

## Ressignificação e atualização das categorias de análise da “ficção impressa” como um dos caminhos de estudo da narrativa teleficcional<sup>50</sup>

Maria A. Baccega  
Universidade de São Paulo  
[mabga@usp.br](mailto:mabga@usp.br)

**Resumo:** *Este estudo postula uma releitura, resignificação e adequação de algumas das categorias básicas de análise de ficção, construtoras da produção ficcional televisiva, como: ficção/ realidade, polifonia/ dialogia, autonomia/ independência, construção de personagens, foco narrativo/ autor implícito, convergência de sujeitos produtores, memória discursiva, interdiscursividade. Um dos objetivos é, a partir delas, desvelar as modificações maiores ou menores das narrativas ficcionais no trânsito das plataformas e verificar o papel dos receptores coprodutores, os quais, se não passaram a existir a partir da rede, têm nela um forte aliado para a disseminação rápida das contaminações de sua coprodução e possível extensão ou diminuição do peso das categorias. Nessa primeira etapa procuramos construir/reconstruir categorias de análise.*

**Palavras-chave:** *Telenovela; ficção televisiva; categorias de análise.*

---

**Abstract:** *This study claims for redefining and adapting certain basic categories of analysis which inform the production of televised fiction: reality/fiction; polyphony/dialogism; autonomy/independence; character construction; narrative focus/implicit author; converging subjects of production; discourse memory; interdiscursiveness. From this standpoint, one of our aims is to reveal major and minor modifications in fictional narratives as they move to different platforms. We assess the proportional strength of these categories and also examine the role of co-producing receptors, those who use the web for the rapid dissemination of the contaminations of their co-production. In this initial stage we work on building/rebuilding adequate categories of analysis.*

**Keywords:** *Telenovela; TV fiction; categories of analysis.*

---

<sup>50</sup> Parte deste texto deriva de trabalho apresentado no Congresso da Intercom de 2011, realizado em Recife. Algumas dessas ideias foram lá discutidas. Como se trata de temática que tem sido nosso objetivo prioritário, fizemos as modificações que novas pesquisas teóricas permitiram.

O texto inicia-se apresentando a televisão como sendo, ainda, o meio de comunicação mais eficaz para atingir o público em geral, seja pela discussão de temas socioculturais que ela porta, seja pela força de sua inserção na trama cultural. Assim, ela imiscui-se no âmbito da produção, circulação e consumo de bens materiais/simbólicos, o que leva à concentração, nela, das verbas publicitárias. No Brasil, as estatísticas comprovam que mais de 60% vão para a televisão. Levantamento realizado no mercado britânico, divulgado no último dia 13 de outubro, também indica que lá a televisão é o meio com maior retorno sobre investimento (ROI) de mídia, à frente de impresso, rádio, digital e *outdoor*. Para cada 1 libra investida o retorno foi de 1,70, mesmo com a crise econômica europeia (Associação de Emissoras de TV do Reino Unido, 13/10/11, publicado no jornal Propmark, de 24/10/11). Na televisão são as narrativas ficcionais que mais carregam verbas. Considerando a telenovela enquanto uma das narrativas ficcionais e buscando apoio nos estudos de linguagem (Ana Maria Balogh e Omar Rincón já o fizeram), este texto postula uma releitura, ressignificação e atualização de algumas das categorias básicas de análise de ficção aplicadas tradicionalmente à literatura impressa como um dos caminhos para investigação e análise. Assim, são apresentadas, como construtoras da produção ficcional televisiva, categorias como: ficção/ realidade, polifonia/ dialogia, autonomia e independência, construção de personagens, foco narrativo/ autor implícito, convergência de sujeitos produtores, memória discursiva, interdiscursividade. Um dos objetivos é, a partir delas, desvelar as modificações maiores ou menores das narrativas ficcionais no trânsito das plataformas e verificar o papel dos receptores coprodutores, os quais, se não passaram a existir a partir da rede, têm nela um forte aliado para a disseminação rápida das contaminações de sua coprodução e possível extensão ou diminuição do peso das categorias. É nesses territórios que se conformam os cenários para a construção conceitual de consumo, categoria que vem regendo as práticas socioculturais/ econômicas na contemporaneidade e que atua fortemente na construção das identidades.

A telenovela continua a ser o mais importante produto da indústria cultural brasileira. E continuará a sê-lo com a mesma estrutura enquanto estiver dialogando com sucesso com a sociedade da qual provém e para a qual se destina. Ou, como diz Lopes (2009:22), enquanto se mantiver “seu caráter, senão único, pelo menos peculiar, de ser uma ‘narrativa nacional’ que se tornou um ‘recurso comunicativo’”. Queremos iniciar falando um pouco do que consideramos justificativas deste êxito.

## 1. Um pouco de história

A primeira característica à qual podemos atribuir o êxito da telenovela é seu caráter narrativo. A narrativa acompanha desde sempre o ser humano, desde que o homem adquiriu a faculdade de representar. Como lembra Milly Buonanno (1996: 19), o termo narrativa, na sua acepção alargada, pode ser utilizado para “qualquer forma de conto de imaginação que a história humana tenha conhecido – da pintura rupestre à poesia épica, às obras teatrais, aos diversos gêneros de prosa literária; da narração cinematográfica, aos quadrinhos e aos desenhos animados. Contemporaneamente, o termo ficção tende a ser utilizado em duas principais e específicas acepções: a primeira se circunscreve, no âmbito literário, à produção em prosa de romances e novelas; a segunda se refere, no âmbito da mídia, à produção narrativa de televisão, ou ficção televisiva”. O narrador sempre ocupou lugar de destaque nas sociedades:

quer seja ao redor da fogueira, quer seja nas cortes, quer seja nos jornais, no rádio, no cinema e na televisão. Agora, a caminho da cibercultura.

