

# Um percurso diacrônico nas transformações do engendramento das personagens das telenovelas brasileiras do horário nobre

Romilson Marco dos Santos\*

## Resumo

O estudo se desenvolve sobre a análise das transformações das personagens das telenovelas do horário nobre, em um percurso diacrônico, suas modificações e, por fim, as consequências que se estabeleceram a partir dessas transformações. Logo, a análise se pautará no modo como os espaços das telenovelas foram organizados, a fim de estabelecerem uma mediação com o telespectador via engendramento das personagens.

**Palavras-chave:** Telenovela; Interação; Estrutura narrativa; Comunicação; Personagens.

## Abstract

*The study develops on the analysis of the transformations of the characters of telenovelas of prime time, in a diachronic way, its modifications and, finally, the consequences that have been established from these transformations. Therefore, the analysis will be based on the way the telenovelas spaces were organized, in order to establish a mediation with the viewer through the engendering of the characters.*

**Keywords:** Telenovela; Interaction; Narrative structure; Communication.

---

\* Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Graduado em Rádio e TV pela UNESP-SP.



## Introdução

Neste trabalho, propõe-se o estudo da telenovela brasileira do horário nobre e as transformações necessárias para se estabelecerem relações com o indivíduo que assiste a ela: o telespectador. Para tanto, as telenovelas foram se reformulando para se tornarem um produto atrativo, transformando-se em um entretenimento cuja principal estratégia foi – e continua sendo – analisar as movimentações daquele telespectador.

O estudo se desenvolve sobre a análise das transformações das personagens das telenovelas do horário nobre, também conhecidas como “novela das oito”, suas modificações e, por fim, as consequências que se estabeleceram a partir dessas transformações. Logo, a análise se pautará no modo como os espaços das telenovelas foram organizados, a fim de estabelecer uma mediação com o telespectador. Sabe-se que todo limite não é mais, talvez, que um corte arbitrário num conjunto indefinidamente móvel. Sendo assim, objetiva-se analisar, dentro da faixa mais ampla possível das telenovelas do horário nobre, as mais significativas posturas ao se apresentarem ao telespectador. O eixo que guia esta análise são aquelas telenovelas cujos deslocamentos de configuração apontaram novas posturas nos modos através dos quais se poderia produzir telenovelas.

É importante, inicialmente, assinalar que tais deslocamentos dos modos pelos quais as telenovelas se configuraram permitiram-nos elencar cinco transformações das personagens bem demarcadas. Para isso, iniciaremos esta análise com o ano de 1964, uma vez que, de 1950 até 1962, as telenovelas eram transmitidas somente algumas vezes por semana. Serão estudadas, portanto, as telenovelas diárias, tal como ocorre desde aquela data. Esse período foi escolhido, também,

porque, antes de 1964, “a TV era uma mídia politicamente ainda muito fraca, sem o mesmo poder de negociação com os clientes que tinham o rádio, as revistas, os jornais” (CLARK, 1991, p. 64). Daquele ano de 1964, foi selecionada a primeira telenovela para análise, O Direito de Nascer, TV TUPI / TV Rio, marco inicial, por ser uma das primeiras telenovelas diárias e, principalmente, por ser a primeira telenovela de sucesso junto ao público, nos moldes contemporâneos. Evidencia-se que tal telenovela é o exemplo determinante para a primeira transformação das personagens. Para exemplificar a segunda transformação das personagens, foi selecionada a telenovela Beto Rockfeller, 1968 – TV TUPI. A terceira transformação das personagens foi exemplificada com as seguintes telenovelas: O Bem Amado, 1973 – TV Globo; A quarta transformação das personagens temos as telenovelas: Roque Santeiro, 1985 – Salvador da Pátria, 1989; Vale Tudo, 1989; Rainha da Sucata, 1990 – todas da TV Globo. E a quinta transformação é exemplificada com Fina Estampa 2011-2012, TV Globo. É bom que se note, antes de mais nada, a diferença na quantidade de exemplos dentro de cada transformação das personagens. O que ocorreu em determinadas transformação das personagens é que tivemos algumas mudanças que mereceram ser apontadas como exemplo da mudança de padrão no modo de apresentar as personagens.

