



B1

ISSN: 2595-1661

ARTIGO DE REVISÃO

Listas de conteúdos disponíveis em [Portal de Periódicos CAPES](#)

Revista JRG de Estudos Acadêmicos

Página da revista:

<https://revistajrg.com/index.php/jrg>

ISSN: 2595-1661

Revista JRG de
Estudos Acadêmicos

Experimentações e inovações no fazer da telenovela brasileira

Experimentation and innovation in the making of brazilian soap opera

DOI: 10.5281/zenodo.8145333

ARK: 57118/JRG.v7i14.682

Recebido: 23/06/2023 | Aceito: 13/07/2023 | Publicado: 02/01/2024

Aliana Barbosa Aires¹

<https://orcid.org/0000-0002-8514-856X>

<http://lattes.cnpq.br/9302014019035784>

Universidade Federal do Piauí, UFPI, Brasil

E-mail: email@gmail.com

Josenilde Silva Souza²

<https://orcid.org/0000-0002-6177-3854>

<http://lattes.cnpq.br/3802917769378305>

Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, FEBASP, Brasil

E-mail: josenilde.souza@belasartes.br

Andrea Celeste Montini Antonacci³

<https://orcid.org/0000-0002-1609-617X>

<http://lattes.cnpq.br/0076374742965235>

Faculdade Cásper Líbero, FCL, Brasil

E-mail: aantonacci71@gmail.com



Resumo

Neste artigo propomo-nos a identificar rupturas e descontinuidades no formato da telenovela brasileira, considerando aquelas produções que apresentaram novidades no nível da narrativa, da linguagem televisiva e da temática abordada. Para isso, fizemos um recorte empírico de algumas telenovelas de ruptura na teledramaturgia nacional desde a década de setenta até a contemporaneidade, como Saramandaia (1976), Pantanal (1990) e Cordel Encantado (2011), dentre outras, e mapeamos as marcas de inovação do projeto poético que direcionou a produção delas, a partir de uma análise dos mecanismos de ruptura que elas introduziram.

Palavras-chave: Estratégias de inovação. Consumo. telenovela

¹ Doutora e Mestre pelo Programa de pós-graduação stricto sensu em Comunicação e Práticas de Consumo na ESPM- SP, em que investigou a moda plus size como estratégia biopolítica do consumo. Foi bolsista CAPES/PROSUP no Mestrado e Doutorado.

² Doutora (2023) e mestre (2011) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atou como professora e coordenadora da pós-graduação do Centro Universitário Senac (2013-2023) e coordenou o curso de extensão em coolhunting (2012-2018), foi professora da Escola Panamericana -SP (2010-2018), FMU (2007-2012), IED, Santa Marcelina (convitada), Anhemi (convitada) e FAAP dentre outras. Atualmente, no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo é professora e coordenadora da Pós-graduação de Consultoria de Imagem, Pós Graduação em Moda e Mercado, Pós Graduação em Artes Cênicas e da Pós em Produção de Moda e Styling além de leciona nas graduações: Publicidade, Cinema, Relações Públicas, Teatro e Jornalismo e nos cursos em Rádio e TV, Moda, Mídias Sociais e Visagismo, Fotografia.

³ Doutora em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) de São Paulo, com mestrado no mesmo programa. Orientanda do Prof. Dr. João Luís Anzanello Carrascoza na linha Lógicas da Produção e Estratégias Midiáticas Articuladas ao Consumo.

Abstract

In this article, we propose to identify ruptures and discontinuities in the format of the Brazilian telenovela, considering those productions that presented novelties in terms of narrative, television language and the theme addressed. For this, we made an empirical cut of some telenovelas of rupture in the national teledramaturgy from the seventies to the present day, such as Saramandaia (1976), Pantanal (1990) and Cordel Encantado (2011), among others, and we mapped the marks of innovation of the poetic project that guided their production, based on an analysis of the rupture mechanisms they introduced.

Keywords: *Innovation strategies. Consumption. Soap opera.*

1. Introdução

A promessa de porções diárias de emoções e da novidade em série constitui a estrutura narrativa das telenovelas, e também é uma das promessas fundantes da sociedade de consumo. A contínua inovação das mercadorias corresponde às lógicas do sistema capitalista, que renova infinitamente as necessidades para manter em funcionamento constante a produção. Assim, “para manter em curso a economia consumista, o ritmo de aumento do já enorme volume de novidades tende a ultrapassar qualquer meta estabelecida de acordo com a demanda já existente” (BAUMAN, 2008, p.53).

