, Carmem. **Comédias do coração e outras peças para o rádio e TV**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: AGE, 2002.

SILVA, Flávio Luiz Porto e. **O teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60**. São Paulo: IDART, 1981.

SILVA, Marco. **Sala de aula interativa**. Rio de Janeiro: Quartet, 2000.

SIMÕES, Inimá Ferreira. **Um país no ar: história da TV brasileira em três canais**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SKIDMORE, Thomas E. **Uma história do Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

SOUZA, Antonio Candido de Mello e. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

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

SPERBER, George Bernard (org.). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980.

SPRITZER, Mirna; GRABAUSKA, Raquel. **Bem lembrado: histórias do radioteatro em Porto Alegre**. Porto Alegre: AGE/Nova Prova, 2002.

SQUIRRA, Sebastião. **O século dourado: a comunicação eletrônica nos EUA**. São Paulo. Summus Editorial, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. **Os romances em folhetins no Brasil: 1830 à atualidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

TOCQUEVILLE, Alexis de. **O antigo regime e a revolução**. Brasília: Univ., 1982.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

____. **Estruturalismo e poética**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

____. **Linguagem e motivação: uma perspectiva semiológica**. Porto Alegre: Globo, 1977.

____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

____. **Poética da prosa**. São Paulo: Ed. 70, 1979.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 2004.

VARGAS, Milton. **Para uma filosofia da tecnologia**. São Paulo: Alfa-Omega, 1994.

____. **Metodologia da pesquisa tecnológica**. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

____. A tecnologia no Brasil. In: FERRI, Mário Guimarães; MOTOYAMA, Shozo (coords.). **História das Ciências no Brasil**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1979. p-331-373.

VERGOTE, Antoine. **Modernidade e cristianismo**. Interrogações e críticas recíprocas. São Paulo: Loyola, 2002.

VIANA, Oduvaldo. Rádio e sua técnica. In: CARMO, Laura (org.). **Herança de Ódio**. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2007. p. 69-86.

VICENTE, Gil. **Teatro**. Lisboa: Dinalivro, 1988.

VITTADINI, Nicoletta. Comunicar con los nuevos *media*. In: BETTETINI, Gianfranco; COLOMBO, Fausto (orgs.). **Las nuevas tecnologías de la comunicación**. Barcelona: Paidós, 1995. p. 123-198.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem**. São Paulo: Ícone, 2006.

____. **Pensamento e linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WATZLAWICK, Paul. **A realidade inventada**: como sabemos o que cremos saber? Campinas: Psy II, 1994.

____; BEAVIN, Janet Helmick; JACKSON, D. (orgs.). **Pragmática da comunicação humana**: um estudo dos padrões, patologias e paradoxos da interação. São Paulo: Cultrix, 1973.

WILLIAMS, Raymond. **Sociología de la cultura**. Barcelona: Paidós, 1994.

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

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZOPPI-FONTANA, Mónica Graciela. O Outro da personagem: enunciação exterioridade e discurso. In: BRAITH, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997. p. 115-127.

Teses e dissertações

ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. **Imagens do casamento e do amor em Nelson Rodrigues**: um estudo das representações de gênero na literatura publicada em jornal entre 1944 e 1961. Curitiba: UFP, 2006. Disponível em: <<http://www.poshistoria.ufpr.br/documentos/2006/Beatrizpolidorizechlinski.pdf>>. Acesso em: 03 de julho de 2008.

Enciclopédia

ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL. São Paulo: Encyclopaedia Britannica, 1993. v. 12.

Periódicos

PRIMO, Alex Fernando Teixeira. Interação mútua e interação reativa: uma proposta de estudo. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 12, p. 81-92, 2000.

_____. Interfaces de interação: da potencialidade à virtualidade. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 9, p. 68-75, 1998.

_____. Interfaces potencial e virtual. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 10, p. 94-103, 1999.

_____. Seria a multimídia de fato interativa? **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 6, p. 92-95, 1997.

SILVA, Marco. Que é interatividade. **Boletim Técnico do Senac**, v. 24, n. 2, maio-ago.1998.

WAINER, Samuel. **Atlas Histórico** – Istoé 500 anos. São Paulo: Três Editorial, 1998.

Internet¹⁵²

ACADEMIA Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br>>.

AGÊNCIA Nacional de Telecomunicações. Disponível em:
<<http://www.anatel.gov.br>>.

ALLTV. Disponível em: <<http://www.alltv.com.br/>>.

ALMANAQUE Ibope. Disponível em: <<http://almanaqueibope.com.br>>.

ASSOCIAÇÃO Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão. Disponível em:
<<http://www.abert.org.br>>.