É evidente que um período tão amplo comporte uma grande diversidade de formulações, compondo um elenco amplo o bastante para embarçar quem se propõe a apresentá-las em conjunto. Tais formulações não formam uma rede fechada de proposições que se expliquem por si mesmas, mas propõem-se a ser inteligíveis como base de uma classificação que forneça um “quadro” de suas diferenças e o modo como a telenovela foi se transformando a fim de continuar a estabelecer relações com o telespectador.

É necessário, também, esclarecer a opção pelo horário a ser analisado, partindo de como foi a estruturação dos horários para cada telenovela. A definição dos horários surgiu como estratégia de implantação de programação. A programação determinava que os programas tivessem horários fixos, a fim de tentar criar um hábito para o público. A escolha das telenovelas do horário nobre recai, primeiramente, na busca para atingir o maior número de telespectadores. A motivação da pesquisa está, justamente, no modo como essa telenovela se configura para tentar estabelecer uma relação com distintos públicos. As demais telenovelas, como as das 18h, por exemplo, têm temática mais romântica ou de época. As telenovelas das 19h focam as comédias. Além disso, o horário nobre recebe maior atenção na sua elaboração, ou seja, os melhores profissionais e os maiores investimentos são concentrados nessa programação.

O recorte da pesquisa é também decorrente dessa complexidade e da dimensão cultural e financeira que a telenovela desse horário estabelece na sociedade brasileira. A dimensão cultural corresponde a todo o movimento que esse folhetim provoca, seja na imprensa, na moda ou nos programas de televisão – o chamado *crossmedia* (assuntos ou atores que se destacam na telenovela e viram pauta para programas da própria emissora ou das concorrentes). Faz-se necessário observar, também, que as telenovelas “das 8” são as responsáveis por concentrarem a maior arrecadação do mercado publicitário, que desloca grande parte dos seus investimentos para esse horário. Portanto, é o produto que merece maior atenção por parte da emissora.

Assim sendo, as telenovelas brasileiras se transformaram, no decorrer dos anos, para atender à necessidade de se tornarem atrativas aos olhos dos telespectadores. Essas transformações estão relacionadas ao modo através do qual se organizaram para conseguir entreter os

telespectadores, responsáveis pelas flutuações dos índices de audiência e pela tabela de preço de inserção de peças publicitárias na programação. Se os telespectadores não consideram atraente aquilo a que estão assistindo, os índices de audiência declinam, juntamente com o faturamento da emissora. É evidente, desse modo, que as emissoras precisaram modificar suas telenovelas para atender às expectativas daquele telespectador. O modo de apresentar as telenovelas estava condicionado às suas transformações nas personagens eleitas e à modificação da sua estrutura narrativa. É necessário, portanto, entender como as telenovelas se transformaram no produto que vemos hoje.

A seguir, demonstraremos, em um percurso diacrônico, como citado acima, como a telenovela abandonou a as personagens das adaptações dos romances folhetinescos para, ao longo dos anos, sofrer transformações e chegar à eleição dos próprios telespectadores como personagens, que dominam as telenovelas atuais.

## **1. Primeira fase das personagens.**

No tocante às primeiras telenovelas diárias, o aparecimento ou desaparecimento das personagens estavam diretamente relacionados a uma estrutura narrativa. Cada personagem desempenhava suas funções (PROPP, 1984) de acordo com aquela estrutura. Tinha seu papel pré-definido do princípio ao fim. De modo geral, as personagens desempenhavam um papel, tal qual, na literatura (Barthes, 1971). Segundo Bakhtin:

o autor conhece e enxerga mais não só no sentido para onde a personagem olha e enxerga mas também em outro sentido, que por princípio é inacessível à personagem; é essa posição que ele deve ocupar em relação à personagem. Para encontrar o autor assim concebido numa dada obra, cumpre escolher todos os

elementos que concluem a personagem e os acontecimentos de sua vida, por princípio transgredientes à sua consciência, e definir a unidade ativa, criativamente tensa e de princípio desses elementos; o agente vivo dessa unidade de acabamento é o autor, que se opõe à personagem como portadora da unidade aberta do acontecimento vital, que não pode ser concluída de dentro da personagem. Esses elementos ativamente concludentes tornam passiva a personagem, assim como a parte é passiva em relação ao todo que a abrange e lhe dá acabamento (2011, p.12).