Bauman (2008) ressalta que a sociedade contemporânea é notável por uma renegociação do tempo, na qual este não é mais cíclico, nem linear, como costumava ser em estágios anteriores da sociedade. O tempo agora é pontuado, ou pontilhista, de acordo com metáfora usada por Michel Maffesoli, da qual Bauman se apropria. Ou seja, é um tempo “marcado por pela profusão de rupturas e discontinuidades, por intervalos que separam pontos sucessivos e rompem vínculos entre eles, quanto pelo conteúdo específico desses pontos” (BAUMAN, 2008, p. 46). Jameson também falava disso quando afirmou que a vida na pós-modernidade é caracterizada pela sucessão de instantes eternos, em que o transitório toma o lugar do permanente.

O tempo pontilhista é mais proeminente por sua inconsistência e falta de coesão do que por seus elementos de continuidade e constância; nessa espécie de tempo, qualquer continuidade ou lógica causal capaz de conectar pontos sucessivos tende a ser inferida e/ou construída na extremidade final da busca retrospectiva por inteligibilidade e ordem, estando em geral conspicuamente ausente entre os motivos que estimulam o movimento de atores entre os pontos” (BAUMAN, 2008, p. 46).

As telenovelas, na medida em que instauram um modelo seriado, fragmentando as cenas em blocos e em capítulos, nos quais acontecem eventos, incidentes, aventuras e episódios, proporcionam a renovação da emoção repetidamente, criando espaço para a inovação constante, e é dessa maneira que elas se inserem nas lógicas da pós-modernidade e da sociedade de consumo.

A telenovela brasileira, ao longo de sua história, passou por vários períodos de experimentação e inovações, que possibilitaram a incorporação de elementos e recursos técnicos e narrativos ao seu formato. A repetição de características em cada obra e a introdução de novos recursos resultou na formatação de um modelo para nossa telenovela, em que os produtores procuram conciliar períodos de permanências e de rupturas. Motter (2004) destaca que é a agilidade para incorporar inovações que

garante a permanência da telenovela como forma narrativa, mantendo seu poder de sedução, ainda que se fale no seu esgotamento.

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a avião) com um ritmo de turn over cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. (JAMESON, 2002, p.30).

Neste artigo, propomo-nos a identificar rupturas e descontinuidades no formato da telenovela brasileira, considerando aquelas produções que apresentaram novidades no nível da narrativa, da linguagem televisiva e da temática abordada. Para isso, fizemos um recorte empírico de algumas telenovelas de ruptura na teledramaturgia nacional desde a década de setenta até a contemporaneidade, em destaque Saramandaia (1976), Pantanal (1990) e Cordel Encantado (2011), e mapeamos as marcas de inovação do projeto poético que direcionou a produção delas, a partir de uma análise dos mecanismos de ruptura que elas introduziram.

2. O processo de modernização da teledramaturgia nacional

O final dos anos 60 foi marcado por uma tentativa de mudar a linguagem das novelas. Até então se falava um Português correto demais, distante do modo de falar da população. A pioneira nessa mudança foi a TV Tupi com a novela Antônio Maria (1968). No entanto, a primeira grande ruptura aconteceu mesmo em 1968, com Beto Rockefeller que conseguiu se estabelecer efetivamente como divisor de águas, ao romper com a era Magadan, de dramalhões fantasiosos, com príncipes e sheiks árabes que nada tinham a ver com a nossa realidade. Com texto de Bráulio Pedroso e direção de Lima Duarte, a telenovela foi a primeira a investir na figura do anti-herói, e conseguiu criar, como nenhuma outra até então, a preciosa identidade com sua plateia. Sobre Antônio Maria e Beto Rockefeller:

As duas novelas fizeram grande sucesso e alertaram os produtores brasileiros para o fato de que o público talvez já estivesse cansado de sheiks, duques e duquesas, de toda a distância espaço-temporal do dia-dia do telespectador que caracterizava a telenovela até então. Ambas irão buscar inspiração nas realidades multifacetadas das diversas regiões do País e darão início ao processo de desenvolvimento do gênero. (ALENCAR, 2002, p. 51).

Beto Rockefeller é considerado o marco de uma nova era da telenovela brasileira, que aproximou a dramaturgia do modo de ser brasileiro, no que diz respeito a personagens, temas e situação, e ao uso da linguagem. “A inovação de ordem dramaturgic é respaldada pela de ordem tecnológica, como a adoção do videotape, que facilita a produção diária da novela e interfere na linguagem televisual permitindo um ritmo mais ágil” (BALOGH, 2002, p.158).

