

A TELENVELA NA HISTÓRIA: DESAFIOS TEÓRICO- METODOLÓGICOS NA ANÁLISE DA TELENVELA “O BEM- AMADO”.

Emilla Grizende Garcia*

Resumo: Pretende-se neste trabalho discutir os aspectos teórico-metodológicos e a especificidade da telenovela, como objeto e fonte da pesquisa historiográfica. Sendo um produto de ampla aderência do público brasileiro, a telenovela tem se destacado de maneira notável na emissão de imagens e de representações sobre o cotidiano da vida nacional. Contudo, restritamente utilizado no âmbito da pesquisa histórica, quer como objeto quer como fonte de estudo. O eixo norteador deste trabalho será a metodologia empregada para análise da telenovela “O Bem-Amado”, de autoria de Dias Gomes, veiculada pela emissora Rede Globo, nos anos de 1973 e 1977.

Palavras-Chave: Metodologia; Telenovela; “O Bem-Amado”.

THE SOAP OPERA IN HISTORY: THEORETICAL AND METHODOLOGICAL CHALLENGES IN THE ANALYSIS OF THE SOAP OPERA “O BEM-AMADO”.

Abstract: This study aimed to discuss the theoretic-methodological aspects and specificity of the soap opera as an object and source of historical research. Considering it as a product of wide adherence to the Brazilian public, the soap opera has emerged as remarkable images

* Mestre em História - Programa de Pós-graduação em História - Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP - Univ. Estadual Paulista Júlio mesquita Filho, Campus de Assis - Av. Dom Antônio, 2100, CEP: 19806-900, Assis, São Paulo - Brasil. Bolsista Capes. E-mail: milla_grizende@hotmail.com.

emitting and as representations of everyday domestic life. However, it still has not been studied in the context of historical research, either as an object or as a source of study. We will take as a central axis of this work a methodology used for analysis of the “O Bem-Amado” soap opera, written by Dias Gomes and transmitted by the Rede Globo channel in the years 1973 and 1977.

Keywords: Methodology; Soap Opera; “O Bem-Amado”.

Ao percorrer os caminhos da história da mídia, percebe-se claramente a escassez de estudos que abordam como objeto e/ou fonte, os produtos audiovisuais formatados na TV brasileira como a telenovela que, ainda hoje, é o principal gênero ficcional eletrônico consumido pelos telespectadores brasileiros. Análises que contenham embasamento teórico-metodológico calcado em referenciais historiográficos possibilitam ao pesquisador avaliar vários aspectos presentes na própria indústria cultural, o contexto histórico, bem como, as representações político-sociais veiculadas nestes produtos. Os programas produzidos nos mais de 60 anos de TV brasileira podem fazer parte do rol de objetos e fontes historiográficas, uma vez que suas construções culturais tornaram-se referência na história política e cultural do país.

Neste trabalho investigaremos os preceitos teórico-metodológicos que podem ser empregados na análise de uma fonte audiovisual como a telenovela, tomando como eixo central a telenovela “O Bem-Amado”, de autoria de Dias Gomes, exibida pela emissora Rede Globo, às 22 horas, em 1973 – período mais repressivo da ditadura militar brasileira¹.

O trabalho do historiador com a fonte audiovisual televisiva

Com o paradigma aberto pela *Escola dos Annales* houve uma alteração da perspectiva dos estudos historiográficos, o que possibilitou a incorporação de novos objetos, fontes e o

¹ A pesquisa intitulada “Isto deve ser obra da esquerda comunista, marronzista e baderna” – sociedade e política na telenovela “O Bem-Amado”, com orientação do Prof. Dr. Áureo Busetto, tem como objetivo central o estudo histórico da telenovela, de Dias Gomes, exibida pela primeira vez e integralmente, em 1973, e, depois, em 1977, reapresentada em versão compacta pela Rede Globo de TV, buscando conhecer e compreender as imagens e representações encetadas pela obra referentes aos elementos estruturais e da dinâmica da vida política e social brasileira que historicamente persistiam, ao contrário do pretendido processo modernizador do regime militar, ou foram alteradas em decorrência daquele regime.

levantamento de novas problemáticas para a produção do conhecimento histórico. Esse movimento, que ficou conhecido como Nova História Cultural², permitiu múltiplas abordagens por parte do historiador, ampliando os campos da pesquisa historiográfica. A partir desse movimento, o eixo de análise da historiografia deslocou-se ao repensar métodos e objetos de pesquisa através de conceitos de práticas e representações³. A história, que se configura inédita, propôs objetos que respondem às necessidades do presente, como os produtos midiáticos que, anteriormente, escapavam do arcabouço teórico do historiador. Pierre Sorlin constata que “as imagens cuidadosamente exploradas oferecem uma gama de informações que não foram nunca verdadeiramente exploradas pelos discursos históricos tradicionais”⁴.

Todavia, ainda são restritos os estudos históricos que trabalham com as fontes audiovisuais, em especial, a televisão, como objeto de pesquisa ou que utilizam seus produtos como fonte para análise de temas relativos ao período mais contemporâneo. Ao questionar a produção historiográfica relativa à TV o pesquisador Áureo Busetto assevera que existe:

Um desligamento da História com a TV e, por extensão, uma História sem sintonia a questões ligadas a um conjunto de amplas e constantes relações sociais, culturais e políticas que a televisão tem integrado na contemporaneidade⁵.

Atualmente, maior parte das análises sobre a história da televisão está centralizada nas áreas de Comunicação Social e Ciências Sociais, fato este que distancia as pesquisas voltadas à televisão de um feixe de relações sócio-históricas⁶. As pesquisas empíricas sobre a TV, sobretudo aquelas ligadas ao campo sociológico, perpassam por questões relacionadas ao poder político e o capital estrangeiro na estruturação do setor televisivo. Estas análises, conforme destaca Busetto, produzem geralmente “noções a-históricas ou trans-históricas sobre a TV em

² Esse movimento ocorre com a 3ª geração da escola dos *Annales* estreitando o diálogo com outras áreas de estudo. Ver: BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: UNESP, 1991.

