

TELENOVELAS E INTERPRETAÇÕES DO BRASIL

Esther Hamburger

O Brasil que o Brasil desconhece.

BORDÃO DA REDE MANCHETE
NO INÍCIO DOS ANOS 1990.

A discussão das relações entre ficção televisiva e pensamento social brasileiro, especificamente sobre novelas e interpretações do Brasil, proposta nesse dossiê, representa um duplo desafio. Em primeiro lugar, não é trivial que estudiosos do Brasil Colônia, Império, ou início da República, acostumados a lidar com as interpretações canônicas de cada um desses momentos da história, se debrucem sobre o que há de mais comercial na indústria cultural brasileira, em busca de alguma densidade que ajude a compreender o movimento das interpretações do país na história recente. O distanciamento histórico facilita, por exemplo, o estudo dos jornais comerciais e folhetins na República Velha, ou da chanchada nos anos 1930. Já o excesso de proximidade histórica dificulta o estudo das novelas. Segundo, embora as relações entre televisão e nação estejam presentes nos principais trabalhos brasileiros sobre a questão, especialmente durante os anos de ditadura militar, em geral trata-se, nesses casos, de sublinhar que a televisão reforçava a ideologia oficial nessa fase autoritária da história do Brasil. Reduzida à função de reprodução de um pensamento que lhe antece-

de e lhe é independente, a compreensão dos mecanismos e formas específicas de realização audiovisual seria de pouca relevância para o estudo do pensamento social brasileiro (Kehl, 1986; Ortiz, 1987).

Aceitar esse desafio significa buscar, na pesquisa empírica e em uma bibliografia que se adensa a cada dia, evidências de que a teleficção capta e expressa, ou seja, de alguma forma modifica, interpretações do Brasil – ao menos durante os anos de consolidação da indústria cultural brasileira. Hoje, a TV a cabo, a Internet, o VHS e depois o DVD, e mais recentemente o *Blu-ray*, abalaram a presença da televisão na vida cotidiana¹, tornando a questão nacional problemática.

A indústria cultural está, desde os seus primórdios, imbricada com a emergência de interpretações do Brasil. Benedict Anderson (1983) apontou relações entre o surgimento da imprensa e a emergência de comunidades nacionais imaginadas, que permitem a consolidação de Estados nacionais na Europa. Anderson sugere que a proliferação de publicações em línguas diferentes do latim facilitou o descolamento da política da esfera da religião. A prática cotidiana da leitura de veículos reconhecidos, por circularem em determinadas regiões geográficas e linguísticas, ajudou a viabilizar a formalização de comunidades nacionais, encabeçadas por autoridades seculares. Importante reter que essa interpretação enfatiza a relevância de uma prática, um ritual, que indivíduos realizam em diversas localidades de um mesmo território, independentemente de se conhecerem pessoalmente ou estarem no mesmo espaço ao mesmo tempo. Indivíduos leitores compartilham o ato de ler o jornal e o respectivo repertório com outros que vivem nos limites de determinadas fronteiras geográficas, que assim se naturalizaram como fronteiras nacionais.

¹ Para uma reflexão atualizada sobre a diversificação de meios digitais, ver Brittos e Simões (2010).

As relações do cinema, e depois da televisão, com a construção de comunidades nacionais imaginadas são também bastante discutidas. O primeiro cinema nos Estados Unidos está imbricado com a interpretação da comunidade nacional norte-americana (Xavier, 1984b; Gunning, 1991). Naquele país, o gênero faroeste foi pródigo ao enfatizar o caráter épico da construção da nação no encontro – nem sempre pacífico – da “civilização”, representada por homens e mulheres brancos vindos da Costa Leste, com o Oeste, terra onde a barbárie indígena e/ou fora da lei imperava. O Monument Valley, com suas impressionantes formações geológicas, oferece espaço privilegiado para as aventuras dos filmes de John Ford, em que John Wayne encarna o *cowboy* que segue na frente, sempre ampliando os limites do território ocupado. Em certo sentido, a própria indústria cinematográfica instalada em Hollywood encarnou esse fazer pioneiro que os filmes celebraram. Nos Estados Unidos, o cinema – e só muito recentemente, a televisão – afirmou um senso de comunidade nacional que funcionou para o público interno e externo. O cinema funcionou também como vitrine da emergente nação americana frente ao mundo ocidental dividido pelas guerras mundiais.

A relação entre televisão e interpretações nacionais aparece como tema privilegiado, por exemplo, em estudos sobre o Egito e a Índia (Abu-Lughod, 1993a, 1993b; Mankekar, 1993). Já no Brasil de Getúlio Vargas, a rádio Nacional, uma emissora estatal, cumpriu o papel de “integração nacional” que, nos anos de governo militar, coube à televisão comercial desempenhar.

A TV foi inaugurada no país em 1950 por iniciativa de Assis Chateaubriand, o empresário das comunicações, proprietário dos *Diários associados*, cadeia de jornais diários e rádios. O nome da emissora pioneira, Tupi, alude aos nativos da terra. Seu logotipo, um menino indígena de feições ocidentais com um par de antenas na cabeça no lugar do

cocar, sugere a apropriação, ainda que infantilizada, da tecnologia estrangeira (Appadurai, 1999). Até 1963, quando o *videotape* passou a ser usado na programação diária, não havia circulação nacional de programas. Tal tecnologia permitiu que lugares diferentes vissem os mesmos programas, mas com atrasos que variavam de acordo com o tempo que a fita demorava a chegar.

Embora introduzida relativamente cedo, a televisão demorou a se estabelecer como meio nacional. Em 1960, dez anos depois de inaugurada, ela podia ser vista em 4,6% do território nacional. Em 1991, a televisão já alcança 99% do território e 74% dos domicílios (Hamburger, 1998).

O interesse dos militares pela televisão expressa alguns dos principais paradoxos dessa fase da história do Brasil. Coerentes com a inspiração norte-americana que os primeiros líderes do golpe acalentavam, os militares se propuseram a realizar o desenvolvimento que polarizou o debate público nos anos 1950 e início dos 1960, mas de maneira autoritária e conservadora; nacionalista, porém sem atrito com os Estados Unidos. Investimentos em infraestrutura faziam parte desse programa. A instalação de sistemas de transmissão de sinais televisivos por ondas, ou, mais tarde, via satélite, foram complementados com o estímulo à venda a prazo, que permitiu o aumento sensível do número de domicílios com TV. A política oficial de incentivo à indústria de televisão encontrou eco na população, que se tornou prioritária na agenda de consumo dos lares brasileiros. Em domicílios de famílias de baixa renda, o aparelho televisor veio antes da geladeira e da máquina de lavar na lista de prioridades. A televisão se estabeleceu como meio capaz de falar a segmentos os mais variados em termos sociais, étários e regionais².