Assim, os estudos acadêmicos sobre a telenovela moderna concordam que o processo de modernização da teledramaturgia promoveu a vigência de uma proposta realista no conjunto das produções dos anos 1970, visto que “todo processo de consumo é comandado pela produção de modelos” (BAUDRILLARD, 2007, p. 30). No entanto, o que muitos desconsideram é que não houve um único modelo.

Poderíamos descrever como pós-moderna precisamente essa coexistência de estilos, essa mistura de formas culturais tradicionais, modernas e pós-modernas. Talvez seja pós-moderna exatamente a falta de dominante cultural, a mistura de vários estilos e estratégias estéticas” (KELLNER, 200 ,p. 328).

Embora o realismo seja a tendência estética mais abrangente, é preciso observar a coexistência de diversos modelos, visto que a multiplicidade e a mobilidade se apresentam como características mais marcantes da cultura pós-moderna. “A história dos consumos mostra uma integração dinâmica, aberta e criativa entre (vários) projetos de modelação social e (vários) estilos de apropriação e uso dos produtos” (CANCLINI, 2010, p. 91).

Mesmo que o “realismo naturalista” tenha sido dominante nos procedimentos criativos das obras de ficção das emissoras na década de 70, os produtores também lançaram mão de diversas estratégias de ruptura a este modelo com o objetivo de manter o espectador motivado e estimulado com as telenovelas, oferecendo-lhe a perspectiva da novidade, e evitando a exaustão do modelo.

Dois exemplos exímios de produções de ruptura da década de 70 são O Bem Amado (1973) e Saramandaia (1976) de Dias Gomes. Tais telenovelas se apropriaram de outros gêneros do discurso literário, o fantástico e o grotesco, principalmente. De acordo com Sacramento (2012), O Bem Amado (1973) e Saramandaia (1985) adotaram o “realismo grotesco”, ao invés do “realismo naturalista” preferencialmente adotado pelas emissoras naquele momento. Para ele, “foram essas escolhas estéticas que permitiram novas “zonas de contato” críticas com a realidade brasileira e não ficaram restritas ao mimetismo do “realismo naturalista” em vigor” (SACRAMENTO, 2012, p.01).

O Bem Amado foi adaptada de uma peça. Trata-se da história do prefeito Odorico Paraguaçu que tem como principal plataforma de sua campanha política a construção do primeiro cemitério de Sucupira. No entanto, o seu mandato transcorre sem ao menos um morto para ser enterrado. Frustrado e sem escrúpulos, o prefeito lança mão de várias artimanhas para conseguir um defunto, como a volta de um ilustre cangaceiro e assassino da cidade, o temido capitão Zeca Diabo (Lima Duarte). Todavia, o destemido cangaceiro volta redimido, querendo apenas ser digno de Deus, do padrinho padre Cícero e realizar um velho sonho, ser protético. Diante do impasse, Odorico incita o capitão a matar, valendo-se de intrigas e subterfúgios. Enfim, Zeca Diabo volta a matar, fazendo justiça à cidade, matando o próprio Odorico. Assim, ironicamente, o prefeito inaugura a sua própria obra.

No entanto, a última cena de O Bem-Amado não foi o enterro de Odorico Paraguaçu, mas o voo do personagem Zelão. Num descuido da vigilância do padre e da mulher de Zelão, Chiquinha do Parto (Ruth de Souza), que também era contra a sua promessa (por temer pela vida do marido), Zelão consegue chegar ao alto da torre da igreja e, diante de todos os curiosos, atira-se no ar e sobrevoa Sucupira.

A cena se inicia com a chegada de Zelão à torre da Igreja. Do lado de fora, ele começa a se equilibrar para iniciar o seu voo. A igreja se localiza na praça da cidade. No local, vários habitantes da cidade se aglomeram para assistir ao evento. À frente da multidão, o padre e Ruth estão atônitos: ele, por não ter conseguido detê-lo, e ela, por estar prestes a poder perder o seu marido. Como numa última esperança, ela mantém as mãos postas, pedindo a Deus misericórdia. Nesse momento, a imagem é congelada. O colorido da imagem dá lugar ao preto e branco (SACRAMENTO, 2012, p. 09).