³ Ver: CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

⁴ SORLIN, Pierre. Televisão: outra inteligência do passado. In: NOVA, Jorge (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: UNESP, 2009, p. 50.

⁵ Busetto, Áureo. Sintonia com o contemporâneo: a TV como objeto e fonte da História. In: BEIRED, J; BARBOSA, C. (Orgs.). *Política e identidade cultural na América Latina*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 156.

⁶ Busetto, Áureo. A mídia brasileira como objeto da história política: perspectivas teóricas e fontes. In: SEBRIAN, Raphael Nunes Nicolletti (Org.). *Dimensões do político na historiografia*. Campinas: Pontes Editora, 2008, p. 15.

seus escritos ocupados com a história do contemporâneo”.⁷ A pesquisa histórica da televisão, seja analisada a partir do meio ou de sua programação, possibilita a percepção das transformações representadas pela sociedade por mais de meio século.

A partir dos anos de 1970, a influência sociopolítica da televisão não pôde mais ser ignorada. Neste contexto, desenvolve-se a Teoria Crítica, a qual ancorada sob os preceitos marxistas, concebe a TV como um meio de comunicação de massa alienante e difusor da ideologia capitalista⁸. A televisão e seus produtos foram considerados instrumentos de alienação das massas, nos quais se reproduziam somente clichês, estando a serviço da sociedade industrial de consumo. Segundo essa corrente de pensamento, tais produtos da indústria cultural anestesiariam a consciência e a capacidade crítica das massas, tornando-as incapazes de promover a luta de classes. Conforme ressalta Walter Benjamin⁹, a massificação do consumo de arte desencadeou uma alteração na análise das produções artísticas, na medida em que a arte passou a ser dissociada, por parte da comunidade intelectual, em “arte tradicional”, com caráter mais reflexivo, da arte voltada para o consumo, sendo esta considerada esvaziada de seu valor artístico, voltando-se exclusivamente para o divertimento e a alienação das massas. Assim, a televisão e seus produtos passam a ser combatidos mais do que compreendidos, restringindo a construção de conhecimento a respeito do meio e de suas produções¹⁰. Nesta corrente, o cinema – considerado arte – fora examinado do ponto de vista estético, sociocultural e político, enquanto a televisão, não passaria de uma simples vitrine de mercado, incapaz de qualquer criação artística. Diferentemente do cinema, os programas televisivos, como a telenovela, foram considerados produtos de entretenimento vazio e alienante, sem conter qualquer conteúdo que pudesse ser explorado em um estudo mais preciso. Embora não seja possível ignorar o poder sociopolítico, a televisão e seus produtos escaparam por muito tempo do interesse do registro do historiador.

A televisão enquanto instituição e seus produtos podem ser considerados férteis objetos e fontes para o conhecimento e compreensão histórica de comportamentos, valores, identidades,

⁷ Busetto, Áureo. Vale a pena ver de novo: organização e acesso a arquivos televisivos na França, Grã-Bretanha e no Brasil. *História*: São Paulo, v.33, n.2, p. 380-407, jul./dez. 2014.

⁸ Hagemeyer, Rafael. *História & audiovisual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 32.

⁹ Benjamin, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 2.

¹⁰ Hagemeyer, Rafael, *Op. cit.*, p. 35.

perspectivas, ideologias e representações. As representações contidas nestas fontes possibilitam um novo olhar sobre a estrutura e a dinâmica social e cultural de uma dada sociedade. Segundo o historiador Rafael Hagemeyer a utilização do registro audiovisual para a construção do conhecimento histórico permite que os:

Historiadores não apenas teorizam a respeito da história dos meios de comunicação e seu papel social, ou tomem registros audiovisuais como fonte para sua análise escrita, mas que eles próprios se utilizem dessas linguagens como forma de expressão do conhecimento histórico¹¹.

Através da compreensão das imagens elaboradas e veiculadas pelos produtos televisivos torna-se possível, por meio da pesquisa histórica, apreender aspectos político-culturais de uma sociedade ou de um momento histórico.

A telenovela enquanto fonte e objeto

Ainda cedo, já nos primórdios da televisão no país, a telenovela emergiu na qualidade de principal produto televisivo brasileiro e, desde então, tem se destacado na emissão de imagens e de representações sobre o cotidiano da vida nacional. Por sua vez, esse gênero ficcional tem sido modesto e restritamente abordado no âmbito da pesquisa histórica, quer como objeto quer como fonte de estudo. A maior parte dos estudos que tomaram a telenovela para análise estava vinculado às áreas de Comunicação Social e Ciências Sociais e, concentravam-se, sobretudo, nas telenovelas exibidas às 20 horas, no chamado horário nobre¹².

Transcorridos mais de meio século, mantendo-se na dianteira da audiência televisiva, a telenovela, desde o final da década de 1960, passou por transformações decisivas e fundamentais em sua estética em direção à aproximação da ficção do cotidiano do público ao abordar questões relacionadas à sociedade brasileira. Dessa forma, as tramas passaram a ser

¹¹ *Idem*, p. 105.