² Mesmo quando o Plano Real, já em plenos anos 1990, estabilizou a moeda e aumentou o poder de compra de amplos segmentos da população, a venda de aparelhos de TV permaneceu como termômetro privilegiado do aquecimento

Até setembro de 1969 a TV brasileira era local. Quatro anos após o golpe (e dezenove anos após o início das transmissões televisivas), as primeiras transmissões em rede nacional foram ao ar. Entretanto, somente algumas capitais participavam do que se denominou desde o início rede nacional. Nas cidades que contavam com o sinal, as restrições se davam por conta do número limitado de domicílios que possuíam ao menos um aparelho de TV. A instituição dos chamados “televizinhos” potencializava o número de espectadores por aparelho, mas, ainda assim, a televisão era um meio quantitativamente limitado. Talvez o jornalismo televisivo e as novelas do horário das dezoito horas, no início especializadas na adaptação de clássicos da literatura nacional como *Helena* ou *A escrava Isaura*, melhor representem o que os militares viam como conteúdo ideal dessa política de integração nacional via TV. Sob intensa censura, o jornalismo fez render as possibilidades colocadas pelo avanço tecnológico. Câmeras leves, usadas na TV norte-americana já no início dos anos 1960, permitiram o aumento do número de reportagens; tais equipamentos enriqueceram com imagens uma pauta que excluía a pobreza e os pobres, e privilegiava eventos oficiais e lugares institucionais. Frases curtas e notícias rápidas, recheadas de imagens, procuravam transmitir a sensação de que o país avançava em ritmo de “milagre econômico”, como ficou conhecido o período dos anos 1970 em que o parque industrial e o mercado consumidor cresceram sensivelmente. Além da censura – que obrigava os profissionais de televisão à negociação permanente com os censores em Brasília –, a oposição oficial a programações consideradas de gosto duvidoso pode ser verificada no episódio que resultou na limitação dos programas de auditório ao vivo. Em sintonia com campanha da imprensa contra o

65

econômico. Brittos e Simões (2010) afirmam que de 1991 a 1999 o número de domicílios com TV cresceu 45% (sendo que no mesmo período a população cresceu 11,6%).

sensacionalismo na TV, o governo militar puniu emissoras e programas que apresentaram a *performance* de “Seu Sete da Lira” – entidade pertencente à religião afro-brasileira –, acusados de encorajar a “crendice popular”³. Do mesmo modo que na década de 1930 os cultos afro-brasileiros eram proibidos, também o governo procurava uma política cultural que garantisse uma programação ascética, supostamente capaz de contribuir para “elevar o nível” do público telespectador. Algo como uma TV educativa “chapa branca”.

Curiosamente, esse regime militar intervencionista, censor, repressor, que vivia seus anos mais duros no que se refere a prisões e torturas de presos políticos, nunca estatizou o sistema de televisão, embora essa ameaça permanecesse sempre no ar⁴. O nacionalismo conservador autoritário do regime militar conviveu com a TV, que serviu como vitrine aos comerciais e *merchandisings* que divulgavam os novos produtos da indústria nacional. Os programas de auditório distribuía milhões em prêmios, em geral na forma de geladeiras, fogões, aparelhos de TV e outros bens de consumo durável. Nesse quadro, as telenovelas surpreendentemente ascendem à posição de programas líderes de audiência, carros-chefes da programação de uma indústria que se estabelece como uma das maiores do mundo, abrindo espaço em um emergente mercado global segmentado pela Guerra Fria. Vindas do Terceiro Mundo e em consonância com a política externa independente que celebrizou o Itamaraty, as novelas brasileiras penetraram os mais diversos mercados, dentre os quais Portugal, Cuba, China e URSS, passando por França, Grécia e Estados Unidos.

66

³ Sobre o episódio ver Miceli (1972) e também Ribeiro, Sacramento e Roxo (2010).

⁴ Maria Rita Kehl (1979) descreve detalhadamente palestras de diretores da Rede Globo na Escola Superior de Guerra. Nos trechos citados pela autora, o potencial comercial da TV era enfatizado pelos representantes da emissora.

Com raiz nas radionovelas, populares na América Latina, especialmente na Cuba pré-revolucionária, a telenovela – doravante aqui chamada simplesmente de novela – está presente na programação da TV brasileira desde sua inauguração, em 1950. Inicialmente feita ao vivo, não era diária, não ocupava o horário nobre, não era o programa mais lucrativo ou aquele em que as emissoras investiam maiores recursos. Em 1963, como parte de uma estratégia inovadora, e se beneficiando da tecnologia do *videotape*, a TV Excelsior introduziu a novela diária: *2-5499 ocupado*, adaptada de roteiro original argentino. Tem início a ascensão do gênero que na década seguinte se tornaria o carro-chefe da indústria televisiva brasileira. Embora o título da Excelsior faça alusão ao telefone, meio de comunicação ainda escasso no Brasil da época, até o final dos anos 1960 predominavam novelas situadas em tempos e/ou espaços longínquos, animadas por personagens de fala e figurino empolado.

No começo dos anos 1970, na recém-inaugurada TV Globo, o seriado – diário, repetitivo, centrado em tramas românticas, com viés melodramático, comercial, patrocinado pela indústria de produtos de higiene, feito para um público imaginado como feminino – era feito a partir de modelos e roteiros que funcionavam em outros países da América Latina. A novela tem inspiração na *soap opera*, seriado que ocupa horários matinais ou de almoço, espaços que não são nobres na TV norte-americana, com cerca de 90% de audiência feminina (Modleski, 1986). Mas a *soap opera* se define por uma temporalidade quase que real, com histórias que acompanham o envelhecimento do elenco e dos personagens. A *soap opera* não possui começo, meio e fim; ela dura anos. Já a novela dura alguns meses e dominou o horário nobre de uma das principais indústrias de televisão do mundo, alcançando em suas melhores fases 40% de audiência masculina.