Embora se pudesse lembrar, para estabelecer as origens da telenovela, que Charles Dickens tinha o hábito de dramatizar seus romances diante do público usando vozes diferentes e Mark Twain declamava seus contos, consideramos mais adequado estabelecer a origem desse formato de narrativa – a telenovela – em meados dos Anos 20, na *soap opera* americana, transmitida pelo rádio.

Na América Latina, o ponto de partida é Cuba, que vai incluir no formato mais tarde transformado em gênero, a característica do melodrama, que tão bem espelha a América Latina. Segundo Délia Fiallo (1995: 16), em Cuba “o gênero teve um curioso antecedente nos ‘leitores de tabacaria’, os quais, para entreter os trabalhadores enquanto estes torciam e despalhavam as folhas de tabaco, liam as novelas melodramáticas e românticas mais famosas, seguindo a preferência de seu auditório”. A transmissão radiofônica em Cuba começa em 1922 e em 1928 iniciava-se a transmissão de um ciclo de “zarzuelas” (obra dramática e musical em que alternativamente se declama e se canta, as operetas espanholas). A primeira delas foi *Os moinhos de vento*. Surgiram em seguida muitos outros espaços de narrativa, como “A hora da farmácia Jofre”, “A hora múltiple” etc. Tratava-se, na verdade, de adaptações de obras de teatro, musicais e comédias.

Essas afirmações de Délia Fiallo nos remetem ao período Glória Magadã, ou Maria Magdalena Iturriz, no Brasil. Fugida da Revolução Cubana, essa selecionadora de sinopses da Colgate-Palmolive cubana, que nunca havia escrito uma radionovela ou uma telenovela, carrega consigo as sinopses que lá estavam e com elas acaba por se tornar, no Brasil (antes estivera na Argentina), durante alguns anos, a “dona” da teledramaturgia, fazendo adaptações não de obras teatrais, mas de sinopses dos dramaturgos cubanos, sem conhecimento deles.

Entre suas recordações, Délia destaca “A novela do ar”, cuja apresentação era a seguinte: “abrem-se as páginas sonoras da novela do ar, para brindá-los com a emoção e o romance de um novo capítulo” (Fiallo, 1995: 16). Citamos por considerar uma síntese do que foi a telenovela também no Brasil até final da década de 60 e por considerar que assim continua sendo com as telenovelas da Televisa: apenas “emoção” e “romance” e não esses dois ingredientes como cenário para outras discussões temáticas.

A radionovela cubana prossegue com êxito e entre seus dramaturgos se destaca Félix B. Cagnet, autor de *Chan Li Po*, A serpente vermelha, entre outras, e da mais conhecida de todas, O direito de nascer, a qual, no Brasil, foi apresentada no rádio, com enorme êxito. Além das transmissões radiofônicas, foram produzidos livretos, que continham os capítulos da novela e eram vendidos em bancas de jornais. Também já teve duas versões para telenovela (Tupi, 1965 e Tupi, 1978).

Entre as autoras cubanas dessa época, destaca-se, também, Íris D’Ávila, que, em depoimento sobre o período. Cansada de ouvir falar que a telenovela aliena, Íris D’Ávila contestou, dizendo que em Cuba, ao mesmo tempo em que a população chorava com as novelas e telenovelas, fazia a Revolução.<sup>51</sup>

---

51 Depoimento no I Seminário Brasileiro de Telenovela, realizado pelo Centro de Pesquisas de Telenovela da USP, em 1989.

A televisão entrou em Cuba no mesmo ano que no Brasil: 1950. Lá, no início, a ficção televisiva veio sob a forma de unitários, entre os quais *Quarta-feira de amor Palmolive*, escrito por Délia Fiallo. (Ressalte-se que também no Brasil a Colgate-Palmolive foi a maior patrocinadora de radionovelas, entre as quais o próprio *O direito de nascer*.) Esse tipo de patrocínio está na própria origem do produto: *soap opera*. Além da Colgate-Palmolive, a Procter & Gamble foi uma grande patrocinadora, nos Estados Unidos. A telenovela vai ter início em 1952, com um programa chamado “A novela na televisão”. A primeira telenovela teve 52 capítulos e se chamou *Caminhos do amor*, de Mário Barral, com Adela Escartín e Armando Bianchi. Esta parece ter sido verdadeiramente a primeira telenovela escrita na América Latina.

Na Venezuela a primeira telenovela foi *A criada da granja*, com cerca de 25 capítulos, em 1958; também no México foi em 1958, com *Caminho proibido*; na Argentina, por volta dos Anos 60, com *O amor tem cara de mulher* e *Quatro homens para Eva*. Entre os autores argentinos desta época destacam-se Abel Santacruz e Alberto Migré, esse último “pai” da novela *Rebelde*, que recentemente circulou no mundo todo.