De acordo com Sacramento (2012), o recurso de mudança no status da cor demarca a diferença entre opostos como a realidade e a lenda, e entre o presente e o passado. Nesse momento, há uma mudança no registro temporal, que se desenrolava no tempo presente oficial, mesmo num espaço fictício. Depois disso, produziu-se um maior distanciamento espaço-temporal, o que reforça o caráter fantástico, mágico, da história de Zelão. “Ela não pode ser explicada conforme as maneiras de contar e de verificar histórias presentes no nosso mundo oficial, mas somente pelas do mundo não oficial, livre das nossas regras e baseadas noutra sistema de crenças (para nós, fantasioso e não realista)” (SACRAMENTO, 2012, p. 09).

Obstinado em sua fé, Zelão prepara-se para o seu voo, fazendo o sinal da cruz. Ele, então, abre as asas que construiu e salta. A imagem apresenta, nesse momento, as expressões de medo e apreensão dos habitantes de Sucupira. Nesse mesmo momento, uma música se sobrepõe ao som ambiente. A música é executada por berimbau, tambores, atabaques e outros instrumentos afro-brasileiros. Zelão, assim como a sua esposa, eram negros. Os dois eram católicos, mas também eram crentes nos rituais e entidades do candomblé. Esse sincretismo fazia parte da ambivalência que estruturava aqueles personagens, entre a religião oficial e a perseguida, entre a aculturação e a reafirmação das raízes. Nesse sentido, a música destaca essa ambivalência, colocando-a no centro da ação. E Zelão voa. Seu voo é acompanhado pelo seu grito. Seu grito se mistura à música, como se comemorasse a vitória dele sobre as intransigências e a realização de sua fé (SACRAMENTO, 2012, p. 09-10).

“O voo de Zelão é uma metáfora da liberdade, em oposição ao contexto da ditadura militar. “O voo de Zelão se estabeleceu numa “zona de contato” direta com a realidade do próprio tempo daquela produção” (SACRAMENTO, 2012, p. 10). Essa metáfora funcionava, então, ao mesmo tempo, era uma crítica àquela realidade e uma crença na possibilidade de mudança. Desse modo percebemos como através de uma aparente oposição ao realismo vigente, contida no enfoque dado a um mundo fantástico, O Bem-Amado conseguiu dialogar com a realidade nacional, por meio de alegorias.

Entre três de maio de 1976 e 31 de dezembro, no horário das 22 horas, foi ao ar Saramandaia. A nova telenovela de Dias Gomes, dirigida por Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota, se passava na cidade fictícia de Bole-Bole, localizada na zona canavieira do interior da Bahia. A trama se estruturava a partir de uma polêmica: o município deveria abandonar o nome de Bole-Bole e adotar um novo, Saramandaia. Os “tradicionalistas”, liderados pelos coronéis Zico Rosado (Castro Gonzaga) e Tenório (Sebastião Vasconcelos), queriam manter o nome, baseados na preservação histórica. Já os “mudancistas”, que tinham como líder João Gibão (Juca de Oliveira), acreditavam que era necessário mudar o nome, porque ele se referia a uma aventura amorosa de D. Pedro I no local. Esse grupo propôs o nome Saramandaia, o mesmo de uma famosa cachaça da cidade, concorrente de Bole-Bole, produzida pelo engenho de Zico Rosado. Para a decisão, o prefeito Lua Viana (Antônio Fagundes), apesar de compartilhar com a opinião de João Gibão, seu irmão, procura manter a lisura do espírito democrático e propõe um plebiscito, intensificando a disputa pelo voto popular.

Essa produção também se relacionava ao realismo fantástico presente na produção literária latino-americana da época e ao teatro do absurdo europeu. No entanto, assim como aconteceu em O Bem-Amado, isso não implicou a ausência de pontos de referência com a realidade concreta, na associação de determinadas

características fantásticas a certos tipos sociais facilmente identificados. Destacamos a emblemática cena em que Dona Redonda explode de tanto comer.

A explosão representa a supremacia do corpo, mas um corpo pantagruélico que se expande, se abre e se projeta para fora, cujas margens e limites são subvertidos pelo excesso. É um exemplo da mais pura imagem carnalizada, no sentido da ambivalência regeneradora que lhe atribuiu Mikhail Bakhtin (2008) O cinema, clássico e moderno, brasileiro e estrangeiro, também inspirou uma inovação, ao acrescentar qualidade técnica de produção de imagem e som, que, embora aquém da produção em película, permitiu o desenvolvimento de alguma agilidade narrativa (SACRAMENTO, 2012, p. 11).