Durante cerca de vinte anos a novela se manteve nessa posição, afirmando características estilísticas e um modo de fazer que ficou conhecido como “brasileiro”, e que mobiliza públicos nacionais. Cabe aqui esmiuçar as várias perspectivas que essa marca nacional assumiu. Em primeiro lugar, creio que a novela se afirmou como tal por iniciativa dos próprios profissionais brasileiros, que procuraram distinguir seu trabalho daquele realizado por seus colegas latino-americanos, garantindo assim uma reserva de mercado. A oposição entre o “novelão mexicano”, cuja estrutura seria melodramática, e a “novela brasileira”, que seria realista, aberta ao diálogo coloquial, à filmagem em locação, às tensões sociais da vida contemporânea, se impõe no final dos anos 1960 como desdobramento de tensões em vigor desde o início da década. Os termos dessa discussão superestimam a diferença entre as produções brasileiras e latino-americanas, na medida em que desconsideram a permanência da estrutura melodramática nos títulos brasileiros⁵. Indicam, no entanto, uma diferenciação estilística, especialmente no que se refere à situação das tramas em espaços significativos do território brasileiro e no tempo contemporâneo. Títulos latino-americanos procuravam justamente se distanciar no tempo e no espaço justamente para evitar tratar de assuntos que ecoassem conflitos pertencentes ao universo do cotidiano dos telespectadores e/ou específicos a um país.

A opção por narrativas que se passam em espaços significativos do Brasil contemporâneo atende à expectativa de realizadores, autores, atores e diretores provenientes do cinema e do teatro dos anos 1950-60, envolvidos com diversas proposições de realização dos ideais nacionais e populares. Nesse registro, se opunham ao que identificavam com a ação deletéria do imperialismo norte-americano, a quem interessaria manter o subdesenvolvimento

⁵ Sobre o melodrama na teleficção, ver Xavier (2003).

e a pobreza na América Latina (Ridenti, 2000). O nacionalismo dos autores, inspirado no programa do Partido Comunista Brasileiro, encontrou eco no nacionalismo dos militares (Gomes, 1998).

A novela que se estabelece em 1970, a partir de experiências realizadas em 1968 na Tupi e em 1969 já na Globo, sob a direção de Daniel Filho, a quem José Bonifácio Sobrinho encarregou de realizar “o seu cineminha em casa” (Daniel Filho, 2001), lança mão de referências cinematográficas: a temporalidade contemporânea e a filmagem, ainda que parcial, fora dos estúdios, em locações conhecidas, produz algum frescor. Mas as narrativas nessa época eram dramaticamente pesadas.

No cinema neorrealista italiano, o tempo contemporâneo e a filmagem em locação sugeriram a possibilidade de um cinema de intervenção, atento à urgência das situações postas pela conjuntura dramática do Pós-Guerra. O recurso ao plano-sequência – ausente na TV da época – valorizou a profundidade de campo. As sequências longas favoreceram um cinema interpretado como de fôlego, aberto ao olhar do espectador, que pode selecionar os detalhes que mais o sensibilizam, livre da força indicativa da montagem clássica e sua gramática convencional. Os personagens perambulam em movimentos que levam o olhar do espectador a se deter sobre a paisagem urbana, rompendo a relação estanque entre fundo e figura que marca obras organizadas em torno da ação de protagonistas com objetivos definidos no plano psicológico. Nesse cinema, muitas vezes caracterizado por um tom sentimental, a câmera livre da atenção exclusiva na ação se permitiu documentar paisagens, conferindo um tom documental ao cinema de ficção e diluindo as fronteiras entre a ficção e o documentário. A ênfase em tramas contemporâneas e na filmagem em locação, agora também com som direto, se manteve nos Cinemas Novos dos anos 1960-70, em países como a

França, o Brasil e a Alemanha, cada qual com suas cores e proposições estéticas específicas.

O Cinema Novo brasileiro combinou de maneira original a referência ao neorrealismo com a abordagem contemporânea da *nouvelle vague*. Na chave da alegoria, propôs interpretações que denunciaram o domínio de relações patriarcais especialmente no sertão nordestino, território tomado como emblemático da nação. A questão social estava na ordem do dia, inscrita de maneira sugestiva na paisagem árida, em narrativas inovadoras. O Cinema Novo se impôs em uma série de filmes que compõem o pensamento social brasileiro sobre a nação (Xavier, 1984a). O rigor formal na proposição de padrões estéticos antinaturalistas marca os filmes que não chegaram a cair no gosto popular. Já *O pagador de promessas* (1962), dirigido por Anselmo Duarte – único filme brasileiro a vencer a Palma de Ouro no Festival de Cannes – opera no registro nacional e democrático, mas com concessões à linguagem clássica. Baseado na peça de mesmo nome de Dias Gomes, o filme denuncia a opressão religiosa. O trabalho do autor na TV desenvolve a temática proposta no filme em novelas como *O bem-amado* (1973) ou *Saramandaia* (1976), mas já numa chave que se aproxima do realismo mágico sugerido pela literatura latino-americana.

70

Embora a teledramaturgia brasileira comporte diversos estilos autorais, principalmente a partir da matriz dos roteiristas – de forma especial nos casos de autores como Dias Gomes, Lauro César Muniz e Walter Durst – é possível identificar uma linha de continuidade que passa pelo teatro e cinema. A interlocução com o cinema inspira a introdução da temporalidade contemporânea em capítulos diários e a ambientação das histórias em locais conhecidos, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, sede da emissora líder. No entanto, no universo da teleficção diária, esses elementos estéticos ganham outros significados. O tempo presente e os espaços conhecidos funcionam como sinaliza-

dores de uma relação de continuidade entre o universo do telespectador e o dos personagens da narrativa. Na novela, as referências de tempo e espaço convivem com a decupagem clássica do plano, contraplano e plano geral. A edição rápida e de planos curtos não convida o espectador a flunar na paisagem. O recurso à edição de cenas rápidas de histórias, que se tornam cada vez mais complexas em número de personagens e cenários, procura sugerir um dinamismo que combina com o apelo “moderno” dessas narrativas. A ênfase em cenários e personagens glamourosos facilita, ao final de idas e vindas dramáticas, a ascensão social – em geral via casamento – de personagens socialmente menos favorecidos. A novela ganha assim um viés inclusivo. A verossimilhança dessa inclusão não está dada por critérios realistas, uma vez que as contradições sociais básicas não se expressam na novela, que nesse período exclui situações de pobreza e constrói universos formados basicamente por personagens brancos. São as referências de tempo e espaço que garantem a verossimilhança de histórias interpretadas pelo público como espaços para a veiculação de modelos nacionais de comportamento. Diversas pesquisas de recepção, bem como relatórios de grupos de discussão encomendados pelas emissoras para balizar o desenvolvimento das tramas, sugerem que as espectadoras identificam, nas novelas, modelos ideais, por exemplo, de mulher brasileira (Hamburger, 2005).