Logo, essas personagens estavam atreladas à autoridade de um autor que determinava as funções que elas deveriam exercer. Segundo Propp(1984), por função compreende-se o procedimento de uma personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação. Sendo assim, em *O Direito de Nascer* (1964) verifica-se que as personagens executaram funções bem definidas. Naquela telenovela, ao se analisar a metodologia engendrada por Propp, verificar-se-ão as seguintes funções executadas pelas personagens: transgressão, proibição, dano, afastamento, herói sofre perseguição, fornecimento (recepção do meio mágico), início da reação, salvação e reparação do dano. Portanto, a lógica da existência dessas personagens se estabelecia motivada para o desenvolvimento da narrativa até o seu desfecho.

Por outro lado, é legítimo supor que, de maneira geral, o telespectador tinha que conviver todas as noites com personagens afastados do seu universo que agiam segundo a autoridade de um autor, e a caracterização das personagens traçava um desenho distante do cotidiano do telespectador. Não obstante, essas personagens rompiam esse estranhamento com os sentimentos que suscitavam nos telespectadores. Isso mostra o quanto incontrollável e imprevisível é a relação com o telespectador. Segundo Baudrillard:

As massas, elas não escolhem, não produzem diferenças, mas indiferenciação – elas mantêm a fascinação do meio, que preferem à exigência crítica da mensagem. Pois a fascinação não depende do sentido, ela é proporcional à insatisfação com o sentido. Obtém-se a fascinação ao neutralizar a mensagem em benefício do meio, ao neutralizar a ideia em proveito do ídolo, ao neutralizar a verdade em benefício do simulacro (1994, p.33)

O telespectador neutralizou o fato de já ter o conhecimento prévio das personagens, devido à veiculação dessa mesma história no suporte radiofônico em benefício dos sentimentos suscitados por essas mesmas personagens. Sendo assim, aquelas personagens, mais do que exercerem funções que determinavam uma sequencialidade narrativa, funcionavam como elementos para estabelecer uma ligação entre a atmosfera da telenovela e o telespectador.

As massas resistem escandalosamente a esse imperativo da comunicação racional. O que se lhes dá é sentido e elas querem espetáculo. Nenhuma força pôde convertê-las à seriedade dos conteúdos, nem mesmo à seriedade do código. O que se lhes dá são mensagens, elas querem apenas signos, elas idolatram todos os conteúdos desde que eles se transformem numa sequência espetacular (BAUDRILLARD, 1994, p. 14,15).

De fato, verifica-se que as personagens tinham um forte apelo emocional, a fim de promoverem uma adesão ou revolta afetiva, a partir de sentimentos que as personagens poderiam promover. Segundo Charaudeau,

A identidade dos parceiros engajados na troca é a condição que requer que todo ato de linguagem dependa dos sujeitos que aí se acham inscritos. Ela define através das respostas às perguntas: ‘quem troca com quem?’ ou ‘quem fala a quem?’ ou ‘quem se dirige a quem?’ em termos de natureza social e psicológica, por uma convergência de traços pessoais, de idade, sexo, etnia etc., de traços

que sinalizam o status social, econômico e cultural e que indicam a natureza ou o estado afetivo dos parceiros. (2006, p.69).

Sendo assim, entender que o objetivo das personagens poderia ser mais eficaz como parceiros engajados em estabelecer uma ligação com o telespectador, detonou uma revisão na lógica de estabelecer funções previamente do início ao fim das personagens. Essa revisão determinou redefinir os rumos das personagens, ou seja, se o telespectador estava interessado não na história, mas sim, no que as personagens suscitavam; a ligação que se estabelecia com o telespectador estava justamente no estado afetivo que lhe despertava. Segundo Martín-Barbero: "...compreender a comunicação significava então investigar não só argúcias do dominador, mas também aquilo que no dominado trabalha a favor do dominador, isto é a cumplicidade de sua parte, e a sedução que se produz entre ambos". (2004, p.21) Nota-se que a concepção das personagens nas telenovelas necessitava de que o autor/narrador conhecesse e fosse capaz de formular pressuposições acerca do que, efetivamente, ligaria aquelas personagens ao telespectador. O reconhecimento experimental de certas pressuposições direcionaria a concepção das personagens para estabelecer uma partilha com os telespectadores, ou seja, promover uma ligação entre o que ele conhecia e esperava encontrar na telenovela.