ASSOCIAÇÃO Gaúcha de Emissoras de Rádio e Televisão. Disponível em:
<<http://www.agert.org.br>>.

ASSOCIAÇÃO Nacional de Jornais. Disponível em: <<http://www.anj.org.br>>.

BRITISH Broadcasting Corporation (BBC). Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk>>.

CENTRO de Estudos sobre as Tecnologias da Informação e da Comunicação – (CETIC.br). Disponível em: <<http://www.cetic.br>>.

COMITÊ Gestor da Internet no Brasil (CGI.br). Disponível em: <<http://www.cgi.br>>.

CORREIO do Povo. Disponível em: <<http://www.correiodopovo.com.br>>.

DEUTSCHE Welle. Disponível em: <<http://www.dw-world.de/>>.

DIÁRIOS Associados. Disponível em: <<http://www.diariosassociados.com.br>>.

FOLHA de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br>>.

INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em:
<www.ibge.gov.br>.

INSTITUTO Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE). Disponível em:
<<http://www.ibope.com.br>>.

LEMOS, André. **Anjos interativos e retribalização do mundo**. Sobre interatividade e interfaces digitais. Disponível em:
<<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemos/interac.html>>.

¹⁵² Os sites listados foram acessados no período de janeiro a agosto de 2009.

LIMA, Karina Medeiros de. **Determinismo tecnológico**. Disponível em: <http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/determinismo.pdf>.

MINISTÉRIO das Comunicações. Disponível em: <<http://www.mc.gov.br>>.

O GLOBO. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com>>.

PONTIFÍCIA Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www.pucrs.br>>.

PORTAL ClicRBS. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br>>.

PORTAL Terra. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/portal/>>.

PRESIDÊNCIA da República Federativa do Brasil. Disponível em: <<http://www.presidencia.gov.br/>>.

PROJETO Resgate Vozes do Rádio. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/famecos>>.

RÁDIO Câmara. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/internet/radiocamara/>>.

RÁDIO Gaúcha. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/gaucha>>.

RÁDIO Mec. Disponível em: <<http://www.radiomec.com.br>>.

RADIOBRAS. Disponível em: <<http://www.radiobras.gov.br>>.

REDE Brasil Sul – Grupo RBS. Disponível em: <<http://www.rbs.com.br>>.

REDE Globo. Disponível em: <<http://redegloboglobo.com/>>.

SENADO Federal. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br>>.

SIRIUS Satellite Radio. Disponível em: <<http://www.sirius.com>>.

SPETÁCULOS. Disponível em: <<http://www.spetaculos.com.br/>>.

TELEDRAMATURGIA. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/>>.

TRIBUNAL Superior Eleitoral. Disponível em: <<http://www.tse.gov.br/>>.

UNIVERSIDADE Federal da Bahia. Disponível em: <<http://www.portal.ufba.br/>>.

UNIVERSIDADE Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.ufmg.br>>.

UNIVERSIDADE Federal de Pernambuco. Disponível em: <<http://www.ufpe.br/>>.

UNIVERSIDADE Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em:
<<http://www.ufrgs.br>>.

UNIVERSO Online (UOL). Disponível em: <<http://www.UOL.com.br/>>.

WEB TV. Disponível em: <<http://www.webtv.rg3.net/>>.

WORLD SPACE. Disponível em: <<http://www.1worldspace.com/>>.

XM RADIO. Disponível em: <<http://www.xmradio.com/>>.

ANEXOS

ANEXO A

Índices de audiência nos domicílios da Grande São Paulo

A pesquisa Ibope Telereport e Media WorkStation¹⁵³ apura os seguintes índices de audiência nos domicílios da Grande São Paulo.

FAIXA HORÁRIA: 18h

Ano	Novela	Ibope (pontos)
2000	<i>Esplendor</i>	27,6
2000-01	<i>O cravo e a rosa</i>	30,6
2001	<i>Estrela Guia</i>	30,9
2001-02	<i>A padroeira</i>	26,0
2002	<i>Coração de estudante</i>	29,9
2002-03	<i>Sabor da paixão</i>	24,0
2003	<i>Agora é que são elas</i>	28,4
2004	<i>Cabocla</i>	34,6
2004-05	<i>Como uma onda</i>	26,8
2005-06	<i>Alma gêmea</i>	38,5
2006	<i>Sinhá moça</i>	33,1
2006-07	<i>O profeta</i>	31,8
2007	<i>Eterna magia</i>	25,9
2007-08	<i>Desejo proibido</i>	23,4
2008	<i>Ciranda de pedra (até 15/09)</i>	21,6

¹⁵³ Disponível em: <<http://UOL.com.br>>. Acesso em: 04 de março de 2009.