No Brasil, a primeira telenovela diária aconteceu em 1963, chamava-se 2-5499 Ocupado, escrita por Dulce Santucci. Baseada em original de Alberto Migré, teve Glória Menezes e Tarcísio Meira nos papéis principais e foi veiculada pelo Canal 9 (Excelsior, São Paulo) e Canal 2 (Rio de Janeiro). Segundo Ismael Fernandes (1997: 39), “desde então a telenovela já mostrava seu poder de penetração junto às massas. Um rapaz, no Sul do país, foi obrigado a mudar o número do seu telefone por coincidir com o número do título da telenovela”.

Certamente essa penetração da telenovela é que deve ter levado, como afirma Délia Fiallo, Gabriel Garcia Marques a Cuba para perguntar a Félix Caignet o segredo do seu sucesso. Ou ainda deve ser o que embasa a afirmação de Jorge Amado, citada no mesmo artigo: “Seria muito classista pensar que são tolas as 200 milhões de pessoas que vêem uma boa telenovela em todos os países do mundo”.

A telenovela brasileira tem como uma de suas raízes a telenovela cubana.

## 2. Telenovela brasileira: das tradicionais às socioculturais

A telenovela, produto antropofagicamente construído pelos brasileiros, que deglutiram as influências do circo, do folhetim e do cordel, da *soap opera*, dos cubanos e de Glória Magadã, já pode ser classificada em fases: da brasilidade que Beto Rockefeller instalou às novelas críticas dos tempos da ditadura, sobretudo década de 70 e princípios da década de 80, quando dramaturgos como Dias Gomes e Lauro César (MUNIZ, 1994: 94-103), cassados do teatro, abrigam-se na televisão, dividindo o país em povoados onde se exercita a crítica e se prega a liberdade<sup>52</sup>, até à telenovela contemporânea, escrita e dirigida por uma equipe e não mais por um único autor e diretor, com todos os problemas daí decorrentes.

---

<sup>52</sup> Não se pode esquecer Walter George Durst, além de Bráulio Pedroso e do “nascimento” do teledramaturgo Gilberto Braga.

Pertencem a essa “fase de ouro” da telenovela brasileira, entre outras (Fernandes, 1997: 170-270): *O Espigão* (Dias Gomes), *Fogo sobre terra* (Janete Clair), *Escalada* (Lauro César Muniz), *Gabriela* (Walter G. Durst), *O grito* (Jorge Andrade), *Os ossos do barão* (Jorge Andrade), *Pecado Capital* (Janete Clair), *Saramandaia* (Dias Gomes), *O casarão* (Lauro César Muniz), *O feijão e o sonho* (Benedito Ruy Barbosa), *Estúpido Cupido* (Mário Prata), *O julgamento* (Carlos Queirós Teles e Renata Pallottini), *Escrava Isaura* (Gilberto Braga), *Dona Xepa* (Gilberto Braga), *Espelho Mágico* (Lauro César Muniz), *Nina* (Walter G. Durst), *Dancin'days* (Gilberto Braga), *Sinal de Alerta* (Dias Gomes), *Os gigantes* (Lauro César Muniz), *Baila comigo* (Manuel Carlos), *Os imigrantes* (Benedito Ruy Barbosa – 1ª fase e Renata Pallottini e Wilson Aguiar – 2ª fase).

Nas primeiras telenovelas, que podemos chamar *tradicionais*, a concepção de mundo era maniqueísta, dividindo os personagens entre bons e maus, sem possibilidade de mudança, os diálogos eram pobres e as situações, baseadas em estereótipos consagrados por todas as classes sociais: o homem é o que pensa e decide e a mulher é um ser emocional dele dependente; existem profissões só masculinas e só femininas; os médicos são sempre abnegados e os políticos, corruptos; a família era sempre do tipo nuclear, com pai, mãe e filhos, etc. Diferentemente, passamos a ter, nas telenovelas citadas, que podemos chamar de socioculturais, a presença da complexidade social, em todas as esferas: as personagens deixam de ser planas, com possibilidade de construir seu próprio “destino”, em interação com o contexto socioeconômico-cultural, à vista do telespectador. Abordam-se novas temáticas e se modifica o tratamento dado ao melodrama e à estruturação dos capítulos. A família, como mostra nossa pesquisa, vai se configurar de modos múltiplos, incluindo arranjos familiares, mais de acordo com a sociedade; a corrupção e o mau caráter nem sempre são punidos, como é o caso da novela *Vale tudo*; não há personagens só boas ou só más e, talvez o mais importante, cria-se um número grande de subtramas que passam a ter grande importância no desenvolvimento da história, gerando a possibilidade de discussão múltipla de uma ampla variedade de temas. A história de amor, central, não desaparece, mas se torna, como se vê, muito mais complexa. Estes são alguns aspectos da telenovela brasileira.

### 3. Telenovela e publicidade

Depois da breve apresentação, consideramos necessário procurar desvelar o ponto de vista a partir do qual trataremos o produto cultural telenovela.

Inserida no bojo da televisão, como seu espaço mais rentável (no Brasil), o produto cultural telenovela tem suas raízes no “massivo”, no popular, adentrando hoje a cibercultura. A concepção dual da realidade, massiva x pós-massiva, digital x analógico, que tem se expressado em alguns trabalhos, revela-se como resultado do abandono da dinâmica que caracteriza sempre o emergente, ele mesmo resultado de um processo e ponto de partida de outro ou outros. Como diz Jenkins, “os velhos meios de comunicação não estão sendo substituídos. Mais propriamente suas funções e status estão sendo transformados pela introdução das novas tecnologias” (Jenkins, 2009: 41).