À diferença do cinema, a contiguidade de tempo e espaço potencializa a função vitrine do folhetim eletrônico. Ao difundir narrativas que veiculam moda, decoração, aparelhos eletrônicos, carros, o hábito de viajar, a novela, além de turbinar vendas, possibilita que, via consumo, o espectador se sinta parte do universo narrativo. Há aqui um embrião da estrutura em rede: espectadores se relacionam entre si e com os personagens através da adoção de certos modismos que fazem sentido enquanto a novela está no ar. A nove-

la acena simultaneamente com a possibilidade de inclusão no universo interno e externo à narrativa ficcional. É como se, ao vestir um figurino semelhante ao da bela loira, rica e fútil da novela, a senhora negra e militante, também mórmon e petista, que conheci durante pesquisa de campo em uma favela paulistana, pudesse expressar sua liberdade de manipular signos e construir *personas* ecléticas.

O ecletismo marca a novela que combina referências modernas com formas caras ao cinema clássico, como a concentração da produção e da difusão nas mesmas empresas emissoras, a manutenção de um corpo fixo de profissionais contratados, ou a já citada decupagem clássica e o domínio de cenários de estúdio. Merece menção também a referência a filmes clássicos como *Um lugar ao sol* (1951), de George Stevens, citado por Janete Clair como inspiração para *Selva de pedra* (1972).

72

A novela é ainda considerada brasileira a partir da perspectiva estrangeira. Nos anos 1970, o Brasil encontrou mercado para suas novelas primeiro em Portugal, em seguida na América Latina e logo em um escopo amplo de países que incluía o mundo socialista. O sucesso do produto audiovisual brasileiro nesses países pode ser interpretado em associação com o futebol, o samba e o carnaval. As novelas com suas perspectivas liberais das relações amorosas reforçavam o estereótipo de sensualidade associado à mulher brasileira. Vindas de um país de Terceiro Mundo, em plena Guerra Fria, as novelas sugeriam que alternativas liberais ao produto imperialista eram possíveis.

Os diferentes significados que o gênero mobiliza ao longo do tempo instigam diversas publicações no Brasil e em países como França, Holanda, Estados Unidos, de autoria de críticos literários, comunicólogos, antropólogos, cientistas políticos. Durante os anos 1980-90, quando a crise do Estado de Bem-Estar Social atingiu os sistemas europeus de televisão pública e diversos países permitiram

a entrada de canais privados, a novela brasileira foi abordada em diversos trabalhos que procuravam o exemplo do Hemisfério Sul para salientar que o modelo comercial não necessariamente ameaçaria a integridade das diferentes culturas nacionais. Vários trabalhos abordaram a novela a partir de referências a autores associados à Escola de Frankfurt, como Theodor Adorno e Max Horkheimer, em alguns casos, combinados com questões caras à sociologia da cultura de Pierre Bourdieu. Outros buscaram o referencial gramsciano dos estudos culturais ingleses, inspirados em Raymond Williams e, posteriormente, Stuart Hall. Essa vertente procura definir o caráter do conteúdo ideológico da novela – alienante ou crítico. O fato de que ambas as teses, embora opostas e excludentes, encontrem evidência empírica, atesta o interesse do caso brasileiro para especulações teóricas que incorporem a contribuição decisiva das teorias críticas, mas procurem entender as maneiras específicas pelas quais as indústrias culturais contribuem para a definição de transformações imprevistas no cotidiano, nas sensibilidades estéticas e nas estruturas sociais.

Para uma área em que a falta de arquivos limita a pesquisa, essa literatura é útil inclusive como documento histórico. As abordagens incluem a análise de fluxos transnacionais de mídia; da estrutura institucional das emissoras brasileiras e de suas relações com governos; do conteúdo ideológico de um ou outro título; pesquisas sobre contextos de recepção (também de títulos específicos), algumas delas levando em conta a relação entre telenovela e consumo; e entre esses seriados feitos para mulheres e as representações das relações de gênero. Estudos como os do teórico colombiano Jesús Martín Barbero ajudam a pensar as dimensões latino-americanas do gênero (Barbero e Rey, 2000). O texto de Armand e Michele Mattelart (1996) sugere a necessidade de elaborações teóricas que façam avançar o pensamento sobre as indústrias culturais.

Mais recentemente, a novela inspira pesquisas que buscam conceituações que contribuam para o entendimento da sociedade pós-industrial e transnacional, em que o paradigma não é mais o da cultura de massas, mas o das conexões em rede. A novela brasileira desafia polarizações entre alta e baixa cultura, cultura erudita e popular, modernismo e cultura de massa. O gênero convida, ainda, a análises que integrem formas de produção, expressões estéticas, estilísticas e dramáticas, e interlocuções distorcidas e mediadas estabelecidas com diversos segmentos do público.

74 Marlyse Meyer, em seu livro *Folhetim* (Meyer, 1996), aponta que a novela é herdeira do gênero literário que surgiu na França, durante o século XIX, nos rodapés literários dos jornais diários, misturado ao *fait divers*. O parentesco com o folhetim define uma característica que diferencia a versão dominante de seriado de TV no Brasil: a novela é escrita, gravada, editada e difundida enquanto vai ao ar. Esse modo de fazer simultâneo à exibição possibilita diversas formas de interlocução – mesmo que opacas e desiguais – entre autor e público. Telespectadores escrevem cartas; enviam e-mails; contribuem para aumentar ou diminuir índices de audiência medidos pelo Ibope, segundo critérios que privilegiam a capacidade de consumo do público; e opinam em grupos de discussão conduzidos por institutos especializados. Anunciantes, movimentos sociais, censores, dirigentes de emissoras, entre outros críticos potenciais, podem interferir na definição dos rumos de um trecho de novela. Nesse sentido, a novela pode ser considerada “protointerativa”: ela acena com a interatividade que as novas tecnologias estimulam e permitem. A novela estimula a formação de “torcidas” em torno de destinos desejados para as personagens. Autores administram pressões. O conjunto de interlocuções que uma novela estabelece define o âmbito de sua “repercussão”. A provocação é bem-vinda já que amplia a repercussão, medida de sucesso.

Durante os anos 1970-80, a novela brasileira surpreendeu por sua capacidade, inédita como produto comercial, de atrair público telespectador de diferentes classes sociais, composto de homens e mulheres, das mais diversas gerações e habitantes de todo território nacional. Surpreendeu também pela aceitação internacional. A exportação de novelas brasileiras demonstrou a possibilidade de reversão dos fluxos transnacionais de informação e cultura. O Brasil exportou novelas inicialmente para Portugal, em seguida para diversos países da América Latina e do então mundo socialista, como Cuba, China e União Soviética. Países europeus e norte-americanos também importaram o produto. Na ex-metrópole colonial, então recém-saída da ditadura salazarista, as novelas eram exibidas em horário nobre pela Rádio e Televisão de Portugal (RTP), emissora pública e de audiência nacional. Sabe-se que o parlamento português chegou a suspender a sessão para que os deputados pudessem acompanhar *Gabriela* (1975), um libelo sensual e antipatriarcal, adaptada do romance de Jorge Amado por Walter Durst, com Sonia Braga, Dina Sfat e Elizabeth Savalla, abertura de Carybé e canção especialmente composta por Dorival Caymmi, interpretada por Gal Costa, exibida mais de uma vez na terrinha, a primeira em 1977 (Memória Globo, 2003).