A utilização de outros recursos de inovação também merece destaque. O cinema, clássico e moderno, brasileiro e estrangeiro inspirou esta inovação, ao acrescentar qualidade técnica de produção de imagem e som, que, embora aquém da produção em película, permitiu o desenvolvimento de alguma agilidade narrativa em produções como O Bem Amado (1973) e Roque Santeiro (1985) de Dias Gomes. “A criação é, assim, observada no estado de contínua metamorfose: um percurso feito de formas de caráter precário, porque hipotético (SALLES, 2011, p. 33).

Essas descontinuidades no tempo do fazer da telenovela podem ser observadas na seleção da telenovela que substituiu O Bem-Amado. “Depois de O Bem- Amado, a Rede Globo muda o cenário do litoral da Bahia para a realidade de São Paulo, num choque de gerações em Os Ossos do Barão, de Jorge Andrade” (ALENCAR, 2002, p.140). A alternância temática se configura uma estratégia de produção que visa gerar a impressão da eterna novidade, como marca da contemporaneidade, o que comprova a íntima associação do produto telenovela com a sociedade de consumo.

O verdadeiro fascínio da ficção estaria na identificação lúdica e inconsciente com situações e personagens simbólicos, capazes de provocar, por via indireta, o escoamento das emoções do espectador. Foi o caso da personagem Simone Marques na primeira versão de Selva de Pedra que, com uma simples peruca loira, se transformava em Rosana Reis. O voo de Gibão e a explosão da gorda Dona Redonda em Saramandaia. Em Pedra sobre Pedra, a árvore regada pela urina do fotógrafo Jorge Tadeu, cujas flores proporcionavam noites de amor com o espírito do galã. Em Vamp, os vampiros que se multiplicavam cada vez que um mortal era mordido (ALENCAR, 2002, p. 103).

3. Estratégias de (re)inovação nas teleficções: da década de 80 aos anos 2000

Na década de 80, depois de longos períodos em que a dramaturgia fincou seu “pé na realidade”, e que renderam clássicos trabalhos, como Plumas e Paetês, Guerra dos Sexos e Vale-Tudo, as novelas Roque Santeiro (1985), de Dias Gomes, e Que Rei Sou Eu (1989), de Cassiano Gabus Mendes novamente retomam as narrativas fantasiosas, marcando as rupturas estéticas da década de 80. Roque Santeiro eternizou a fictícia cidadezinha Asa Branca, e personagens como a Viúva Porcina e Sinhozinho Malta, cujas identidades misturavam fantasia e verossimilhança. Que Rei sou Eu “revelou-se uma sátira perfeita da política e da sociedade brasileiras no fictício reino de Avilan” (ALENCAR, 2002, p.155).

Um recurso de inovação muito utilizado nesta telenovela foi a intertextualidade. Trabalhando todo o gênero épico, remetendo a antecedentes filmicos e literários, *Que Rei Sou Eu* delineou sua estética numa teia de remissões e representou: povo oprimido X nobres opressores; nobres politicamente corretos e bons que ajudam aos heróis revolucionários do povo; o espadachim- herói (Edson Celulari) luta pelo amor da donzela (Giulia Gam) e...naturalmente, o príncipe impostor que toma o lugar do herdeiro legítimo, Pichot (Tato Gabus). Para compreender o vasto tecido de remissões às situações-clichê, o impostor deixa o herói verdadeiro preso e com a face oculta sob...uma máscara de ferro! Até o cinema retomou o clichê, vivido pelo star Leonardo de Caprio (BALOGH, 2012, p.147).

A disputa pelo trono da cidade de Avilan foi travada entre o verdadeiro rei Jean Pierre (Édson Celulari), criado pelo e com o povo, e Pichot (Tato Gabus Mendes), o mendigo estruturado pelo conselheiro-feiticeiro Ravengar (Antônio Abujamra), que se transformou em déspota sanguinário. A tradicional luta do bem contra o mal, no embate final, foi a vitória do sangue real contra a linhagem popular. Tal luta vai coincidir com a campanha à presidência da República no primeiro turno, de tal maneira que, suscita nos críticos de mídia, a sensação de uma manipulação da Rede Globo de Televisão no contexto eleitoral.

Ballogh (2002) considerou que a telenovela preparou os resultados das eleições presidenciais à medida que conseguiu evidenciar que só um verdadeiro rei pode ter a majestade e a sabedoria necessárias para resolver os problemas da pátria. O personagem Pichot, um descamisado, típico representante do povo miserável, após usufruir o poder, passou a se ajustar com a nobreza e viver das benesses da ambição e da maldade.