Portanto, ao perceber que a lógica dos telespectadores não estava em acompanhar ações das personagens previamente definidas, os autores reduzem as funções das personagens, tornando-as mais flexíveis para que pudessem estabelecer elos com o telespectador.

Para que haja esse elo, uma condição necessária seria a colaboração. Os autores passaram a utilizar as personagens, com o objetivo de despertar tal colaboração por parte dos telespectadores. Com

efeito, as poucas funções exercidas pelas personagens recaíam justamente naquelas que promoviam tal ligação com o público.

## 2. Segunda fase das personagens

Sendo assim, no que concerne à modificação, encontra-se uma nova caracterização e contextualização das personagens com a telenovela *Beto Rockfeller* (1968). Ao resgatar a metodologia de Propp, têm-se as seguintes funções: arдил e cumplicidade. Logo, as personagens estavam imersas em apenas duas funções durante toda a telenovela. O que corresponde a dizer que durante toda a telenovela há apenas as seguintes ações:<sup>1</sup> 1. A tentativa de ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens; 2. Personagens se deixam enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo. Faz-se necessário observar que, talvez, não fossem apenas as funções suficientes para atrair a atenção do telespectador. Era necessário que essa personagem/estereótipo despertasse ligação com quem estava assistindo. Embora isso fosse construído aos poucos, percebe-se que essas personagens/estereótipos criaram cumplicidade com o telespectador. De fato, a personagem/estereótipo de Beto, um típico malandro facilmente reconhecível pelos mais variados telespectadores, foi envolvendo a todos com seu jeito e sua forma de seduzir as outras personagens e o público. Logo, estabeleceu-se um contrato de comunicação, em que o telespectador se divertia ao participar como cúmplice da personagem, nas suas aventuras na alta sociedade. Esse modo de apresentar as personagens estava ligado, sobretudo, ao que diz Charaudeau: *todo discurso depende, para a construção de seu interesse social, das condições específicas da situação de troca na qual ele surge* (2006, p. 67). De fato, para desencadear o interesse do telespec-

tador, as personagens passaram a solicitar a colaboração, juntamente com aquelas duas funções estipuladas. Girando em torno de apenas duas funções, o interesse do telespectador se concentrava não em uma história, mas em uma situação de troca, na qual, as personagens lhe ofereciam momentos de fruição. Por conseguinte, verifica-se que essa redução das funções das personagens abriu espaço para que elas fossem conduzidas, no decorrer da telenovela, com uma liberdade vigiada, atenta aos movimentos da audiência.

O sujeito falante deve não somente tomar posição com relação ao tema imposto pelo contrato (aceitando-o, rejeitando-o, deslocando-o, propondo um outro), escolhendo um modo de intervenção(...) Nenhum ato de comunicação está previamente determinado. Se é verdade que o sujeito falante está sempre sobre determinado pelo contrato de comunicação que caracteriza cada situação de troca (condição de socialidade do ato de linguagem e da construção do sentido), é apenas em parte que está determinado, pois dispõe de uma margem de manobra que lhe permite realizar o seu projeto de fala pessoa, ou seja, que lhe permite manifestar um ato de individuação: na realização do ato de linguagem, pode escolher os modos de expressão que correspondam a seu próprio projeto de fala. Contrato de comunicação e projeto de fala se completam, trazendo, um, seu quadro de restrições situacionais e discursivas, outro, desdobrando-se num espaço de estratégia, o que faz com que todo ato de linguagem seja um ato de liberdade, sem deixar de ser uma liberdade vigiada (CHARAUDEAU, 2006, p. 71).

Pode-se, também, afirmar que tão logo se verificou que a existência das personagens estava muito mais ligada ao interesse despertado no telespectador, permitiu-se a redução das funções e uma flexibilidade na intervenção nas personagens. Com efeito, os autores poderiam intervir nos rumos das personagens para manter aquele interesse. Desse modo, a estrutura narrativa perde sua base de sustentação; ao mesmo tempo em que as personagens se estabelecem

como elementos estratégicos de troca com o telespectador e base de sustentação do interesse pela telenovela. Conforme a audiência foi se manifestando, acusavam-se de forma sutil, as modificações nas personagens, quando conveniente.