75

Novelas foram assunto por sua capacidade inusitada de incorporar, a uma forma industrial produzida sob censura, elementos da cultura popular – como a literatura de cordel – e comentários críticos sobre os rumos da política brasileira. Novelas são organizadas em torno do movimento de relações amorosas frágeis e cada vez mais volúveis. Em novelas como *Irmãos coragem* (1970) ou *Selva de pedra* (1972), sexo antes do casamento resultava em gravidez e matrimônio futuro. Ao longo dos anos, o divórcio foi legitimado (antes de legalizado), o prazer e a independência femininos também. Em geral houve uma expansão despolitizada do universo feminino e a valorização perversa de uma ideia de

“mulher forte”, que, além de responsável pela família, deve trabalhar e pode almejar a satisfação amorosa.

Relações entre novelas e consumo são notórias. Novela lança moda e ensina o uso de novos produtos, especialmente meios de comunicação e transporte. Nessa vitrine eletrônica, temas polêmicos – como o orgasmo feminino, ou anos depois a discriminação de cor e o beijo *gay* – ganham visibilidade por meio da ação de personagens associados a certos objetos e estilos de vestir que sugerem uma “modernidade” sucessivamente atualizada. Nesse período, novelas difundiam imagens de um país que se modernizava. As alusões à nação se davam na forma da abordagem de esportes nacionais como a Fórmula 1 e o futebol, ou a arquétipos da cultura nacional como o coronel, o padre, o prefeito e o delegado. Na segunda metade dos anos 1980, com a transição para a democracia, a Globo realizou seus títulos mais densos, com referências explícitas ao país e comentários sobre decepções e consequências não antecipadas da modernização.

76

A música “Brasil”, de Cazusa, também na voz de Gal Costa, dá o ritmo da montagem da vinheta de *Vale tudo* (1988). Planos curtos mostram a bandeira nacional em diferentes ângulos e situações: sendo feita à mão na máquina de costura, em uso oficial no mastro, carregada pela torcida de futebol. A abertura sintetiza em um minuto a trama que mobilizou o público brasileiro de segunda a sábado, no horário das oito, durante dez meses. A montagem de imagens com referência direta à nação brasileira emoldura a história de amor e ódio que culmina no suspense em torno de “quem matou Odete Roitman?”, a empresária vilã, personagem de Beatriz Segall, apaixonada por um gigolô. A novela de Gilberto Braga é talvez a expressão mais contundente da expansão do gênero. *Vale tudo* ganhou espaço nas primeiras páginas dos principais jornais. Reprise recente da novela repercutiu. Diversos trechos antológicos podem ser

encontrados no You Tube. A permanência da obra em um gênero geralmente tido como descartável surpreende.

Telenovelas anteriores e posteriores mobilizam referências mais ou menos explícitas ao país. *Roque Santeiro* (1985) conta a história da cidade que vivia às custas do culto a um falso santo. A novela de Dias Gomes, baseada em sua peça *Berço do herói* (1963), trouxe na vinheta o título escrito em verde e coroadado, com uma sugestiva auréola amarela sublinhada por um toque em som eletrônico. *O salvador da pátria* (1989), de Lauro Cesar Muniz, apresentava imagens de Brasília na vinheta. A novela criticava o sistema político no ano em que Fernando Collor de Mello derrotaria Luiz Inácio Lula da Silva no primeiro pleito presidencial pós-ditadura. O papel da emissora líder na definição de um resultado final apertado gerou debate nas arenas política e acadêmica. Lima Duarte fazia Sassá Mutema, o boia-fria honesto que se torna prefeito de Tangará, uma pequena cidade fictícia, antes dominada pela corrupção.

Nesse mesmo ano, *Que rei sou eu?*, do veterano Cassiano Gabus Mendes – que em seus tempos de diretor da TV Tupi inspirou *Beto Rockefeller* (1968), pioneira na linguagem coloquial contemporânea – repercutiu na campanha e no debate sobre o resultado eleitoral⁶. A novela abordou, em tom de fábula, a história das disputas e corrupções palacianas no reino fictício de Avelã. Junto com a minissérie *Anos rebeldes* (1992), de Gilberto Braga, que abordou o movimento estudantil e a luta armada contra o regime militar na década de 1960, *Que rei sou eu?* sugere que, por vezes, tramas de época repercutem no presente talvez exatamente pela falta de sincronia entre a temporalidade da narrativa e o tempo extranarrativo. Em ambos os casos, os personagens, propositalmente ou não, sintonizaram pautas contemporâneas. *Anos rebeldes* foi escrita e planejada antes do início do movi-

⁶ Para visões conflitantes sobre o assunto ver Lima (1993) e Lins da Silva (1993).

mento pela renúncia do presidente Collor de Mello. No entanto, quando estreou, em agosto de 1992, o movimento estava em ascensão. O exemplo do movimento estudantil dos anos 1960 repercutiu junto aos “caras pintadas”, que denunciavam a corrupção presidencial. Também em 1992, *Deus nos acuda*, de Sílvio de Abreu, exibida no horário das dezenove horas, alude ao escândalo político que mobilizava o país. A novela estreou em setembro com uma vinheta de abertura em que o mapa do Brasil, transformado em um mar de lama, se esvaía pelo ralo. A vinheta foi assunto nos principais jornais brasileiros e de uma matéria da CNN. Em 1994, ano de Copa do Mundo, a novela *Pátria minha*, de Gilberto Braga, mais uma vez define o país como assunto da narrativa.