Isso permitiu a glória de Jean Pierre, jovem de linhagem, corajoso e defensor do povo, prometendo a todos um novo país, fato que poderia ser identificado, naquela época, com o candidato do PRN, Fernando Collor de Melo. Mais uma vez, em *Que Rei Sou Eu?*, por meio de elementos fantásticos a telenovela permite um diálogo concreto com a realidade social, embora adote um modelo que fuja ao padrão realista naturalista vigente.

Em 1990 foi a vez da *Manchete*, que enfrentava uma grave crise econômica, surpreender. Com a novela *Pantanal*, de Benedito Ruy Barbosa, que foi ao ar de março a dezembro desse ano, com tomadas cinematográficas e o enfoque da natureza, fez um grande sucesso de público e faturamento, abalando a TV Globo, até então líder absoluta no horário. *Pantanal*, assim, faz um movimento que reflete uma nova tendência, ou seja, um senso de direção, um “rumo vago que direciona o processo de construção de suas obras” (SALLES, 2011 p. 36).

Não há uma teoria fechada e pronta anterior ao fazer. A ação da mão do artista vai revelando este projeto em construção. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são princípios em estado de construção e transformação. Trata-se de um conjunto de princípios que colocam uma obra em criação específica e as produções anteriores de um artista em constante avaliação e julgamento (SALLES, 2011, p. 47).

“As tendências mostram-se como condutores maleáveis, ou seja, uma nebulosa que age como uma bússola. Esse movimento dialético entre rumo e vagueza é que gera trabalho e move o ato criador” (SALLES, 2011, p. 38). De certa forma, *Pantanal*, como uma bússola, indicou à direção da Globo o quanto a emissora havia se tornado refém de seu padrão de qualidade estética e de sua gigantesca audiência (algo em torno de 50 milhões de telespectadores, na época, segundo dados do Ibope,

compareciam diante da TV, em todo o território nacional, para ver uma novela das oito na emissora).

Ao constatar que pelo menos metade dessa plateia fora capaz de trocar de canal para contemplar uma mulher que virava onça, na Manchete, a direção da Globo se deu conta de que vinha sendo mais conservadora do que julgava que seu público fosse. Isso porque a história de Juma Marruá (Cristiana Oliveira) só foi produzida na Manchete após a Globo ter desprezado o enredo. O projeto até chegou a ser orçado, mas foi descartado sob a alegação de ser muito caro. Isso porque, atada ao seu padrão, a Globo nem cogitou ir até o Mato Grosso para gravar a história; pensava em produzi-la em cidade cenográfica.

Ruy Barbosa levou seu Pantanal à concorrência a convite de Jayme Monjardim, diretor que também trocou a Globo pela Manchete, naquela época, e que, por meio do canal concorrente, pôde mostrar que a Globo havia virado refém do padrão de qualidade que criou. Um novo modo de fazer telenovela nascia com a realização de gravações externas. O telespectador se encantou com um cenário que lhe era inédito na telinha, com os tuiuiús, as sucuris e os jacarés, e com a estética cinematográfica.

A TV Manchete trouxe uma leitura alternativa do país com Pantanal, pleno do exótico e o erótico, o que rompeu o ciclo político das novelas, inclusive na Globo, que se viu obrigada a emular o novo conceito. “O efeito Pantanal”, porém, não deixou herdeiros e hoje foi esquecido” (HAMBURGUER, 2011, p. 93).

Ruy Barbosa foi imediatamente recontratado pela Rede Globo após Pantanal, com salário maior e oferta de horário nobre. Escreveu então renascer (no ar entre oito de março e 13 de novembro de 1993), a história de um mocinho que fez fortuna e fama de coronel sob a bênção de um jequitibá, levando a Globo, pela primeira vez, a gravar mais da metade de um folhetim em Ilhéus, na Bahia, bem longe do Cristo Redentor.

Ao lidar com o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poderia se dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente (SALLES, 2011, p. 34).

Assim, a TV Globo, com o sucesso da Manchete em 1990, fez algumas modificações em sua programação. As novelas de época praticamente sumiram da grade, e o horário das dezoito horas passou a apresentar tramas mais leves ou remakes. Autores que podem ser considerados como da segunda geração, como Gilberto Braga e Aguinaldo Silva (Vale Tudo, 1988) ou Sílvio de Abreu (Guerra dos Sexos, 1986), também inovam ao usar a comédia e a ironia para enfatizar consequências não antecipadas da modernização, esses autores sinalizaram traços caóticos, e de certa maneira as selvagens do Brasil contemporâneo.