Tendo em vista a estrutura sócio-econômica da sociedade, essa justificativa refere-se ao prestígio econômico da TV e, nela, da telenovela. Para tanto, apresentamos o

panorama de investimento publicitário em televisão (abaixo), em que se pode notar não apenas a liderança desse meio, mas o crescimento – mesmo que pequeno – de 2009 (61,4) para 2010 (62,6) e para 2011 (63,1).<sup>53</sup>

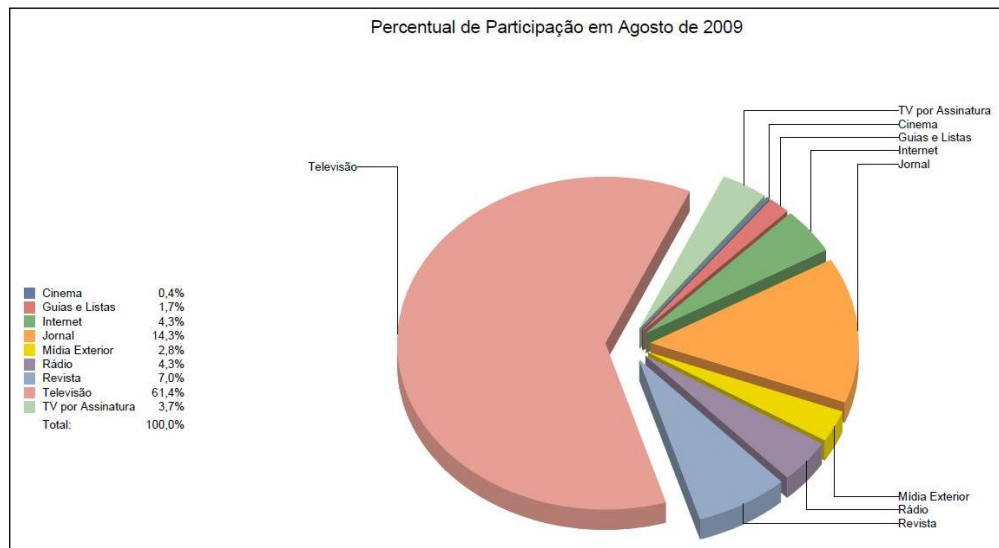


Figura 1 – Gráfico sobre participação dos meios no montante da verba publicitária em ago/2009. Fonte: Inter-meios

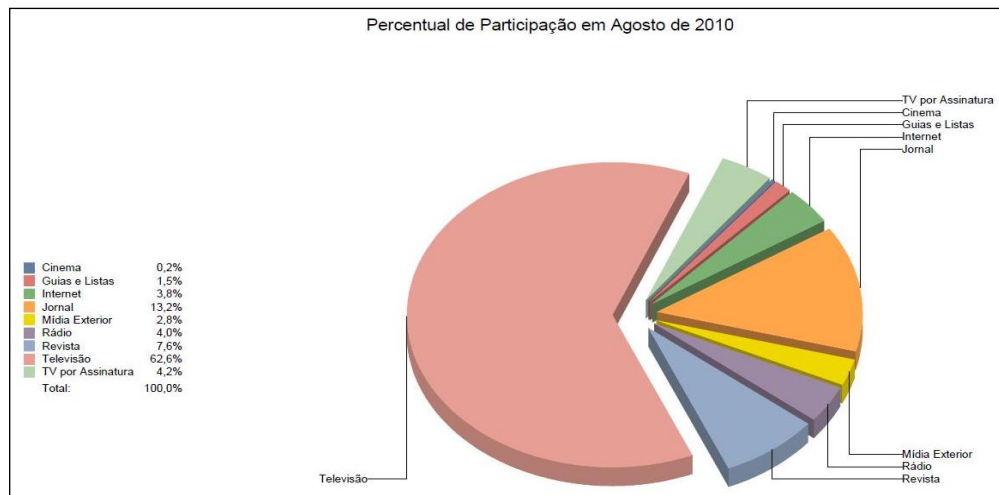


Figura 2 – Gráfico sobre participação dos meios no montante da verba publicitária em ago/2010. Fonte: Inter-meios

<sup>53</sup> Embora consideremos que reduzir a questão do consumo, característica de qualquer sociedade e formador de identidades, à questão publicitária é fugir do debate, não podemos deixar de reconhecer que ela dialoga com sucesso junto aos consumidores. Por isso, a verificação do lócus onde estão sendo alocadas suas verbas.