A necessidade de apresentar personagens que os telespectadores já conhecessem levou a telenovela a ter uma gama de estereótipos da sociedade brasileira desfilando nas telas. Portanto, têm-se personagens de fácil reconhecimento e identificação, com uma aproximação do que é encontrado no dia a dia do telespectador. Essa aproximação funcionou como estratégia para manter o interesse do telespectador, principalmente, na medida em que essas personagens apresentavam aventuras que promoviam fruição no telespectador, ou seja, essa mudança nos desenhos das personagens transformaram as telenovelas em um produto, que se estabeleceu não em contar uma história pré-definida do início ao fim, mas em um produto que se sustentava ao manter o interesse do telespectador, a partir do elo que as personagens conseguiam estabelecer com ele. Logo, sabendo ser incerta a previsão do comportamento do telespectador, aproximaram-se as personagens do contexto social dos próprios telespectadores, de modo a promover tal interesse.

O que pode incitar os indivíduos a se interessar pelas informações difundidas pelas mídias? É possível determinar a natureza de seu interesse (segundo a razão) ou de seu desejo (segundo a afetividade)?(...) Esse segundo espaço constitui um lugar de práticas, e também se acha pensado e justificado por discursos de representação sobre o “como fazer e em função de qual visada” – para um destinatário que pode ser cogitado apenas como alvo ideal, receptivo, embora impossível de dominar totalmente. Eis por que se dirá que tais práticas e tais discursos circunscrevem uma intencionalidade orientada por “efeitos de sentidos visados”, pois a instância de produção não tem uma garantia de que os efeitos pretendidos corresponderão àqueles realmente produzidos no receptor (CHARAUDEAU, 2006, p.25,26).

De fato, para tentar fazer com que as personagens continuassem a promover um elo com os telespectadores, os autores testavam novas formas de apresentar as personagens.

### **3. Terceira fase das personagens.**

Foi assim que, quando a telenovela esteve sob censura, esses autores, ao mesmo tempo, que tinham que manter o interesse e a ligação do telespectador à telenovela, tinham que driblar as intervenções dos censores. O que se verificou foi que os autores elegeram personagens/figuras, de fácil reconhecimento porque são figuras eleitas dentro do universo político, religioso, moral, dentre outros. Segundo Genette, “...a figura não é, pois, nada mais que a sensação de figura, e sua existência depende totalmente da consciência que o leitor toma ou não da ambiguidade do discurso que lhe é proposto”. (1972, p.207) A eleição dessas figuras levava em consideração os grupos de pessoas ou figuras desse universo, que deveriam ser criticadas ou exaltadas, ao mesmo tempo em que funcionavam como estratégia para ludibriar a censura. *O Bem Amado* (1973) é um exemplo desse desenho. Nessa telenovela, havia um prefeito que queria apenas inaugurar um cemitério, em uma cidade onde ninguém morria. As personagens se configuravam, exatamente, com esta ambiguidade que a figura carregava. Essas personagens dependiam do público tomar consciência de que a sua caracterização ocultava um discurso, que ultrapassava a simples diversão e curiosidade pelo exotismo. Se o público não tomasse essa consciência, essas figuras funcionavam, apenas, como algo exótico ou extravagante, que proporcionava diversão despreziosa toda noite.