78

As novelas da Rede Globo se tornaram espaço privilegiado de atualização de uma comunidade nacional imaginada como “país do futuro”, um tema antigo caro a Stefan Zweig. A ditadura de Vargas propôs um programa desenvolvimentista que teve continuidade em chave democrática, expresso, por exemplo, no lema “50 anos em 5” de Juscelino Kubitschek. Na agenda política, cultural e artística dominante no século XX, a desigualdade social se resolveria com desenvolvimento econômico nacional e democrático. Os militares subtraíram o último termo, mas procuraram realizar os outros retomando, em certo sentido, a plataforma varguista. O nacionalismo militar comportava, no entanto, a admiração pela sociedade norte-americana. A discoteca de *Dancin’ days* (1978) e as meias listadas em sandálias de salto fino sinalizaram uma ânsia pop de liberação. O folhetim eletrônico se organiza em torno de oposições dramáticas entre personagens pobres e ricos, da cidade grande e do “interior”, homens e mulheres de gerações diferentes. Essas tensões podem ser sintetizadas na oposição entre ser “tradicional”, adjetivo aplicado a coronéis e patriarcas, mulheres carolas e dependentes, ou “moderno”, termo associado à

liberação dos costumes e enfatizado na veiculação de novas modas, meios de transporte e comunicação.

A combinação pouco usual de artistas de esquerda, publicitários e governo autoritário na feitura da novela talvez ajude a entender como o gênero extrapolou os espaços usualmente destinados a programas desse formato para ganhar expressão no cotidiano de milhares de espectadores. Além de autoras vindas do rádio – como Ivani Ribeiro e Janete Clair –, a novela reuniu o talento de realizadores intelectualizados, com agenda ideológica de esquerda e experiência no cinema e no teatro dos anos 1950-60 – como Bráulio Pedroso, Dias Gomes, Lauro César Muniz e Walter Avancini –, e também de uma segunda geração de autores que inclui Sílvio de Abreu, Gilberto Braga e Glória Peres. O conhecimento técnico de profissionais estrangeiros (Joe Wallach e Homero Sanchez, por exemplo), dispostos a racionalizar o sistema de produção e a relação entre emissora e anunciantes em prol do desenvolvimento do mercado consumidor, também foi decisivo. A pressão autoritária do regime militar, com sua agenda modernizante e conservadora de “integração nacional” por via eletrônica, expressa em suas diretrizes de política cultural e na censura pesada, tampouco pode ser esquecida.

Durante esses cerca de vinte anos que podem ser considerados como a fase áurea, o folhetim eletrônico sintetizou processos de mudança em curso no país. Em sintonia com a construção do “país do futuro”, a novela articula a vida de cerca de quarenta personagens em planos curtos, editados de maneira acelerada. O visual rápido, associado a vinhetas de abertura que usam efeitos eletrônicos, reforça a mensagem *high tech* da emissora líder. Com o aumento do número de personagens, tramas e cenários, as tramas das novelas se tornam mais complexas e menos lineares. A variedade de situações dramáticas possíveis favorece a oscilação entre tramas principais e secundárias, e sugere que a

melhor representação gráfica do desenvolvimento narrativo de uma novela é a rede, ao invés da estrutura linear que sintetiza os roteiros no cinema clássico. Aumenta a dose de imprevisibilidade. Personagens com determinados objetivos podem se entrelaçar com outros. Tramas proeminentes podem diminuir de importância, substituídas por outras. O desenvolvimento narrativo de partes da história pode ser interrompido durante vários capítulos em que outras partes ganham mais relevância. A trajetória de personagens pode se modificar bastante em função do movimento de outros personagens, das reações do público e de diversos outros eventos alheios à narrativa propriamente dita, como aniversários, doença e morte.

A relação entre a novela e diferentes interpretações da nação brasileira se explicita de maneira mais clara em momentos em que a competição entre emissoras assume a forma da disputa entre versões diferentes do Brasil.

80 Assim como a Globo se consolidou com uma marca “moderna” de Vênus platinada, coerente com seu logotipo de cores metálicas que se movia ao som de um plim-plim eletrônico, na década de 1990, a Rede Manchete se afirmou com séries e novelas que aludiam ao universo rural em chave ecológica ilustrada pela exibição de corpos nus e com o bordão que serve de epígrafe a esse texto. A Manchete apresentou uma programação diferenciada que incluía uma série de documentários, gênero raro na televisão brasileira. A emissora se tornou competitiva apresentando títulos como *Dona Beja* (1986), de Wilson Aguiar Filho, novela de época, bucólica e regada a nudez, e *A história de Ana Raio e Zé Trovão* (1990), de Marcos Caruso e Rita Buzzar, que explorava o universo *country*. *Pantanal* (1990), de Benedito Ruy Barbosa, se destacou como novela que propunha explicitamente uma nova versão de identidade nacional: a fauna, a flora e a família no lugar do consumismo moderno e liberado da concorrente. *Pantanal* foi gravada no “coração

do Brasil”, com planos longos e gerais de paisagens bucólicas cortadas por rios de águas límpidas e enfeitadas pela nudez feminina. Ela ofereceu uma alternativa ao ceticismo com que os títulos da Globo a essa altura abordavam as consequências não antecipadas da modernização⁷.

Em 2006, o gênero mais uma vez protagoniza a concorrência entre emissoras. Com *Vidas opostas*, de Marcílio Moraes, veterano da Globo, a Record ousa levar para a novela o universo da pobreza e da violência carioca, que o cinema da retomada tematizou em *Como nascem os anjos* (1996), *Notícias de uma guerra particular* (1999), *O invasor* (2002), *Cidade de Deus* (2002), *Ônibus 174* (2002), *Tropa de Elite I* (2007) e *II* (2010), entre outros. Naquele mesmo ano, a Globo exhibe *Falcão: meninos do tráfico*, documentário de MV Bill e Celso Athayde, que busca um ponto de vista “de dentro” ou de “pertencimento”⁸. A Globo retruca a Record logo em 2007 com *Duas caras*, de Aguinaldo Silva, sobre a vida em uma favela, nesse caso, cenográfica. A novela busca chave alternativa à violência para abordar a favela. Nessas novelas a paisagem urbana saturada pela desigualdade e pelo poder paralelo do tráfico já não traz a marca das cores nacionais. Embora a iniciativa da Record tenha sido importante na competição com a Globo, especialmente no Rio de Janeiro, nenhuma das duas obras logrou a repercussão que alguns filmes sobre o assunto obtiveram. O cinema contemporâneo ganha proeminência na desconstrução do país que se queria do futuro, justamente quando o Brasil é reconhecido nacional e internacionalmente como potência emergente.

Nos primeiros anos do século XXI, com a diversificação do campo audiovisual, a concorrência da TV a cabo, do DVD e da Internet, e a queda dos índices de audiência, o

⁷ Sobre *Pantanal*, ver Machado e Becker (2008).