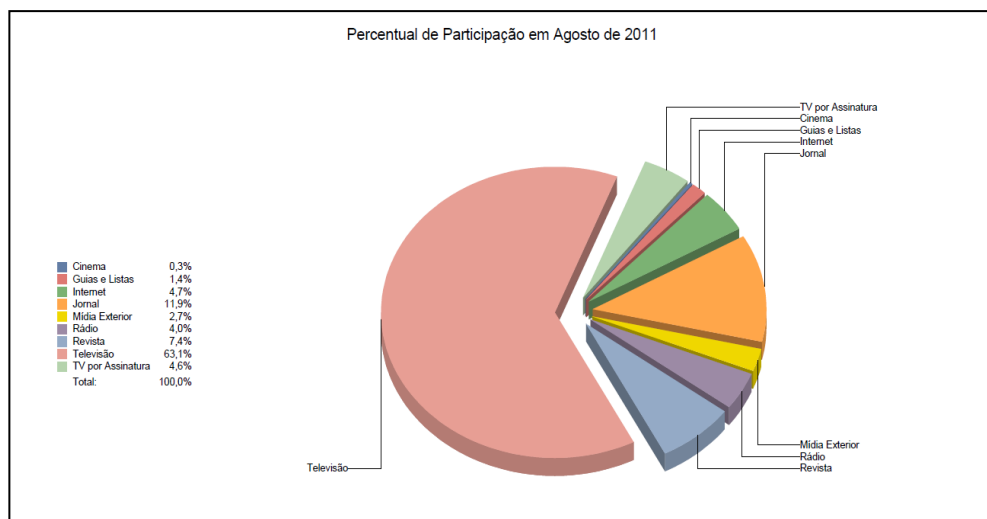


Figura 3 – Gráfico sobre participação dos meios no montante da verba publicitária em ago/2011. Fonte: Inter-meios

Este texto refere-se à primeira etapa de nossa pesquisa. Nele, arrolamos alguns conceitos que consideramos fundamentais para a crítica da estrutura narrativa da telenovela. A partir daí, a médio prazo, pretendemos investigar como as novas tecnologias estão redesenhando a ficção televisiva seriada, como ela se transforma (em que aspectos?) para formar a nova história, a história que circula nas redes sociais, em blogs etc. Quais as outras várias interpretações elas portam, e se, e como, a partir dessas interpretações, configuram-se novos modelos narrativos.

#### 4. Melodrama e telenovela brasileira: considerações

Adequando-se aos vários períodos históricos, o melodrama é uma estrutura que tem vencido barreiras, o que o torna sempre contemporâneo. Fortalece-se no decorrer do século XVIII, sobretudo com a Revolução Francesa, a qual, segundo Thomasseau (2005: 13-17), possibilitou o aumento do público de teatro, com a presença das classes populares. Ele transformava em “mitos e maravilhas as situações de violência que as ruas e as assembléias haviam banalizado”. Não era reprimido pela burguesia, porque trazia, como de resto ainda hoje, o culto da família e o sentido de propriedade e de conservação dos valores<sup>54</sup>; preservava o senso de hierarquia e o reconhecimento do poder estabelecido. “Reconciliava”, assim, todas as ideologias. Era amado pelo público e desprezado pelos críticos. Assim nasceu, assim vive, assim o melodrama aparece até hoje em todas as suas manifestações: escritas, audiovisuais (televisivas são as que nos interessam neste trabalho) ou na cibercultura (para onde caminha o projeto).

No Brasil, até à metade da década de 60, dramaturgos como Glória Magadã (cubana fugida da Revolução) tomavam conta das histórias ficcionais: dramalhões que remetiam a realidades do “passado”: ex. a novela *Sheik de Agadir*. A temática brasileira (questões socioeconômico-culturais, vida no cotidiano, as novelas chamadas socioculturais) penetrou a telenovela há mais de 30 anos (Fernandes,

<sup>54</sup> Os filmes ditos pornográficos são verdadeiros libelos a favor da família.

1997).<sup>55</sup> Assim, a nação está narrada em suas histórias, e também colabora para a continuidade dessa narração. Ou seja: as histórias narradas só o são porque dialogam com a nação, a qual, ressignificando-as, oferece argumentos para a continuidade da narrativa. Dramaturgos de renome como Dias Gomes, Lauro César Muniz, Benedito Ruy Barbosa, entre outros, construíram, nesse tempo, uma obra respeitável. Ainda assim se fala na telenovela apenas como alienação. Já o gênero informativo – tão merecedor de crítica quanto a ficção, pois o deslocamento da realidade do sujeito pode estar mais nele – continua pouco criticado. Enquanto a ficção é encarada como o mundo dos sonhos, o informativo é encarado pelos receptores como “realidade”, como algo que tem credibilidade.

Assim como a telenovela, que é veiculada de forma seriada, o telejornal também tem um capítulo diário. Nele apresentam-se tanto fatos anteriores (ocorridos há poucos dias, pois segundo a norma jornalística, nenhum fato consegue atrair a atenção do receptor por mais de três dias) quanto aqueles que aconteceram naquele dia, selecionados para serem publicizados, para se tornarem notícia.

Como lembra Arlindo Machado (2000), não foi a televisão que inventou a forma seriada de narrativa. Ela já se encontrava presente em certas formas de literatura, como as cartas, os sermões; nas narrativas míticas intermináveis, como *As mil e uma noites*. Desenvolveu-se com a técnica do folhetim, no século XIX, e continuou na radionovela (*O direito de nascer*) e nos seriados do cinema. E continua a ter grande sucesso.