¹² BORELLI, Silvia; RAMOS, José. *Telenovela: história e produção*. São Paulo, 1989; HAMBURGUER, Esther. *Brasil Antenado: sociedade da novela*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2005; COSTA, Alcir; COSTA, Cristina. *A milésima segunda noite*. São Paulo: Annablume, 2000; FERNANDES, Ismael. *Telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994; SOUZA, Jose Carlos. *Gêneros e formatos na televisão Brasileira*. São Paulo: Summus, 2004; SADEK, Jose Roberto. *Telenovela: um olhar de cinema*. São Paulo: Summus, 2008.

criadas por autores brasileiros, com experiência em teatro popular e/ou rádio, nacionalizando-se as temáticas e a linguagem televisiva¹³.

Segundo os sociólogos Armand e Michelle Mattelard¹⁴ as telenovelas latino-americanas, particularmente as brasileiras, estão inseridas em uma teia de continuidades e rupturas com outras linguagens da indústria cultural. O melodrama televisual está presente na memória social dos países latino-americanos e constituem-se elemento de fundamental importância para a reflexão histórica, tanto sobre o meio televisivo, quanto sobre seu conteúdo. No Brasil, principalmente nos anos de 1970, a telenovela além de deter um caráter mais realista, passa a explorar aspectos sociopolíticos. Tais produções foram direcionadas para o horário das 22 horas, o horário experimental, visto que estas telenovelas apresentavam representações da realidade social, muitas vezes críticas.

O poder catártico do gênero (telenovela) e sua empatia com o público o definem como um fato excepcional de comunicação, fato ecumênico e transcassista. Porém, não se pode esquecer-se do caráter social do que é representado¹⁵.

A telenovela, assim como as demais evidências de um processo ou evento ocorrido, contém representações socialmente constituídas, que podem ser interpretadas através de múltiplas variáveis. A análise histórica da telenovela segue as mesmas premissas do documento escrito com relação à objetividade, visto que nenhum documento fala por si mesmo. Esta fonte compartilha das mesmas limitações que se observam nos demais documentos históricos, nos quais são desconstruídos os fatos descritos ou narrados, pois estes são reflexos de um conjunto de operações de registro, edição e seleção. Na prática historiográfica contemporânea todas as fontes, sejam elas escritas ou audiovisuais, contêm a parcialidade e a intencionalidade¹⁶. Entretanto, é relevante observar que a imagem não representa diretamente a realidade, sendo uma construção dotada de um sentido próprio, que seleciona eventos e personagens a serem lembrados ou esquecidos¹⁷.

¹³ Entre os principais autores que se destacam na produção das telenovelas realistas da década de 1970 estão Janete Clair, Dias Gomes, Bráulio Pedroso, Walter Dust e Jorge Andrade.

¹⁴ MATTELART, Armand e Michèle. *O carnaval das imagens*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 15.

¹⁵ *Idem*. p. 113.

¹⁶ NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla. *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2011, p. 239-240.

¹⁷ *Idem*. p. 279.

Para uma compreensão expandida da telenovela, é necessário que o historiador capte as especificidades técnicas e a linguagem técnica-estética, decodificando os códigos internos de seu funcionamento, a fim de captar a linguagem do gênero ficcional. Marcos Napolitano¹⁸ sugere que a análise das fontes audiovisuais seja realizada a partir de seus códigos internos, em suas estruturas de linguagem e mecanismos de representação. Ao historiador cabe o mapeamento dessas especificidades que caracterizam a telenovela dentro do leque de subgêneros, considerando suas regras internas de apropriação da linguagem audiovisual. Assim, é de fundamental importância a contribuição da área de Comunicação Social, que nos fornece conhecimentos sobre a produção das telenovelas, sobre a formatação dos cenários, composição de figurino, sonoplastia, ou seja, de todos os elementos que circundam essa produção televisiva.

Vários elementos inerentes à linguagem técnica devem ser observados no caso específico da análise da telenovela como: enquadramentos, cortes, delineamento da imagem, planos de câmera, construção de narrativas lineares e visuais por meio de planos e sequências simples e encadeadas. Segundo Cássia Palha, o historiador ao investigar o texto audiovisual, como de uma ficção seriada, depara-se com:

Uma linguagem de alta complexidade marcada pela integração de sons e imagens, pelo jogo de interesses da ação e da omissão em ângulos de câmera, construção de cenários, iluminação, planos e montagens, pela fragmentação de informações em detrimento do todo, pelo deslocamento do sensacionalismo, pela diversidade e mistura de códigos e gêneros, pela apropriação de outras textualidades midiáticas e pela pedagogia da repetição de todos esses elementos, reconstruindo-os constantemente através de uma banalização que tende a fundir realidade com ficção¹⁹.

Por parte do telespectador é perceptível maior compreensão da narrativa e das experiências sensoriais fortes, obtidas graças às estratégias de reiteração, por meio da decupagem rigorosa da mensagem e construção de estereótipos próprios do gênero melodramático. Pode-se observar também, elementos estéticos que conferem um significado específico à obra, como a iluminação, a utilização ou não da cor, figurino e trilha sonora. Napolitano pontua que, para a análise de um produto audiovisual, é indispensável a realização de um fichamento do material televisual, observando as características inerentes ao gênero do programa, a linguagem, o público alvo, e a função do programa, constituindo campos de

¹⁸ *Idem.* p. 236.

¹⁹ PALHA, Cássia R. Louro. *A Rede Globo e o seu Repórter: imagens políticas de Teodorico a Cardoso*. Tese de Doutorado. Niterói: UFF, 2008, p. 27.

registro, informação e comentário. No que tange a telenovela, o fichamento deve conter: o argumento geral, a descrição dos planos de câmera e personagens e a sinopse²⁰. Com relação à telenovela, Marcos Napolitano afirma que é imprescindível a:

Identificação dos núcleos dramáticos e sua teia de relações ficcionais, pois normalmente esses núcleos condensam características e valores sociológicos num conjunto de personagens bem estereotipados, sendo um canal para perceber os valores ideológicos que estão em jogo e as formas de encenação da sociedade e suas tensões²¹.