⁸ Sobre *Falcão*, ver Hamburger (2007) e Kornis (2006).

estilo de fazer novela que se notabilizou nos anos 1970-80 se enfraquece. A novela permanece estratégica na receita e na competição entre as emissoras de televisão, porém sua capacidade de polarizar audiências nacionais diminui. Novelas abusam de mensagens de conteúdo social, enquanto perdem seu diferencial estético e sua força polêmica. A nação já não prepondera porque os temas extrapolam fronteiras. Há poucas referências a temas polêmicos atuais. A opção é pelo desenvolvimento de campanhas politicamente corretas, muitas vezes em detrimento da dramaturgia. A estrutura de conflitos melodramáticos que sustenta a narrativa se mantém, mas em histórias que voltam a se restringir a espaços imaginados como femininos e de menor valor cultural. O gênero também já não atrai tantos talentos criativos.

82

A queda de interesse nas novelas coincide com a inesperada renovação dos seriados norte-americanos. Esses programas ganham espaço nos canais brasileiros, dando novo fôlego a um fluxo de importação que nas décadas anteriores as novelas haviam substituído. A indústria norte-americana de televisão passou a atrair os melhores talentos, particularmente no campo da dramaturgia, retirando do cinema, ao menos temporariamente, a posição de ponta no audiovisual hollywoodiano. Dentre as modificações introduzidas pelos novos seriados, algumas se assemelham a convenções consolidadas nas novelas, particularmente a diminuição do tempo entre realização e emissão. A TV norte-americana costumava trabalhar com rotinas de produção de baixo grau de improviso. Seriados iam ao ar com temporadas inteiramente prontas. Hoje, mais sujeitos à pressão de indicadores de sucesso – como a flutuação de índices de audiência –, eles podem ter seu destino definido enquanto estão no ar. Outro fator que aproxima esses seriados contemporâneos da novela é a alusão frequente a elementos políticos e culturais da conjuntura norte-americana. Mais abertos a repercussões variadas, esses seriados também esti-

mulam redes de seguidores na Internet, em que se especula sobre o destino dos personagens. Em outros países da América Latina, como Colômbia e México, onde a novela também se estabeleceu, traços semelhantes se consolidam.

Essas aproximações estéticas e no modo de fazer seriados televisivos convidam abordagens comparativas que especulem sobre o lugar do imprevisto e do improvisado na indústria cultural contemporânea. Os seriados norte-americanos alimentam uma bibliografia que explora um conceito de TV de qualidade (McCabe e Akass, 2007). Tal literatura estrangeira sobre televisão já não alude às novelas brasileiras. O “caso” brasileiro surpreendentemente perdeu espaço interna e externamente diante de uma também inesperada renovação da ficção televisiva internacional. Fato que nos convida a ampliar o espectro de pesquisa para pensar as relações entre ficção televisiva e fluxos transnacionais de interpretação, com os quais seriados como *Cidade dos homens* (2002) estão sintonizados.

Nos últimos trinta anos do século XX o Brasil passou por conhecidas e intensas transformações estruturais que podem ser verificadas em alguns índices sociais e demográficos, como a queda do ritmo de crescimento populacional, a migração do campo para a cidade, a entrada da mulher no mercado de trabalho, a alfabetização lenta mas gradativa de amplas parcelas da população, a constituição de um sistema nacional de saúde, entre outros. Vilmar Faria especulou sobre possíveis relações entre algumas dessas mudanças, especialmente entre as inesperadas transformações nos índices de reprodução e as telenovelas (Faria, 1989; Faria e Potter, 2002). A televisão, e especificamente a teleficção, participou ativamente dessas transformações. Sob censura militar, impulsionada pela energia criativa de roteiristas, diretores e atores engajados na realização do projeto “nacional e popular” na TV, em íntima conexão com um nascente mercado consumidor

e com um campo publicitário que se fortalecia, a novela problematizou as tensões que acompanharam essas intensas transformações.

A partir de conflitos de gênero, geração, classe e região, a novela fez crônicas do cotidiano que a levaram a se transformar em palco privilegiado para a problematização de interpretações do Brasil. O país, que se modernizava de acordo com uma noção de modernização centrada no consumo e não na afirmação da cidadania, se reconheceu na tela da TV em um universo branco e glamouroso. Posteriormente, as consequências não antecipadas da modernização apareceram de forma inédita na TV. As primeiras denúncias de corrupção ocuparam a então novela das oito já a partir de *Roque Santeiro*. O reconhecimento maior do caráter privilegiado da novela se dá quando emissoras concorrentes disputam a atenção do público com narrativas que procuram interpretações alternativas do país. No início do século XXI a diversificação de meios e canais disponíveis enfraquece a novela como arena de problematização da nação. Resta saber quais serão, se é que haverá alguma, as arenas nacionais no futuro.

84

Esther Hamburger

é professora do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da USP.

Referências bibliográficas

- ABU-LUGHOD, L. 1993a. "Finding a place for Islam: Egyptian television serials and the national interest". *Public Culture*, vol. 5, nº 3, pp. 493-513.
- _____. 1993b. "On screening politics in a world of nations". *Public Culture*, vol. 5, nº 3, pp. 465-467.
- ANDERSON, B. 1983. *Imagined communities*. London: Verso.
- APPADURAI, A. 1999. *Modernity at large*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BARBERO, M. J.; REY, G. 2000. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Ed. Senac.

- BRITTOS, V. C.; SIMÕES, D. G. 2010. “A reconfiguração do mercado de televisão pré-digitalização”. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (orgs.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto.
- DANIEL FILHO. 2001. *Circo eletrônico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FARIA, V. E. 1989. “Políticas de governo e regulação da fecundidade: consequências não antecipadas e efeitos perversos”. *Ciências Sociais Hoje*, nº 5, pp. 52-103.
- _____; POTTER, J. E. 2002. “Televisão, telenovelas e queda de fecundidade no nordeste”. *Novos Estudos*, nº 62, pp. 21-39.
- GOMES, D. 1998. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- GUNNING, T. 1991. *D. W. Griffith and the origins of American narrative film: the early years at biography*. Chicago: University of Illinois Press.
- HAMBURGER, E. 1998. “Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano”. In: SCHWARCZ, L. M. (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 2005. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. 2007. “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo”. *Novos Estudos*, nº 78, pp. 113-128.
- KEHL, M. R. 1986. “Eu vi um Brasil na TV”. In: KEHL, M. R.; COSTA, A. H.; SIMÕES, I. F. (orgs.). *Um país no ar: história da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense/Funarte.
- _____. 1979. *Anos 70: televisão*. Rio de Janeiro: Edições Europa.
- KORNIS, M. A. 2006. “Aventuras urbanas em ‘Cidade dos Homens’: estratégias narrativas de inclusão social em seriados ficcionais”. *Estudos Históricos*, nº 37, pp. 119-141.
- LIMA, V. A. 1993. “Brazilian television in the 1989 presidential election: constructing a president”. In: SKIDMORE, T. (org.). *Television, politics, and the transition to democracy in Latin America*. Washington: Woodrow Wilson International Center for Scholars.
- LINS DA SILVA, C. E. 1993. “The Brazilian case: manipulation by the media?”. In: SKIDMORE, T. (org.). *Television, politics, and the transition to democracy in Latin America*. Washington: Woodrow Wilson International Center for Scholars.
- MACCABE, J.; AKASS, K. 2008. “Introduction”. In: _____. (orgs.). *Quality TV: contemporary American television and beyond*. London: IB Tauris.
- MACHADO, A.; BECKER, B. 2007. *Pantanal: a reinvenção da novela*. São Paulo: Educ.