A linguagem narrativa da telenovela manifesta-se num modo peculiar de “contar histórias”: é como se aquela narração estivesse sendo contada por alguém da nossa família, uma “pessoa” de nossas relações, o que permite aproximações, identificações por parte do espectador. Ela sempre narra “casos” que aconteceram aqui e acolá, construindo uma história sem fim, caracterizando uma espécie de conversação em andamento, não mais ao redor da fogueira, mas ao redor da mídia (White, 1994). São narrativas que manifestam permanentemente as relações com a cultura, por isso nos enredam e nos fazem navegar ‘por mares’ não apenas ‘nunca dantes navegados’ mas também pelos ‘nunca navegáveis’, ou só navegáveis no virtual.

Na experiência da TV, relaxamos nossas expectativas estabelecidas de racionalidade, entramos em outros mundos possíveis de significados, e então retornamos para o nosso mundo “real”, com perspectivas, de algum modo mudadas, que nos permitem modificar esse mundo. (White, 1995: 71)

Essas “perspectivas mudadas” aparecem também em Terry Eagleton, quando discute a distinção entre ciência e arte. Abusivamente, estamos transpondo suas observações: em ciência o discurso do “real”; na “arte”, o discurso ficcional. Diz Eagleton que eles não tratam objetos diferentes, mas o mesmo objeto de diferentes maneiras. Exemplifica com as obras *Tempos Difíceis* de Dickens e *O capital* de Marx.<sup>56</sup>

A ciência dá-nos um conhecimento conceptual de uma situação; a arte dá-nos a experiência dessa situação, o que é equivalente à ideologia. Mas, ao fazê-lo, permite-nos

---

55 “O melodrama brasileiro foi-se tornando cada vez menos lacrimogêneo. A novela foi incorporando a comédia ao drama em determinado horários, o que naturalmente implicou uma relativização dos aspectos hiperbólicos do melodrama para que se fizesse mais adequado a essa convivência” (Balogh, 2002: 170)

56 “O mundo material ocupa lugares contrários no respectivo domínio das ciências e das artes: sendo ponto de partida das primeiras, para logo ser abandonado em prol do conhecimento puro, ele é o ponto de chegada das segundas. A moderna divisão de trabalho entre cientistas e artistas faz parte de uma evolução que se iniciou no Renascimento e chegou ao seu auge no século XIX”. (Gumarães et al p.67)



‘ver’ a natureza dessa ideologia e começa, assim, a conduzir-nos no sentido da compreensão plena da ideologia que é o conhecimento científico. (EAGLETON, 1976, p.31-32) (grifo nosso)

Como diz Kundera (1988: 74), as narrativas ficcionais desenham o mapa da existência, o mapa das possibilidades e não o mapa da sociedade. E, como vimos, cada vez saímos dessa experiência de navegação, dessa outra “existência”, de modo diferente daquele que começamos o percurso. “Ajudando a compreender a escrita da ‘carta marítima’, [a ficção] ajuda-nos a chegar a terra com horizontes ampliados. E não reduzidos” (BACCEGA, 1995: 7-13). E promovem a nossa inserção na dinâmica social.

Se hoje não sentamos mais ao pé da fogueira para ouvirmos as histórias de nosso povo e construirmos, junto com o narrador, os mitos de nossa identidade; se as feiras populares com seus poetas já não são mais o lugar privilegiado de constituição/reconstituição permanente da nacionalidade; se a literatura de cordel e o circo (TUFTE, 1995: 34-53) perderam força, temos ainda como espaço prioritário os meios de comunicação, em especial a televisão, que tem se configurado como o “lugar” privilegiado das narrativas, cujas matrizes históricas se encontram naquelas manifestações culturais.

Retomando a questão da tecnologia, ela possibilita que as matrizes das narrativas circulem rapidamente pelo ciberespaço, e os sujeitos receptores tenham a condição de introduzir modificações, colaborando assim com a própria escritura da narrativa que, no trajeto, vai se alterando. O receptor sempre foi ativo, sempre pôde introduzir modificações na história, a diferença é que agora tudo ocorre com uma velocidade maior e tem condições de atingir um número quase incalculável de pessoas.

Isso ocorre tanto no discurso ficcional quanto no “real”. Podemos perceber que também as notícias, a considerada “realidade”, o discurso do “real”, constituem-se em narrativas, com heróis e bandidos. Costumamos afirmar que o telejornal muitas vezes tem mais ficção que a telenovela. E, por seu caráter de “verdade”, por seu gênero de noticiário, empulha muito o telespectador.

As narrativas dos telejornais atualizam os mitos fundadores da nacionalidade, a partir do cotidiano, dos fatos que estão ocorrendo. E para atualizar tais mitos, utiliza-se de uma história “real” que se transforma no eixo catalisador dos “capítulos” diários.

Na telenovela, normalmente temos a história de um amor impossível (ou vários, dependendo do número de subtramas). Sempre há a disputa pelo “eu” amado. Há sempre a trilogia, como lembra Renata Pallottini (1998), caracterizando, invariavelmente, um amor impossível, com obstáculos os mais diversos (Tristão e Isolda, Romeu e Julieta entre outros).

Como diz Doc Comparato (1983: 38):

Idéia é um processo mental. Criatividade é a concatenação dessas idéias. Originalidade é o que faz um texto ser diferente de um outro; é a sua marca individual no texto. Seu estilo. Por esta razão, se fala do ‘universo’ de um poeta, da ‘cosmogonia’ de um artista. Na verdade, os dramas e comédias contam basicamente a mesma velha estória do homem e seus conflitos. A diferença está em como determinado artista conta a mesma velha história.