O autor destaca ainda, que o pesquisador deve deter-se cuidadosamente à primeira semana de exibição, pois esta é de fundamental importância para o desenrolar da trama e a definição de papéis²². Ao trabalhar imagens em uma ficção televisiva, o historiador tem um registro de memória, pois neles estão contidos enunciados ideológicos, representações e práticas sociais, nas quais os personagens podem ser entendidos como alegorias de seu próprio tempo. Segundo Busetto²³, para uma análise histórica mais expandida deste gênero ficcional, o pesquisador deve partir de uma perspectiva relacional, considerando a pluralidade de interações sociais inerentes ao campo televisivo, como também, as estruturas (econômica, política, social e cultural) na qual a telenovela está inserida, articulando-as na relação tempo e espaço. Trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e estabelece contato, ponderando sua singularidade dentro de seu contexto histórico-social.

De acordo com a historiadora Mônica Kornis²⁴, quando os produtos audiovisuais são tomados como documentos históricos devem ser interrogados centrando-se em “examinar como é construída a articulação entre o contexto histórico e social gerador destes produtos e o conjunto de elementos constitutivos da própria linguagem audiovisual”. A análise da linguagem audiovisual, diferentemente da linguagem escrita, requer uma reflexão teórico-metodológica específica. Isto se deve pelo fato da telenovela, estar “inserida num sistema que conjuga uma

²⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, p. 277-278.

²¹ *Idem.* p. 278.

²² *Idem.* p. 279.

²³ Busetto, Áureo. Ensino sobre a TV: preâmbulo de uma pesquisa. In: PINHO, Sheila Z.; SAGLIETTI, José R. C. (Org.). *Núcleos de Ensino*. São Paulo: Editora UNESP, 2005, v. 1, p. 166.

²⁴ KORNIS, Mônica Almeida. A Rede Globo e a construção da história política brasileira: o processo de retomada democrática em Decadência. In: ABREU, Alzira Alves de. (Org.). *A democratização no Brasil: atores e contextos*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 08.

narrativa articuladora de imagem, palavra, som e movimento e determinadas condições de produção e recepção”²⁵.

“O Bem-Amado” na história: dimensão teórico-metodológica.

As concepções teórico-metodológicas cunhadas por Marc Ferro, Mikhail Bakhtin, Roger Chartier, Jérôme Bourdon, Michel de Certeau, são produtivas para alicerçar o desenvolvimento da pesquisa empírica com relação à telenovela “O Bem-Amado” e ao tratamento analítico do material consultado, quer em termos de fontes quer bibliográficos²⁶.

Nos anos de 1970, a partir da obra Marc Ferro, foi ampliado o debate metodológico, na medida em que o historiador francês propôs a utilização de fontes audiovisuais – documentários e filmes de ficção – como uma ferramenta factível para a análise da sociedade moderna. Ao considerar o cinema fonte historiográfica, Marc Ferro observa o filme inserido em seu contexto, recodificando aspectos ideológicos e de estudo do imaginário social. Propõe uma crítica documental do filme, indo para além da obra, avaliando o contexto e o processo de produção – identificando personagens, locações, direção, roteiro, bem como sua repercussão junto ao público e à imprensa²⁷. Ferro considerou além dos documentários, a ficção cinematográfica como fonte portadora de uma problemática historiográfica própria, um registro de memória que permite ao historiador recuperar um pouco de seu significado na época.

A compreensão teórico-analítica construída por Ferro para a ficção cinematográfica pode ser estendida a outras fontes audiovisuais, tal como a telenovela, na medida em que nela estão contidas representações de uma determinada sociedade, nas quais personagens e conflitos dramáticos podem ser interpretados como uma alegoria de seu próprio tempo. Assim, um filme

²⁵ KORNIS, Mônica Almeida. *Op. cit.*, p. 02.

²⁶ Cf.: FERRO, Marc. O Filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques; NORRA, Pierre. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. CHARTIER, Roger. *Op. cit.* BOURDON, *apud* OLIVEIRA, Wellington Amarante. *Televisão e História: os (des) caminhos teórico-metodológicos trilhados na pesquisa histórica sobre a criação do programa Telecurso 2º Grau da Fundação Roberto Marinho, 1978-1981*. In: *Anais IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem*: Londrina, 2013, p. 3189 – 3199. CERTEAU, Michel. *Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1998.

²⁷ FERRO, Marc. *Op. cit.*, p. 84-86.

ou telenovela pode ser tido “como uma expressão ideológica da sociedade, segundo as escolhas narrativas realizadas por seus autores, de acordo com o desejo dos seus produtores”²⁸.

As considerações de Marc Ferro podem ser complementadas a partir da ótica de Mikhail Bakhtin²⁹ no que diz respeito ao posicionamento do autor, que expressa sua vivência e seu posicionamento sociopolítico em sua obra, expondo mesmo que de maneira inconsciente sua visão de mundo, abandonando assim, a neutralidade do discurso. Transpondo os conceitos de Ferro e Bakhtin para a telenovela “O Bem-Amado”, será examinada a posição de Dias Gomes, dentro de seu universo ideológico, levando em consideração as práticas e as mediações socioculturais envolvidas nos processos de produção, circulação e consumo desta obra na Rede Globo de TV, que mantinha estreitas relações com o regime militar em suas distintas fases.