FAIXA HORÁRIA: 19h

Ano	Novela	Ibope (pontos)
2000-01	<i>Uga uga</i>	37,9
2001	<i>Um anjo caiu do céu</i>	33,6
2001-02	<i>As filhas da mãe</i>	27,8
2002	<i>Desejos de mulher</i>	32,6
2002-03	<i>O beijo do vampiro</i>	28,2
2003-04	<i>Kubacanan</i>	34,5*
2004	<i>Da cor do pecado</i>	43,1
2004-05	<i>Começar de novo</i>	31,0
2005	<i>A lua me disse</i>	32,4
2005-06	<i>Bang bang</i>	27,2
2006	<i>Cobras e lagartos</i>	38,2
2006-07	<i>Pé na jaca</i>	29,5
2007-08	<i>Sete pecados</i>	29,6
2008	<i>Beleza Pura</i>	27,7
2008	<i>Três irmãos (estréia)</i>	33,0

* O arredondamento sem casa decimal deve considerar o número antes da vírgula – exemplo 7,5% = 7%.

FAIXA HORÁRIA: 21h

Ano	Novela	Ibope (pontos)
2000-01	<i>Laços de família</i>	44,9
2001	<i>Porto dos milagres</i>	44,6
2001-02	<i>O clone</i>	47,0
2002-03	<i>Esperança</i>	38,0
2003	<i>Mulheres apaixonadas</i>	46,6
2003-04	<i>Celebridade</i>	46,0
2004-05	<i>Senhora do destino</i>	50,4
2005	<i>América</i>	49,4
2005-06	<i>Belíssima</i>	48,5*
2006-07	<i>Páginas da vida</i>	46,8
2007	<i>Paraíso tropical</i>	42,8
2007-08	<i>Duas caras</i>	41,1
2008	<i>A favorita (até 15/09)</i>	37,2

* O arredondamento sem casa decimal deve considerar o número antes da vírgula – exemplo 7,5% = 7%.

ANEXO B

Decreto nº 5.820, de 29 de junho de 2006 – Diário Oficial da União

Dispõe sobre a implantação do SBTVD-T, estabelece diretrizes para a transição do sistema de Transmissão analógica para o sistema de transmissão digital do serviço de radiodifusão de sons e imagens e do serviço de retransmissão de televisão, e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no uso da atribuição que lhe confere o art. 84, inciso IV, combinado com o art. 223 da Constituição, e tendo em vista o disposto na Lei nº 4.117, de 27 de agosto de 1962, e na Lei nº 9.472, de 16 de julho de 1997,

DECRETA:

Art. 1º Este Decreto dispõe sobre a implantação do Sistema Brasileiro de Televisão Digital Terrestre – SBTVD-T na plataforma de transmissão e retransmissão de sinais de radiodifusão de sons e imagens.

Art. 2º Para os fins deste decreto, entende-se por:

I- SBTVD-T – Sistema Brasileiro de Televisão Digital Terrestre – conjunto de padrões tecnológicos a serem adotados para transmissão e recepção de sinais digitais terrestres de radiodifusão de sons e imagens; e

II- ISDB-T – Integrated Services Digital Broadcasting Terrestrial – serviços integrados de radiodifusão digital terrestre.

Art. 3º As concessionárias e autorizadas do serviço de radiodifusão de sons e imagens e as autorizadas e permissionárias do serviço de retransmissão de televisão adotarão o SBTVD-T, nos termos deste Decreto.

Art. 4º O acesso ao SBTVD-T será assegurado, ao público em geral, de forma livre e gratuita, a fim de garantir o adequado cumprimento das condições de exploração objeto das outorgas.

Art. 5º O SBTVD-T adotará, como base, o padrão de sinais do ISDB-T, incorporando as inovações tecnológicas aprovadas pelo Comitê de Desenvolvimento de que trata o Decreto nº 4.901, de 26 de novembro de 2003.

§ 1º O Comitê de Desenvolvimento fixará as diretrizes para elaboração das especificações técnicas a serem adotadas no SBTVD-T, inclusive para reconhecimento dos organismos internacionais competentes.

§ 2º O Comitê de Desenvolvimento promoverá a criação de um Fórum do SBTVD-T para assessorá-lo acerca de políticas e assuntos técnicos referentes à aprovação de inovações tecnológicas, especificações, desenvolvimento e implantação do SBTVD-T.

§ 3º O Fórum do SBTVD-T deverá ser composto, entre outros, por representantes do setor de radiodifusão, do setor industrial e da comunidade científica e tecnológica.