A telenovela reflete/ refrata o contexto social, respeita o tempo e espaço históricos da sociedade da qual emerge e trata dos grandes temas do cotidiano, os quais são alçados à condição de elementos do universo ficcional. Tem sua verossimilhança construída no interior da narrativa. É desse modo que a ficção colabora, ela também, com a atualização dos mitos fundadores da nacionalidade principalmente no âmbito dos valores.

Também do ponto de vista econômico a produção televisiva ficcional desempenha importante papel. Ela vem se constituindo num importante produto de exportação da América Latina, principalmente no México e no Brasil. Internamente, queremos sobrelevar a ampliação do mercado de trabalho de uma gama muito grande de profissionais, que vão de dramaturgos a atores e atrizes, iluminadores, sonoplastas etc. Sem falar nos produtos que a telenovela faz deslanchar: todos sabemos que os compositores de música popular brasileira (ou qualquer outra música) adoram ter uma de suas obras como tema de telenovela. Isso vai projetá-los. A indústria do vestuário, dos acessórios, além de muitas outras são também beneficiárias dessas produções televisivas. E servem também para que se possa observar quais as “marcas” mais duradouras que aquela narrativa tem deixado nos sujeitos. Está aí um dos modos de analisar o processo de interpretação, de recepção da telenovela.

Em muitos segmentos da população e não apenas nos diretamente ligados à telenovela ocorre a ampliação da oferta de emprego. Esse incremento de produção se deve ao papel de influenciadora da moda, de jeito de falar, da música preferida etc. que, transitoriamente, a telenovela exerce. Temos observado que há uma certa confusão entre essa apropriação, que podemos verificar sem grande esforço, e o que chamamos de incorporação, que seria a efetiva mudança de valores e comportamentos que a telenovela promoveria. Na verdade, a telenovela pauta a discussão dos temas, mas as mudanças ocorrem quando e como a sociedade civil organizada assim o desejar. É claro que a discussão desses grandes temas é o caminho para que a sociedade chegue à mudança. Sem essa discussão, seria mais difícil dar o apito para o início da marcha. Por outro lado, a discussão desses temas se espalha porque a telenovela consegue fazer que eles sejam inseridos nos mais diversos tipos de mídia, em diferentes suportes ou plataformas, dado o grande apelo da narrativa ficcional. É como se a telenovela fosse a matriz que se espalha.

Se a telenovela fosse capaz de, ela própria, modificar comportamentos da sociedade, o Brasil não teria mais preconceito contra os homossexuais, por exemplo, cuja temática tem sido frequentemente abordada. Destaque-se que a própria sociedade, na condição de co-autora da telenovela, chegou a decidir em favor da continuidade do relacionamento de um casal de homossexuais. Mas isso ocorre, ainda, apenas no âmbito da ficção<sup>57</sup>.

É indiscutível que a telenovela brasileira atingiu, nos dias que correm, um ótimo grau de qualidade em realização; ela é, em geral, bem escrita – observando-se as convenções do gênero – bem interpretada, bem iluminada; tem bons cenários e figurinos, boa maquiagem e locação. A telenovela atingiu, enfim, a idade adulta. É um produto que se pode, tranqüilamente, vender, e vender bem. (Pallottini, 1998: 20)

---

57 Infelizmente, a mídia mostrou verdadeiro massacre que 5 jovens de classe média alta perpetraram contra um rapaz e em seguida contra outros três, na Avenida Paulista, em São Paulo, no dia 14 de novembro de 2010.

Sabemos que é impossível mapear todas as mediações que se manifestam na construção da interpretação, por isso vamos destacar aquelas que nos pareceram mais atinentes aos nossos objetivos.

## 5. Narrativa televisiva: o foco narrativo

Contar história sempre foi a arte de contá-las de novo.

(Benjamin, 1993: 205)

A narrativa existe desde sempre. Aparentemente simples no começo, tratava da narração de fatos ocorridos no presente ou em tempo não muito distante, no âmbito do narrador, com sua participação ou sem ela. Assim, desde sempre a narrativa teve a mediação do narrador. Em outras palavras: não há narrativa sem mediador. Ela é, portanto, sempre uma construção que suporta sentidos.

Foi-se tornando cada vez mais complexa. Incorporou a imaginação, tratando de fatos “reais” e fatos imaginados. Passou a constituir-se entre o verdadeiro, aquilo que “ocorreu”, e o verossímil, o que parece ter ocorrido. “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (Benjamin, 1993: 198). Eis sua matéria prima. Hoje o conhecimento da narrativa, sobretudo a que se conta pela mídia, é o melhor caminho para conhecer-se a cultura da sociedade.

Ou, como diz Omar Rincón (2006: 93-94):

O poder revelador da narração está no fato de que só se vivemos podemos contar; viver significa encontrar nossos modos de narrar-nos. Quem não experimenta a vida não tem nada que contar, já que somos uma produção narrativa; narramos porque só aí encontramos sentido na fábula, no mito, no desejo. A condição para narrar é ter experiência, fazer significativa a rotina.

## 6. Autonomia e independência da teleficção

Cada telenovela, cada produto de ficção televisiva, contém na concretude de seu desenvolvimento a verdade que se constitui nela. Por isso, não se pode avaliá-la a partir do que é exterior a ela. Neste caso, é necessário que os elementos deste produto cultural sejam verossímeis, verossimilhança esta cujas referências fazem parte da própria narrativa.