Os conceitos de ‘representação’ e ‘apropriação’ desenvolvidos pelo historiador Roger Chartier em seu livro *História cultural: entre práticas e representações* podem ser empregados com o intento de compreender, a partir da análise do material audiovisual, como foram construídas as estruturas políticas e sociais representadas na telenovela. Segundo o historiador, o mundo social pode ser analisado através das suas representações, sendo as mesmas consideradas realidades dotadas de múltiplos sentidos. Embora ambicionem a universalidade, as representações do mundo social são sempre definidas por interesses específicos dos grupos que as idealizam. Assim, uma representação não é composta por um discurso neutro, pois reflete as relações de poder e dominação presentes nas classes sociais ou grupos, estabelecendo um campo de competição e concorrência. As lutas de representações têm tanta importância quanto as lutas econômicas para a compreensão dos mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, seus valores e seus domínios.

Conforme afirmou Chartier, “a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através de sua substituição por uma “imagem” capaz de o reconstituírem memória e de o figurar tal como ele é”³⁰. Partindo das colocações de Chartier acerca do conceito de ‘representação’, serão observadas as estruturas sociais e políticas brasileiras da década de 1960 que foram representadas na telenovela “O Bem-Amado” até o momento de exibição da telenovela, em 1973, e de sua reexibição em 1977. Consideraremos os

²⁸ HAGEMEYER, Rafael. *Op. cit.*, p. 48.

²⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 10-11.

³⁰ CHARTIER, Roger. *Op. cit.*, p. 18.

significados ideológicos que poderão ser interpretados a partir do posicionamento político e social dos agentes envolvidos na concepção deste produto midiático, tais como: Dias Gomes, os profissionais envolvidos na produção, a Rede Globo de TV e o Estado, através de pareceres emitidos pela censura. Observaremos também, a biografia de seus produtores, sua relação com a indústria cultural e a viabilização comercial e política desta obra.

Chartier entende por ‘apropriação’ uma prática de produção de sentido para o discurso, uma história social das interpretações, que se formata a partir das relações estabelecidas entre texto, impressão e leitura. Todavia, estas relações são diferenciadas por relações sociais específicas, que determinam construções de sentido próprio. Dessa forma, para aquele historiador francês, o pesquisador precisa observar os dispositivos técnicos, físicos ou visuais, que conferem sentido ao texto, bem como, as apropriações e usos que podem ocasionar³¹. No caso do estudo proposto da telenovela enfocada, ainda dentro do esquema analítico de Chartier, torna-se relevante destacar que o enfoque foi os dispositivos artísticos e técnicos empregados pelo autor, atores e a equipe de produção para que as representações ou elementos desta encetados na trama fossem apropriados pelo público telespectador na forma desejada pelos seus produtores.

Jérôme Bourdon afirma que frente aos demais meios de comunicação, a televisão é um instrumento importante na formação da memória coletiva, especialmente a nacional. Propõe uma análise histórica dos produtos televisivos que é estruturada a partir do texto, do co-texto e do contexto. A análise do texto pressupõe a observação de características físicas do produto. No caso do objetivo desta pesquisa serão observadas as estruturas internas de sua produção, como o *script*, o cenário, o figurino, as cores, a trilha sonora entre outros elementos que compõe a obra. Bourdon define o co-texto a partir da observação relacional com produtos da grade da emissora e outros que lhe são concorrentes. Assim, a telenovela em foco será pensada em relação às demais telenovelas que foram exibidas no final da década de 1960 e começo da seguinte, na Rede Globo como também em outras emissoras. Além disso, serão focalizados os enredos/sinopses das telenovelas que foram exibidas no horário das 22 horas e compreender as razões para que tal horário fosse criado e o que levaram ao enquadramento de enredos nesse novo horário. Por fim, Bourdon pontua o contexto no qual o programa televisivo pode ser

³¹ CHARTIER, Roger. Op. cit., p. 26.

entendido, de forma mais ampla, a partir da análise de textos, jornais, entrevistas, cartas de telespectadores, possibilitando ao historiador realizar uma reconstituição do ambiente social de recepção³². Neste trabalho, além da análise audiovisual da telenovela, serão utilizadas como fontes jornais, revistas, bem como entrevistas com Dias Gomes a fim de ampliar a visão acerca do contexto da produção, da exibição e da reapresentação da telenovela em foco. As considerações de Bourdon a respeito dos produtos televisivos fornecerão ferramentas metodológicas que possibilitarão uma investigação mais precisa, levando em conta a estrutura interna da obra, a perspectiva relacional frente a outras telenovelas e a análise de outras fontes, com o intuito de fornecer meios de identificação sobre o contexto de exibição.

O historiador francês Michel de Certeau, em sua obra *Invenção do Cotidiano*, buscou desvendar as práticas culturais contemporâneas, não pelo enfoque hegemônico dos produtores da informação, mas sob a perspectiva do receptor da produção cultural, da recepção anônima, da cultura ordinária, da criatividade das pessoas comuns e do seu cotidiano³³. Segundo Certeau, as mensagens que permanecem reduzidas a ideologias dominantes pré-determinadas podem estar sujeitas a interpretações alternativas. Insatisfeito com as teorias sociais, Certeau procura identificar uma lógica operatória nas culturas populares. Existem lógicas por trás do consumo atreladas às maneiras de agir. Na produção de massa não há uma incorporação de valores e de conteúdo de forma homogênea, pois nem sempre a produção e recepção estão em consonância. Podemos identificar práticas de apropriação, já que os consumidores leem a produção de forma heterogênea.

Graças ao conhecimento desses objetos sociais parece possível e necessário balizar o uso que deles fazem os grupos ou os indivíduos. Por exemplo, a análise das imagens difundidas pela Televisão (representações) e dos tempos passados diante do aparelho (comportamento) deve ser completada pelo estudo daquilo que o consumidor cultural “fábrica” durante essas horas com essas imagens³⁴.

³² BOURDON, *apud* OLIVEIRA, 2013, p. 3191-2.