Durante os anos 90, a diversificação política veio acompanhada da incorporação ao mercado de segmentos da população antes excluídos. Intensificaram-se também tendências à diversificação de suportes e ao aumento da competitividade. A Rede Globo mantém dominância incontestada do mercado, dando continuidade à grade de programação que a consagrou.

No entanto percebemos outra tendência conflitante neste período, a ruptura representada por surtos fugazes de concorrência nos anos 90 – com novelas “mexicanas” como Carrossel, Maria do Bairro e Marimar, que elevaram os índices de audiência do SBT ao apresentar modelos extremamente melodramáticos e qualidade

técnica muito inferior ao padrão Globo. Assim, “no SBT, nos momentos mais críticos da guerra de audiência é frequentemente a importação e novelas, sobretudo mexicanas, que constituem uma retomada da tendência melodramática tradicional com todos os seus clichês” (BALLOGH, 2002, p. 145). Mais uma vez, esse cenário corrobora a coexistência de estilos diversos no panorama da teledramaturgia brasileira.

Grandes sucessos da década de 90 reproduziram a estética realista, como *História de Amor* (1995), que explorou a cotidianidade de pessoas comuns, e *Explode Coração* (1995), que tratava da busca de crianças desaparecidas e que resultou numa grande campanha sobre o assunto, acompanhando a tendência de dissolução das barreiras entre real e ficcional. No final da década, em 1999, a tendência foi histórica, com a exibição de um grande sucesso, *Terra Nostra*.

Em clima de superprodução, esta novela narrava a saga dos imigrantes italianos que chegaram ao Brasil, e mais uma vez afirmou o padrão de qualidade da Rede Globo, conhecida como a Hollywood Brasileira, de acordo com Alencar (2002). Nos anos 2000 a discussão de temáticas sociais, o merchandising social, que já era uma tendência desde o final da década de 70, ganha mais fôlego, com *Laços de Família* (2000), mostrando que “a novela- transformou-se no novo laço social, o espaço público onde as questões mais relevantes são apresentadas e discutidas dias a dia” (ALENCAR, 2002, p. 163).

No contexto contemporâneo a telenovela *Cordel Encantado*, que foi produzida em 2011, é apontada por Hamburguer (2011) como uma possibilitada de produção da diferença, por retomar as narrativas fantasiosas, tendo sido considerada o destaque daquele ano pelo Anuário Obitel “Com uma proposta diferenciada em termos de abordagem temática e acabamento estético” (LOPES AT AL, 2012, p. 158).

Em entrevista realizada com as autoras de *Cordel Encantado*, Thelma Guedes e Duca Rachid, para a dissertação de mestrado de Aires (2013), elas compartilham sua opinião sobre a necessidade de renovação da telenovela:

Duca: Acredito que estamos inovando já há algum tempo...

Thelma: Todo momento é propício à renovação. O ato de criar é infinito. Criar é renovar. Mas vejo com ressalvas a obsessão pelo novo que costumo ver, principalmente em jovens criadores muito inexperientes. Porque nenhuma obsessão é benéfica. A renovação deve acontecer como resultado de experimentação. E a experimentação se faz a partir de algo que já existe e está fundamentado. O "novo" não existe. O "novo" vem do "velho". E o "novo" logo ficará "velho". Acabou de ser criado, já não é mais novo nem original. Então, não tem sentido ficar procurando o "novo" puro, o "original" que já não exista dentro de algo que não é original. Acredito no salto qualitativo, no salto dialético. Algo que "salta" de um trabalho que se faz sobre o que já ficou "velho", ou melhor, sobre a essência. A essência da criação não considera o tempo, nem pra frente nem pra trás. Ela É! Por exemplo, a essência do folhetim não é nova nem velha. E não fazemos uma novela nova sem os fundamentos do folhetim clássico. (RACHID e GUEDES, 2013).

Flávio Nascimento, diretor de produção da telenovela *Cordel Encantado*, também foi entrevistado por Aires (2013), e segundo ele não há um momento propício à renovação. Ele acredita que os produtores estão, constantemente, inovando, ressaltando que isso acontece desde 1970:

Toda obra, de alguma forma, renova o gênero: seja com o debate de temas antes não abordados na televisão, seja com uma mudança estética, seja com o roteiro. Acredito que uma grande contribuição de “Cordel” foi a gravação em 24 quadros (ao invés dos 30 quadros por segundo, habituais na televisão), implementada pelo Ricardo Waddington. Esta mesma qualidade de imagem já havia sido utilizada na série “A Cura”. “Cordel Encantado” foi a primeira novela com esta tecnologia. (NASCIMENTO, 2013).