#### 4. Quarta fase das personagens.

Após o fim da censura, essas figuras perdem sua razão de existir. As personagens passaram a representar pessoas dessa sociedade tal qual eram encontradas. Elas tinham o objetivo claro de promover uma irritação e/ou revolta do público pelas suas atitudes. É, dessa forma, que são encontrados empresários e políticos mercenários e corruptos (*Roque Santeiro*, 1985,86), filha desnaturada (*Vale tudo*, 1988,89). Dessa maneira, a personagem Maria de Fátima (Glória Pires), em *Vale Tudo*, tinha o objetivo de estabelecer uma ligação com o telespectador, a partir da revolta que conseguia promover. As atitudes das personagens funcionavam como motivação para que o telespectador pudesse discutir problemas da sociedade brasileira, como o fato de ignorar princípios éticos e morais estabelecidos pela própria sociedade, para atingir objetivos pessoais. Ao mesmo tempo, em contrapartida, há personagens eleitas para despertar sentimentos de solidariedade e compaixão. Exemplos são: o trabalhador honesto a ser exaltado (*O salvador da pátria*, 1989) e a trabalhadora que vence na vida (*Vale Tudo*, 1988,89; *Rainha da sucata*, 1990). No caso dessa primeira telenovela, houve uma clara semelhança com o momento político, quando a possibilidade da eleição de um operário (Lula) coincidiu com o perfil da personagem protagonista da telenovela. *Com isso, compreende-se que o espaço público se confunde com o próprio acontecimento midiático, tal como aparece em sua configuração discursiva* (CHARAUDEAU, 2006, p.103). Dessa maneira, as pessoas encontradas no espaço público se confundem com o próprio acontecimento midiático, a telenovela.

Entretanto, o objetivo principal dessas personagens, talvez, não fosse promover uma consciência crítica. A partir de um contexto social propício, aproveitou-se desse contexto para transformá-lo

em estratégia de entretenimento. Entenda-se que esse entretenimento estava revestido de uma postura que buscava retratar o momento pelo qual passava a sociedade brasileira, exaltando o compromisso de responsabilidade social.

Com efeito, as personagens desonestas eram penalizadas com castigos exemplares. Dessa maneira, vemos, nesse contexto, uma clara intenção de satisfazer as expectativas do telespectador, que esperava punição cruel para os vilões e exaltação das personagens trabalhadoras. Essas punições não estavam atreladas às funções de Propp. Pelo contrário, essas punições só tinham razão de existir pelo fato de o telespectador acenar para a continuidade do jogo estabelecido pelo autor. Ou seja, o autor propunha o jogo de provocar a revolta do telespectador, ao mesmo tempo, que o telespectador sabia que essa revolta, alimentada durante toda a telenovela, seria recompensada com uma punição exemplar no final da telenovela. Por sua vez, se o telespectador acenasse contrariamente àquela provocação, o percurso da personagem seria corrigido. E, embora essas punições pudessem soar como uma crítica ao comportamento não ético, ou uma função moralizadora da sociedade brasileira, não passava de uma estratégia para promover a manutenção da audiência à frente da televisão, satisfazendo uma expectativa, cultivada pela sociedade e alimentada durante toda telenovela. Sendo assim, as personagens tinham o objetivo de trazer, em sua existência, uma carga catártica. Logo, os desenhos dessas personagens estabeleciam uma ligação entre telespectador e a telenovela, pelo jogo proposto pelo autor.

Nota-se que o papel desempenhado pelas personagens foi de satisfazer as expectativas dos telespectadores e simular as pessoas do espaço público como forma da manutenção do contrato de comunicação. De fato:

Este enfoque é chamado de transferência e é um fenômeno geral nas relações humanas. É uma característica universal de toda interação entre pessoas porque, afinal de contas, a forma do que aconteceu entre você e eu ontem evolui para moldar como reagimos um ao outro hoje. E essa modelagem é, em princípio, uma transferência do aprendizado do passado (BATESON, 1986, p. 23)

Logo, essa transferência entre as personagens, telenovela e telespectador evoluiu para moldar uma nova forma de estabelecer uma ligação entre esses agentes. As interações entre a telenovela e o telespectador apontaram uma superação das personagens literárias, os estereótipos da sociedade, as figuras dessa sociedade e as personagens do espaço público de fácil reconhecimento. Assim sendo, para continuarem a estabelecer um elo entre o telespectador e a telenovela, os autores elegeram o próprio telespectador como personagem.

## **5. Quinta fase das personagens**

A consequência disso foi que, ao simular o telespectador no seu espaço doméstico, ele se viu trocando confidências com as personagens, viu sua intimidade sendo simulada na telenovela e suas discussões privadas ganharem as telas. Rompeu-se o limite tênue que separava a atmosfera da ficção da não ficção. Por conseguinte, as personagens se transformaram em personagens/telespectadores.