³³ Todavia, neste trabalho não será realizada uma análise sobre a recepção da telenovela “O Bem-Amado”. A conceituação proposta por Michel de Certeau auxiliará na compreensão da principal especificidade da telenovela brasileira, a proto-interação, uma vez que a redação dos capítulos que irão ao ar é dependente da recepção do telespectador, medida através de órgãos de aferimento como o Ibope.

³⁴ CERTEAU, Michel. *Op. cit.*, p. 39.

A principal especificidade da telenovela brasileira consiste no fato de se tratar de uma obra aberta³⁵, o que resulta em um multidiálogo e faz mediação da relação entre produtores e receptores, incorporando uma gama de significados possíveis, nem sempre intencionais³⁶. Há também uma interação entre o produtor da informação e o receptor que passa a ser sujeito, sugestionando a produção de conteúdo, visto que os mecanismos de pesquisa como o IBOPE sintonizam emissores e receptores, e garantem o sucesso de uma obra baseada em uma dinâmica constante de captação e transformação de representações³⁷.

Um dos fatores de grande relevância, e que possibilita o estudo historiográfico de “O Bem-Amado” é a disponibilidade de acesso ao material audiovisual desta obra, concomitantemente, com o cruzamento com outras fontes, sejam elas audiovisuais ou impressas, como a autobiografia de Dias Gomes, entrevistas concedidas pelo autor, bem como a repercussão desta obra junto à imprensa.

Em termos das fontes a serem utilizadas para o desenvolvimento da pesquisa documental, há que se tecerem algumas breves considerações. A principal fonte audiovisual será o DVD da telenovela “O Bem-Amado” composto por 10 discos, com duração total de 2.160 minutos, distribuída pela Globo Marcas. Embora sem informações precisas no encarte e material promocional de venda, o DVD reproduz a versão compacta da telenovela levada ao ar em 1977. Isto porque se fosse à versão exibida em 1973, com 178 capítulos, o número de discos seria bem superior ao do produto midiático comercializado. Fato este que conjuga com a estruturação pela Rede Globo, em 1976, de um departamento responsável pela edição e exportação de telenovelas, que formatariam versões compactas. As edições de imagem consistiam em retirar partes secundárias do enredo, assim como repetições desnecessárias, apresentadas em *flash back*, mantendo-se o enredo central. Assim, acredita-se que a versão exibida em 1977 foi inicialmente formatada visando o mercado externo, e devido à repercussão da telenovela foi reexibida, em substituição, a “Despedida de Casado”. Dessa forma, tem-se

³⁵ Proposto pelo linguista italiano Umberto Eco, no início da década de 1960, o conceito de "obra aberta" busca apreender criticamente a arte do século XX abrangendo, inclusive, a estética da televisão. Eco compreende que todas as obras de arte não estão sujeitas a um único parâmetro de análise, uma vez que cada leitor detém liberdade de organizar, analisar e apresentar leituras diferenciadas a partir do momento que desfrutasse da obra esteticamente. Este conceito será empregado para compreender um fenômeno específico das telenovelas brasileiras nas quais as tramas desenvolvidas a partir dos índices de audiência. Cf.: ECO, Humberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

³⁶ HAMBURGUER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 20.

³⁷ HAMBURGUER, E. *Telenovelas e interpretações do Brasil*. São Paulo: Lua Nova, 2011.p. 459.

claro que a pesquisa se valerá de um documento audiovisual que expressa à versão compacta da trama em foco, entretanto, sendo tal material midiático representativo do enredo central.

A adoção de tal mídia deve-se a dois fatores. Primeiro, permite contornar um dos problemas cruciais dos historiadores que pesquisam sobre a TV e, notadamente, os seus produtos, qual seja: o arquivamento e acesso ao material audiovisual televisivo. Grande parte dos programas da primeira década era transmitida “ao vivo”, impossibilitando registros audiovisuais. Durante a década de 1960 até o início da década 1980, um grande acervo foi perdido pela prática de reutilização de fitas e arquivamento inapropriado do material. Um dos fatores que mais dificultam o desenvolvimento de pesquisas sobre o meio televisivo é o acesso aos acervos audiovisuais mais expressivos como o CEDOC da TV Globo que, por serem de propriedade privada, raramente disponibilizam o acesso aos arquivos, possibilitando apenas visualização *in loco*, sem reprodução de nenhum fotograma e, no caso de telenovelas, acesso ao máximo entre 10 ou 15 capítulos de cada obra³⁸. Atrelado a este entrave, segue-se a ausência de políticas públicas voltadas à preservação do patrimônio audiovisual da televisão brasileira e a falta de arquivos públicos que sistematizem e preservem este material, a fim de que seja disponibilizado ao público³⁹. A segunda razão é que a análise dos DVDs permite que se expanda a temporalidade a ser tratada, uma vez que manteve-se o enredo central e, o mais válido, pensar as imagens e as representações da telenovela com foco em dois momentos distintos do regime militar, quais sejam: período de seu endurecimento e parte do processo de abertura política. Contudo, deve-se ter claro que o enredo central mantido expressa condições favoráveis para os objetivos desta pesquisa, até porque muito do que a versão integral possa ter exibido não interfere diretamente na trama central dos personagens ou núcleos destes.

Como já mencionado, para uma pesquisa mais expandida da telenovela faz-se necessário o cruzamento de informações inseridas em outras fontes como: jornais, documentos oficiais, entrevistas, memórias e sinopses. Foram consultadas as edições dos periódicos mais influentes à época da exibição e reapresentação da telenovela, como os paulistas, *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, o carioca, *O Globo*, e a revista semanal *Veja*⁴⁰. Os arquivos dos

³⁸ Busetto, 2014. *Op. cit.*, p. 399.

³⁹ Napolitano, Marcos. *Op. cit.*, p. 235-250.