- MANKEKAR, P. 1993. "Television tales and a woman's rage: a nationalist recasting of draupadi's disrobing". *Public Culture*, vol. 5, nº 3, pp. 469-492.
- MATTELART, M.; MATTELART, A. 1989. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. São Paulo: Brasiliense.
- MEMÓRIA GLOBO. 2003. *Dicionário da TV Globo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MEYER, M. 1996. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MICELI, S. 1972. *A noite da madrinha*. São Paulo: Perspectiva.
- MODLESKI, T. (org.). 1986. *Studies in entertainment: critical approaches to mass culture*. Bloomington: University of Indiana Press.
- ORTIZ, R. 1987. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (orgs.). 2010. *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto.
- RIDENTI, M. 2000. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record.
- XAVIER, I. 1984a. "Alegoria, modernidade, nacionalismo (doze questões sobre cultura e arte)". In: *Seminários*. Rio de Janeiro: Funarte/MEC.
- _____. 1984b. *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 2003. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify.

thought” or as “Brazilian’s interpretations” – may generate possible cognitive effects. Moreover, the authors that belong to this variant are regularly assumed by analysts more as objects to be explained than as cognitive inspiration. On the other hand, the aim to accomplish objective and exact knowledge on political matters, as affirmed by the “scientific” variant from the 1980’s on, is determined by the desire to be free from the inherent limits and predicaments of interpretive efforts. The process is affected by an ongoing transfiguration of the object of political reflection and of the whole field of political knowledge altogether, supposed to be marked by strong uniqueness. The affirmation of such a singularity leads to a continuous effort of distinction towards the traditional procedures and assumptions of the field of humanities and social sciences.

Keywords: *Transfiguration; Autonomy; Distinction; Political science; Brazilian’s interpretations.*

206



TELENOVELAS E INTERPRETAÇÕES DO BRASIL

ESTHER HAMBURGER

Ao longo dos últimos quarenta anos, as telenovelas – seriados comerciais exibidos seis vezes por semana em horário nobre, feitos para um público imaginado como feminino, mas assistidos por um público composto, em sua fase mais popular, em 40% por homens – se tornaram espaço privilegiado de interpretação do Brasil. Uma complexa rede de relações envolve a agenda militar autoritária nacionalista e desenvolvimentista; a agenda de anunciantes, homens da indústria e do comércio; e o talento de escritores, atores e diretores de esquerda (também nacional e desenvolvimentista) com repertório e conhecimento de cinema e teatro. Feita ao mesmo tempo em que vai ao ar, a novela captou e expressou ao menos três interpretações de um país que

se transformou rápida e estruturalmente. As principais convenções estéticas do gênero alimentaram emissoras rivais a propor três interpretações do país. Em sintonia com o Brasil que se quer do futuro, as novelas da Rede Globo, a partir de 1969, registraram os dramas da urbanização, das diferenças sociais, da fragmentação da família, da liberalização das relações conjugais e dos padrões de consumo. Atingem seu ápice quando abordam as consequências não planejadas da modernização. Em 1990, a Manchete propôs a reinterpretação do país centrada na paisagem exótica do Pantanal, no “coração do Brasil”. Em 2006, a Record apresenta o cenário da favela e a ameaça do tráfico.

Palavras-chave: Televisão; Telenovela; Pensamento social; Nação; Brasil.

SOAP OPERAS AND INTERPRETATIONS OF BRAZIL

Over the last forty years, soap operas – primetime series exhibited six times a week, targeting an imagined predominately female audience, but watched, in their most popular phase by a 40% male audience – have become a privileged niche for the interplay of interpretations of Brazil. A complex web of relationships involves the authoritarian military agenda (1964-1984); advertisers agenda; and left-wing screenwriters, actors and directors coming from cinema and theater. Filmed as they go on air, soap operas captured and expressed at least three different interpretations of a country undergoing rapid structural changes. The principal aesthetic conventions of the genre fueled rival broadcasting companies to propose three views of the country. From 1969 on, in tune with a Brazil envisioned for the future, Rede Globo’s soaps revolved around the dramas accompanying urbanization, social differences, the liberalization of conjugal relationships, and consumerism. In 1990, Manchete TV proposed the re-interpretation of the country centered on the exotic landscapes found in the Pantanal region, in the “heart of Brazil”. In 2006, following film approach to poverty and violence, Record

207

network introduces the favela scenario and the threats represented by drug trafficking.

Keywords: *Television; Soap opera; Social thought; Nation; Brazil.*



A IMPERTINÊNCIA DA PERTINÊNCIA: REFLEXÕES EM TORNO DO PENSAMENTO SOBRE O BRASIL NOS ESTADOS UNIDOS

PEDRO MEIRA MONTEIRO

Quando se deixa o Brasil por uma experiência acadêmica no exterior, ele pode tornar-se um significante estranho, um espaço que o sujeito deve representar e que, no entanto, ele não pode mais reconhecer completamente. O que é o Brasil num ambiente acadêmico como o norte-americano, em que o país é visto como caudatário de uma tradição “latino-americana” que grande parte dos brasileiros mal reconhece como sua? Será a América Latina uma construção simbólica coerente e estável somente da perspectiva da comunidade acadêmica anglófona? O que significa perguntar-se sobre a literatura brasileira fora do Brasil? Estas e outras questões serão tratadas aqui, para ao fim perguntar se a pertinência não é o mais impertinente entre os nossos mais acalentados sentimentos.

Palavras-chave: Pensamento brasileiro; Linguagem e nação; América Latina; Universalismo; Estudos de área.

THE IMPERTINENCE OF BELONGING: REFLECTIONS AROUND THOUGHT ABOUT BRAZIL IN THE UNITED STATES

When one leaves Brazil for an academic experience abroad, “Brazil” can become a strange signifier, a space one is supposed to represent but which one cannot completely recognize anymore. What is Brazil in a North-American academic environment where Brazil itself is seen as part of a “Latin-American” tradition that for most