Em poucas palavras, nosso achado foi este: a maioria das pessoas frui muito mais a telenovela quando a conta, do que quando a vê. Isso porque começa contando o que se passou na telenovela, mas logo o que aconteceu no capítulo narrado se mistura com o que acontece às pessoas na vida delas, e tão inextricavelmente que a telenovela termina sendo o pré-texto para que as pessoas nos contem sua vida. (Martín-Barbero, 2004, p.32,33)

Analisando isso com maior cuidado, talvez não seja o que as pessoas contam que as fazem fruir muito mais do que quando assistem à telenovela. Trata-se do fato de os telespectadores serem as personagens das telenovelas que desencadeia tal fruição.

O “interesse humano” registra o momento em que o público se tornou o espetáculo. Nesse momento, uma revolução política radical é posta em movimento. E o instante do nascimento de um meio de comunicação de massa é o veículo no qual a mensagem não é dirigida a um público, mas através de um público, por assim dizer. O público é tanto o espetáculo quanto a mensagem. (MCLUHAN, 2005, p48)

Logo, a fruição estava na medida daquela simulação com o próprio telespectador. O elo foi se ver apresentado na tela. Com efeito, as personagens mais interessantes e importantes eram os próprios telespectadores. Fato suficiente para se estabelecer um elo forte entre a telenovela e o telespectador.

Por outro lado, esse modo de apresentar as personagens/telespectadores obrigou os autores a elegerem um contingente suficientemente elevado para simular os vários tipos de telespectadores. Temos então “(...) um produto e uma prática comunicativa na qual se fazia evidente o melhor e o pior da cumplicidade entre o popular e o massivo (...)”. (Martín-Barbero, 2004, p.25)

Com efeito, a gestação das personagens/telespectadores ocorria juntamente com o próprio telespectador. De fato, quando os autores elegeram o próprio telespectador, obrigaram os atores a buscarem uma interação com o próprio telespectador para dramatizar a personagem/telespectador. Logo, o ator passa a ser co-autor da telenovela, na medida em que, sob certos aspectos, passa a conhecer a personagem/telespectador mais que o próprio autor/novelistas. Sendo assim, os atores, também, adquirem uma auto-

nomia na sugestão do direcionamento para aquelas personagens/telespectadores.

Os atores (de *Mulheres Apaixonadas*) também são estimulados a fazer esse tipo de pesquisa de campo. Os casos tratados no grupo Mada (sigla para Mulheres que Amam Demais Anônimas) ajudam a dar substância às histórias de Heloísa. Para compor Raquel, Helena Ranaldi já foi visitar o Ciam (Centro Integrado de Atendimento à Mulher) e participou de uma sessão incorporando sua personagem. Até para o ator Dan Stulbach, que interpreta Marcos, o marido brutamonte de Raquel, foi encontrada uma boa fonte de informações: o Instituto Noos, onde se reúnem maridos que surram as mulheres e depois se arrependem<sup>1</sup>.

Com efeito, esses atores precisavam conviver com tais telespectadores para poder simulá-los na telenovela. Logo, o objetivo das personagens foi estabelecer uma interação (no sentido de participação ativa) com quem estava sendo simulado, o próprio telespectador. Essa interação se estabelecia antes e durante a própria gestação da personagem/telespectador. Essa configuração determinou o interesse do telespectador em acompanhar a vida dessa personagem/telespectador para saber se estavam respeitando a simulação fielmente.

De fato, o que encontramos são ilustrações do modo de vida do telespectador. O que nos permite afirmar que a telenovela representa a própria vida e, por certo tempo, o jogo se transforma em vida real. As personagens/telespectadores se tornaram tão íntimas do telespectador que, em muitos momentos, a personagem/telespectador ficava sozinha em cena sugerindo a quem a estava assistindo que lhe desse um conselho, ou o contrário. Uma reportagem da revista VEJA de 09/07/2003, a respeito do sucesso da telenovela *Mulheres Apaixonadas*, afirma: *Manoel Carlos consegue abordar, no horário nobre,*