⁴⁰ A delimitação destes jornais e da revista se deve ao fato de serem distribuídos a diferentes regiões do país, possibilitando que seus discursos fossem difundidos em âmbito nacional e historicamente reconhecidos por suas atuações, por vezes ambíguas, durante a vigência da ditadura militar, além de contemplarem espaço para informações e artigos sobre a TV.

jornais paulistas, *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, podem ser localizados no Arquivo Público do Estado de São Paulo, e do periódico carioca supracitado pode ser localizados na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Contudo, as edições dos jornais e da revista acima citados, estão digitalizados e disponíveis eletronicamente. Nos periódicos *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo* matérias sobre a televisão, telenovelas e sobre “O Bem-Amado” não apresentaram grande destaque. Acredita-se que isto se deve ao fato da telenovela ser considerada uma “arte menor”. Essa visão foi compartilhada por adeptos da Teoria Crítica que observavam a televisão como o principal veículo da indústria cultural, que produzia uma espécie de entorpecimento social, esvaziando o sentido cultural de suas produções. Deve-se considerar também que neste momento a televisão era submetida à ação da censura do regime militar, o que excluía maiores possibilidades de se focalizar explícita e profundamente ou expressar visões críticas dos problemas sociais do Brasil. Partindo dessa premissa, a telenovela seria um dos gêneros mais alienantes, estando a serviço da sociedade industrial, e não deteria nenhum valor artístico que pudesse ser mencionado. O jornal *O Globo*, como parte de uma estratégia de autopromoção do conglomerado das Organizações Globo, contém matérias sobre as produções da emissora, notadamente a telenovela estudada.

A revista semanal *Veja*, por sua vez, apresentou informações relevantes a respeito da televisão e seus produtos, visto que havia uma seção específica dedicada a TV, na qual a telenovela desfrutava de destaque. Matérias com os profissionais envolvidos nas produções televisivas eram relativamente frequentes. Consta, em mais de uma edição, reportagens relativas à produção e veiculação de “O Bem-Amado”, abordando seus atores, produtores e a repercussão do sucesso de audiência, o que possibilita a delimitação do contexto histórico da obra. Foram analisadas as edições entre os anos de 1968 a 1977.

A autobiografia de Dias Gomes, intitulada *Apenas um subversivo*, lançada em abril de 1998, é tomada como relevante fonte, porque permite um maior entendimento do universo ideológico do autor⁴¹. Segundo Michael Pollak, “além do trabalho de enquadramento da memória, há também o trabalho da própria memória em si”⁴². A memória quando é relativamente constituída, efetua um trabalho de manutenção, coerência, unidade, continuidade e organização. Como desdobramento, tem-se a relação estreita entre a memória e o sentimento

⁴¹ GOMES, Dias. *Apenas um subversivo?* Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.

⁴² POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, vol. 5, n. 10, 1992, p. 206.

de identidade. A imagem que um sujeito adquire ao longo da vida referente a si mesmo é a imagem que este constrói e apresenta aos outros e a si mesmo, com o intuito de se acreditar em sua própria representação.

Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo⁴³.

A autobiografia constitui um “princípio de identidade”, uma forma de representação do sujeito por si mesmo que implica em uma narrativa que o posiciona (seja qual for sua relevância social) em seu contexto sociopolítico e cultural. A narrativa presente na autobiografia estabelece a contextualização, não só do texto do outro no tempo em que foi lido, mas também estabelecendo uma relação vital com o contexto narrativo. Ao narrar sobre si mesmo o indivíduo parte do um tempo presente onde são produzidas as memórias. A memória discursiva presente em uma autobiografia, do mesmo modo que em toda a memória, contém elementos ambíguos que recupera o passado, ao mesmo tempo em que apaga e silencia. Ao narrar sua história, o sujeito autobiógrafo descreve situações, e geralmente concebe sua vida não como uma confirmação de regras e dos legados da tradição, mas como uma aventura a ser inventada⁴⁴. Dentro dessa perspectiva, a construção da trajetória e a produção da memória sobre si do dramaturgo será investigada de forma crítica. Concomitantemente, será avaliados um conjunto de depoimentos realizados pelo teledramaturgo nos mais diferentes suportes midiáticos. Além daqueles publicados na imprensa, nos livros e nas pesquisas acadêmicas, foram verificadas entrevistas concedidas à televisão, em programas dos mais diferentes gêneros.

Os arquivos audiovisuais disponíveis na Internet, especialmente no *site* de compartilhamentos *YouTube*, também foram consultados a fim de recorrer a depoimentos e entrevistas de Dias Gomes, bem como dos demais profissionais que participaram da obra.

⁴³ *Idem.* p. 204.

⁴⁴ CALLIGARIS, C. Verdades autobiográficas e diários íntimos. In: *Estudos Históricos*, vol. 11, nº 21, Rio de Janeiro, FGV, 1998. p. 21.

Apesar de fragmentados, estes arquivos proporcionam maior nitidez à análise da obra, bem como do arcabouço ideológico do autor.

Uma grande dificuldade do pesquisador que se propõe a estudar um produto como a telenovela é o acesso aos arquivos audiovisuais. No Brasil estes arquivos são, em sua maioria, de propriedade privada. O pesquisador Áureo Busetto pondera que, grande parte das telenovelas produzidas e veiculadas pela Rede Globo, a partir da segunda metade da década 1980, está arquivada integralmente ou de forma compacta, dado que a comercialização dos folhetins eletrônicos brasileiros já se encontrava em plena operação no mercado externo, partir de 1977⁴⁵. Através da Globo Marcas – ramo comercial das Organizações Globo – são desenvolvidas estratégias de venda de suas produções, especialmente telenovelas e minisséries em formato de DVD. Ademais, desde 1980 várias telenovelas foram reexibidas em versão compacta, no vespertino programa “Vale a Pena Ver de Novo” e, mais recentemente, no canal a cabo Viva, pertencente às Organizações Globo⁴⁶.