Em 2012, dois grandes sucessos, reconhecidos pela crítica e pelo público em geral por terem produzido um diferencial, foram ao ar no horário das nove e das sete, respectivamente: Avenida Brasil e Cheias de Charme. Avenida Brasil extrapolou o modelo estético realista em 2012, apresentando uma narrativa ágil, com recursos cinematográficos, e provocando intenso engajamento nas redes sociais.

Já em Cheias de Charme a música ganha o destaque de uma protagonista, e teve os gêneros tecnobrega, eletroforró e sertanejo universitário presentes com intensidade em sua trama. Na história, as protagonistas Penha, Rosário e Cida, respectivamente, Taís Araújo, Leandra Leal e Isabelle Drummond, são três empregadas domésticas que se tornam cantoras de sucesso. Assim, outra ruptura importante nesta novela é a visibilidade que dá à personagem da doméstica, tradicionalmente relegada a coadjuvante.

4. Considerações Finais

A observação das diversas experimentações ao longo das décadas de 70, 80, 90 nos anos 2000 e na contemporaneidade, mostram a importância da renovação no fazer da telenovela, sempre em constante transformação, com o surgimento de novas estéticas e estilos, a partir de combinações e recombinações que possibilitam o seu aperfeiçoamento e o seu caráter inacabado. “O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador. A concretização das tendências se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação. A construção da obra acontece, portanto, na continuidade, em um ambiente de total envolvimento”. (SALLES, 2011, p. 40).

Residindo numa linha tênue entre a tradição e a inovação, a telenovela não se realiza plenamente em nenhum desses polos, visto que sua tradição é a própria mescla de elementos, e que a inovação constante do gênero nada mais é que sua tradição de reinventar-se, já que o novo está na sua origem. “O trabalho criador mostra-se como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir” (SALLES, 2011, p. 34).

Revisitando todos os gêneros, desde os teatrais aos épicos, líricos e cinematográficos, utilizando recursos como a intertextualidade e a intratextualidade, recorrendo ao já-dito, ao passado, à memória, e a recursos tecnológicos sofisticados a telenovela mantém-se na busca por inovação, característica inerente ao gênero.

A telenovela convida o espectador para entrar no mundo que ela cria e recria a cada produção que estreia na televisão, portanto o seu formato deve ser visto como um território a descobrir em termos de estimulação, inspiração e criatividade, apresentando uma narrativa que envolva sua audiência de uma aura de romance e sedução, e que a emocione a ponto de levá-la a acompanhar seus capítulos. Assim, reinventando-se constantemente, este produto midiático tem mais chances de atender as demandas por inovação que sustentam a cultura de consumo, afinal a telenovela está para a sociedade de consumo assim como as histórias de amor estão para a humanidade.

Referências

- ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira**: Panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: Senac, 2002.
- BALOGH, Ana Maria. **O Discurso Ficcional na TV**: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean, 1929. **A Sociedade de Consumo**. Campinas: Papyrus, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernismo. **A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo. Ed. Ática. 2002.
- KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP, EDUSC: 2001.
- MOTTER, Maria de Lourdes. **Mecanismos de renovação do gênero telenovela**: Empréstimos e doações. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de Lopes. Telenovela: Internacionalização e Interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004.
- NASCIMENTO, Flávio. **Entrevista**. In: AIRES, Aliana. Estratégias de renovação da telenovela: a produção de uma estética da diferença em Cordel Encantado. São Paulo: ESPM, 2013.
- RACHID, Duca. GUEDES, Telma. **Entrevista**. In: AIRES, Aliana. Estratégias de renovação da telenovela: a produção de uma estética da diferença em Cordel Encantado. São Paulo: ESPM, 2013.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.
- LOPES AT AL, M.I.V. Brasil: **A “nova classe média” e as redes sociais potencializam a ficção televisiva**. In: LOPES, M.I.V Transnacionalização da Ficção Televisiva nos países Ibero-Americanos. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- HAMBURGUER, Esther. **A novela perdeu o bonde da história**. In: HAAG, Carlos. São Paulo: Fapesp: 2011. Disponível em <http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2011/08/090-093-186>.
- SACRAMENTO, Igor. **A Carnavalização na Teledramaturgia de Dias Gomes**: A Presença do Realismo Grotesco na Modernização da Telenovela. GP Ficção Seriada, XXXV Intercom: 2012.