1 VALLADARES, Ricardo. Mulheres apaixonadas e apaixonantes. Revista Veja, 9 de Julho, 2003. P. 68-77.

*coisas que só costumam ser discutidas em consultórios de especialistas, na justiça ou em programas policiais, diz Teresa de Góes Negreiro, professora do departamento de Psicologia da PUC-RIO. Desse modo, o nível de cumplicidade que se fixou entre a personagem/telespectador e o próprio telespectador foi e é elevado, uma vez que o primeiro invade diariamente o espaço doméstico do segundo que, por sua vez, é convidado diariamente a ser cúmplice das situações mais íntimas; de presenciar o ex-marido espancando a mulher; a neta maltratando os avôs. Sendo assim, essa influência recíproca determinava um *contrato de comunicação* (CHARAUDEAU, 2006) que permitia manter os índices de audiência elevados, ao mesmo tempo em que as expectativas do telespectador eram satisfeitas.*

Portanto, a preocupação da TV Globo (emissora mais organizada no que diz respeito à telenovela) em satisfazer essas expectativas passava e passa por pesquisas minuciosas, análise de cartas, grupos de discussão, e-mails e telefonemas recebidos pela emissora, a fim de apreender o que o público anseia. E, longe de refletir uma filantropia em querer retratar o povo, isso só ocorreu porque resultados de pesquisas detectaram que o telespectador gostaria de se ver melhor representado.

O exemplo mais recente é o da personagem/telespectadora de *Fina Estampa* (Griselda/Pereirão) vivida por Lília Cabral. Essa personagem mereceu a capa da revista VEJA (16/11/2011) como um retrato da ascensão social que os brasileiros almejam. Segundo a revista: *A protagonista, ao mesmo tempo simples e orgulhosa, cheia de fúria e também de humor, devota de Nossa Senhora de Fátima (católica, a atriz reza para a mesma santa) e moradora de um sobradinho no Quebra-Mar, região humilde da Barra da Tijuca, ilustra o cuidado da Globo para atingir com mais sensibilidade a classe C.* Em entrevista, nessa mesma edição, Aguinaldo Silva afirmou:

Ela (classe C) quer ver o povo como ele é – não apenas no núcleo cômico das novelas, como sempre faziam, ou ridicularizados nos programas humorísticos. Ela quer ver sua própria ascensão, e ter orgulho disso. O fato de a heroína ser batalhadora e ascender, mas também lutar para que a fortuna ganha na loteria não lhe mude o caráter, faz com que essas pessoas se identifiquem com Griselda. Elas têm orgulho da personagem. Griselda é um símbolo da ascensão social que ocorreu no Brasil nos últimos anos. (Revista VEJA, 6/11/2011, p. 146-153).

## **Considerações finais**

A telenovela, portanto, ganha um desenho de fragmentos das cenas cotidianas e/ou domésticas. As personagens evoluem para as transferências que o próprio telespectador acena. Logo, não basta observar as mediações geradas por uma telenovela, é necessário verificar, agora, como o telespectador interfere sobre os meios e os obrigam a adotar uma nova postura, sugerindo a promoção do telespectador a coautor das telenovelas.

Nota-se que a existência das personagens se estabeleceu pela simulação de quem assistia a elas. De fato, a personagem/telespectador, para ter existência durante toda a telenovela, precisava promover uma empatia junto ao telespectador, caso contrário, poderia sucumbir sem maiores explicações. Logo, os autores necessitavam reconhecer a coautoria do telespectador, para que a telenovela conseguisse manter índices de audiências compatíveis com as expectativas da direção da emissora.

Sendo assim, a estrutura narrativa que tinha, nas personagens, sua base de sustentação, na telenovela contemporânea, sucumbe. O autor/narrador perde sua autoridade, tendo que dividir os rumos das personagens com o próprio telespectador e a direção

da emissora. E as personagens que tinham funções (PROPP) previamente definidas do princípio ao fim na telenovela, perdem essa direção e passam a ter, como objetivo, ser o elo entre a atmosfera da telenovela e o telespectador, assumindo a própria vida do telespectador para atingir tal objetivo.

## REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, MIKAIL. *Estética da criação verbal*. 6ª Ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: Vários Seleção de ensaios da Revista Communications. *A análise Estrutural da narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

BATESON, Gregory. *Mente e Natureza: a unidade necessária*. Francisco Alves: Rio de Janeiro, 1986

BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. 4ª Ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MARTÍN-BARBERO, J. *Ofício de Cartógrafo*. Travessia latino-americanas da comunicação na cultura. Loyola, São Paulo: 2004.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna P. Sarhan. – Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

Data de submissão: 17/12/2016

Data de aceite: 21/02/2017