Entre os anos de 1965 e ao longo da década de 1970 a Rede Globo produziu e veiculou 83 telenovelas, que foram posteriormente comercializadas em DVDs pelo braço comercial da emissora, a Globo Marcas. Entre as obras exibidas na década de 1970 e lançadas no mercado estão: “Irmãos Coragem”, “Selva de Pedra” e “Pecado Capital”, da autoria de Janete Clair; “O Bem Amado”, de Dias Gomes; “Escrava Isaura” e “Dancing Days”, de Gilberto Braga; e “A Sucessora”, de Manoel Carlos⁴⁷. Tal prática, segundo o Busetto, se deve por um lado à ampliação de possibilidades de comercialização dos acervos audiovisuais que se transformam em mercadoria bastante rentável.

Considerações finais

A telenovela analisada em sua estrutura interna de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade pode ser compreendida na pesquisa histórica, na condição de “evidência” de uma determinada experiência histórica e social, como fontes de informações,

⁴⁵ Busetto, 2014. *Op. cit.*, p. 399.

⁴⁶ *Idem*, p. 391.

⁴⁷ *Idem*.

como objeto privilegiado de análise ou como representação das dimensões político-sociais de um determinado momento histórico.

No entanto, ainda hoje, os pesquisadores encontram dificuldades para acessar o material audiovisual produzido pela televisão brasileira. Os arquivos públicos ainda não implantaram, dentro de sua política de preservação de patrimônio a guarda, uma sistematização adequada para acesso público aos acervos audiovisuais. A maioria dos arquivos existentes é de propriedade privada das emissoras que, em grande parte, utilizam esse acervo para o desdobramento de suas atividades comerciais na venda de produtos da indústria cultural. No Brasil, o arquivo CEDOC de propriedade da Rede Globo de TV é um exemplo desta prática, pois raramente disponibilizam o acesso aos arquivos, possibilitando apenas visualização *in loco*, sem reprodução de nenhum fotograma e, no caso de telenovelas, acesso ao máximo entre 10 ou 15 capítulos de cada obra.

Como alternativa às dificuldades apresentadas ao historiador que toma a telenovela como fonte e objeto, pode-se recorrer aos produtos culturais editados e disponíveis à venda em formato de DVDs; todavia, não deixando de considerar seu contexto de formatação e edição. Outro recurso que pode ser empregado é recorrer a sites de compartilhamento de imagens e vídeos como o *Youtube*. Contudo, este *website* geralmente apresenta um conteúdo fragmentado.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BORELLI, Silvia Helena Simões; ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: UNESP, 1991.

BUSETTO, Áureo. Ensino sobre a TV: preâmbulo de uma pesquisa. In: PINHO, Sheila Z.; SAGLIETTI, José R. C. (Org.). *Núcleos de Ensino*. São Paulo: Editora UNESP, 2005, v. 1, p. 215-231.

_____. A mídia brasileira como objeto da história política: perspectivas teóricas e fontes. In: SEBRIAN, Raphael Nunes Nicolletti (Org.). *Dimensões do político na historiografia*. Campinas: Pontes Editora, 2008.

_____. Sintonia com o contemporâneo: a TV como objeto e fonte da História. In: BEIRED, J; BARBOSA, C. (Orgs.). *Política e identidade cultural na América Latina*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. Vale a pena ver de novo: organização e acesso a arquivos televisivos na França, Grã-Bretanha e no Brasil. *História*: São Paulo, v.33, n.2, p. 380-407, jul./dez. 2014.

CALLIGARIS, C. Verdades autobiográficas e diários íntimos. In: *Estudos Históricos*, vol. 11, n. 21, Rio de Janeiro, FGV, 1998.

CERTEAU, Michel. *Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHATIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Petrópolis: Vozes, 1994.

COSTA, Alcir; COSTA, Cristina. *A milésima segunda noite*. São Paulo: Annablume, 2000.

ECO, Humberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERNANDES, Ismael. *Telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FERRO, Marc. O Filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques; NORRA, Pierre. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

GOMES, Dias. *Apenas um subversivo?* Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.

HAGEMEYER, Rafael. *História & audiovisual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

HAMBURGUER, Esther I. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Telenovelas e interpretações do Brasil*. São Paulo: Lua Nova, 2011.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

JEANNENEY, Jean-Noel. A mídia. In: REMOND, René. (Org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

KORNIS, Mônica Almeida. A Rede Globo e a construção da história política brasileira: o processo de retomada democrática em Decadência. In: ABREU, Alzira Alves de. (Org.). *A democratização no Brasil: atores e contextos*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

_____. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In: CAPELATO, Maria Helena (Org.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

_____. As 'revelações' do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 36, 2011, p. 173-193.

MATTELART, Armand e Michèle. *O carnaval das imagens*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla. *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2011.

OLIVEIRA, Wellington Amarante. Televisão e História: os (des)caminhos teórico-metodológicos trilhados na pesquisa histórica sobre a criação do programa Telecurso 2º Grau



da Fundação Roberto Marinho, 1978-1981. In: *Anais IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem*: Londrina, 2013, p. 3189 – 3199.

PALHA, Cássia R. Louro. *A Rede Globo e o seu Repórter: imagens políticas de Teodorico a Cardoso*. Tese de Doutorado. Niterói: UFF, 2008.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, vol. 5, nº 10, 1992.

SADEK, José Roberto. *Telenovela: um olhar de cinema*. São Paulo: Summus, 2008.

SORLIN, Pierre. Televisão: uma outra inteligência do passado. In: NOVA, Jorge (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: UNESP, 2009.

SOUZA, Jose Carlos. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.