Art. 6º O SBTVD-T possibilitará:

I- transmissão digital em alta definição (HDTV) e em definição padrão (SDTV);

II- transmissão digital simultânea para recepção fixa, móvel e portátil; e

III- interatividade.

Art. 7º Será consignado, às concessionárias e autorizadas de serviço de radiodifusão de sons e imagens, para cada canal outorgado, canal de radiofrequência com largura de banda de seis megahertz, a fim de permitir a transição para a tecnologia digital sem interrupção da transmissão de sinais analógicos.

§ 1º O canal referido no caput somente será consignado às concessionárias e autorizadas cuja exploração do serviço esteja em regularidade com a outorga, observado o estabelecido no Plano Básico de Distribuição de Canais de Televisão Digital – PBTVD.

§ 2º A consignação de canais para as autorizadas e permissionárias do serviço de retransmissão de televisão obedecerá aos mesmos critérios referidos no § 1º e, ainda, às condições estabelecidas em norma e cronograma específicos.

Art. 8º O Ministério das Comunicações estabelecerá, no prazo máximo de sessenta dias a partir da publicação deste Decreto, cronograma para a consignação dos canais de transmissão digital.

Parágrafo único. O cronograma a que se refere o caput observará o limite de até sete anos e respeitará a seguinte ordem:

I- estações geradoras de televisão nas Capitais dos Estados e no Distrito Federal;

II- estações geradoras nos demais Municípios;

III- serviços de retransmissão de televisão nas Capitais dos Estados e no Distrito Federal; e

IV- serviços de retransmissão de televisão nos demais Municípios.

Art. 9º A consignação de canais de que trata o art. 7º será disciplinada por instrumento contratual celebrado entre o Ministério das Comunicações e as outorgadas, com cláusulas que estabeleçam ao menos:

I- prazo para utilização plena do canal previsto no caput, sob pena da revogação da consignação prevista; e

II- condições técnicas mínimas para a utilização do canal consignado.

§ 1º O Ministério das Comunicações firmará, nos prazos fixados no cronograma referido no art. 8º, os respectivos instrumentos contratuais.

§ 2º Celebrado o instrumento contratual a que se refere o caput, a outorgada deverá apresentar ao Ministério das Comunicações, em prazo não superior a seis meses, projeto de instalação da estação transmissora.

§ 3º A outorgada deverá iniciar a transmissão digital em prazo não superior a dezoito meses, contados a partir da aprovação do projeto, sob pena de revogação da consignação prevista no art. 7º.

Art. 10. O período de transição do sistema de transmissão analógica para o SBTVD-T será de dez anos, contados a partir da publicação deste Decreto.

§ 1º A transmissão digital de sons e imagens incluirá, durante o período de transição, a veiculação simultânea da programação em tecnologia analógica.

§ 2º Os canais utilizados para transmissão analógica serão devolvidos à União após o prazo de transição previsto no caput.

Art. 11. A partir de 1º de julho de 2013, o Ministério das Comunicações somente outorgará a exploração do serviço de radiodifusão de sons e imagens para a transmissão em tecnologia digital.

Art. 12. O Ministério das Comunicações deverá consignar, nos Municípios contemplados no PBTVD e nos limites nele estabelecidos, pelo menos quatro canais digitais de radiofrequência com largura de banda de seis megahertz cada para a exploração direta pela União Federal.

Art. 13. A União poderá explorar o serviço de radiodifusão de sons e imagens em tecnologia digital, observadas as normas de operação compartilhada a serem fixadas pelo Ministério das Comunicações, dentre outros, para transmissão de:

I- Canal do Poder Executivo: para transmissão de atos, trabalhos, projetos, sessões e eventos do Poder Executivo;

II- Canal de Educação: para transmissão destinada ao desenvolvimento e aprimoramento, entre outros, do ensino à distância de alunos e capacitação de professores;

III- Canal de Cultura: para transmissão destinada a produções culturais e programas regionais; e

IV- Canal de Cidadania: para transmissão de programações das comunidades locais, bem como para divulgação de atos, trabalhos, projetos, sessões e eventos dos poderes públicos federal, estadual e municipal.

§ 1º O Ministério das Comunicações estimulará a celebração de convênios necessários à viabilização das programações do Canal de Cidadania previsto no inciso IV.

§ 2º O Canal de Cidadania poderá oferecer aplicações de serviços públicos de governo eletrônico no âmbito federal, estadual e municipal.

Art. 14. O Ministério das Comunicações expedirá normas complementares necessárias à execução e operacionalização do SBTVD-T.

Art. 15. Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Helio Costa