Evidentemente, a narrativa emerge de uma determinada sociedade, num tempo histórico, numa cultura. Carrega com ela essas marcas. Mas, ao ser construída, levanta “muros”, delimita seu espaço, e aí se constrói algo novo. Tem especificidade. Segue determinados cânones que caracterizam o gênero e o formato. (Pallottini, 1998; Jost, 2004)

As mudanças de plataforma da ficção televisiva parecem constituir-se num novo espaço que, emergindo do primeiro, tem seus próprios limites e suas convenções. Tem também especificidades. Sem dúvida há muito por se pesquisar sobre este tema.

Por isso podemos afirmar que, tal qual em outras obras ficcionais, a telenovela se caracteriza pela autonomia, mas não pela independência: suas raízes se fundam na cultura que a produz. A realidade que ela constrói não é nem pode ser separada de tudo o que a rodeia. Se assim fosse, não haveria possibilidade de compreendê-la, pois

o sentido se forma a partir do que já é, do que já está. Ela se relaciona com outras telenovelas. Se a telenovela tem normas específicas, também é verdade que não é nela própria que ela vai encontrar substância para elaborar estas normas.

Também tem especificidade: seus cânones revelam sua autonomia. Afinal, ela cria suas próprias leis a partir das quais será lida, será interpretada. Ela constrói seus próprios limites. Apropria-se do cotidiano, dos grandes temas sociais, os quais circularão no universo da telenovela com significados que a narrativa lhes atribui.

Como em todas as obras ficcionais, o “autor” da telenovela é aquele que emerge da sua história, da sua apresentação, ou seja, do próprio produto cultural. Por isso, tomamos emprestada – e estendemos – a classificação de autor implícito de Booth (in Leite, 1985: 19):

Imagem do autor real criada pela escrita [aqui pela linguagem audiovisual], é ele quem comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história

O autor implícito não é o narrador. É aquele que se constitui pelos efeitos de sentido da narrativa, do roteiro produzido, da conjunção das várias linguagens: verbal e não verbais que constituem a telenovela.

Em outras palavras: a categoria autor implícito, criada por Booth (1980), abrange todos os personagens, suas ações, seus comportamentos éticos ou emocionais, suas vitórias, seus fracassos, seu sofrimento ou alegria. Abarca o universo narrativo em sua totalidade, a produção ficcional em seu domínio.

Consideramos que outros conceitos podem também migrar do campo dos estudos de linguagem, em especial os que se referem à análise e crítica da obra ficcional (literatura), para a análise e crítica desta outra obra ficcional: a telenovela.

Destaque-se que na trama da cultura da contemporaneidade, aparentemente caíram as barreiras entre o real e o virtual, sendo que, nessa nova composição da trama, o virtual parece ocupar o lugar do real, o lugar “central”, ponto de chegada e ponto de partida. De outro modo: a presença, ao mesmo tempo, do efeito de real e da ilusão referencial (Barthes, 1988: 145-174) - característicos do discurso ficcional e do discurso histórico, ou seja, ficção e realidade - leva à pluralidade de autores implícitos<sup>58</sup>, aqueles que se inferem da conjugação das virtualidades criadas pelas narrativas nas várias plataformas. Assim, nessa nova realidade, os autores implícitos multiplicam-se de acordo com o número de plataformas e de modificações da narrativa.

Estamos estendendo os conceitos de Barthes e os de Booth. Supomos que isso pode ajudar-nos na compreensão e na análise da telenovela

Graças à tecnologia, o que se pode apontar como ilusão referencial aparece mais fortemente como “real”, no sentido de Barthes (1988: 156).<sup>59</sup> Para ele, o “real” nunca é mais que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente.

---

<sup>58</sup> Extensão do conceito desenvolvido em Booth (1980).

<sup>59</sup> “Na história “objetiva”, o “real” nunca é mais dom que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente. Essa situação define o que se poderia chamar de “efeito de real”.

Verificam-se, assim, novos modos de participação social, novas sensibilidades, novos sujeitos, num diversificado número de “não lugares” (Augé, 1994). Com isso queremos chamar a atenção para o fato de que aquele que participa das redes pode ser o “outro” ou a pluralidade de “outros” de cada um, que cada um cria. E que vive pouco. São esses novos sujeitos sociais, portadores da multiplicidade e da fluidez dessa nova identidade, desse novo sensorium que povoam as redes sociais. E são sujeitos com essas características que, nas múltiplas plataformas, vão ressignificar, vão reconstruir a narrativa da telenovela em outros suportes, construindo vários “efeitos de real”, carregando e modificando conceitos e valores. São esses os sujeitos que atuam na sociedade, que consomem, que criticam, que vão fazendo a História em seu cotidiano.

Também é a tecnologia que permite que a mesma narrativa, plena de personagens planas, seja contada com o mesmo ponto de vista, ou seja, com o mesmo foco narrativo em todo o planeta. Seja a narrativa ficcional seja a que divulga fatos no âmbito político, econômico, etc. Isso ocorre de um modo tão naturalizado que a ninguém ocorre questionar a legitimidade do contador, do narrador e/ou da plataforma para construir tal percurso da personagem.

Essas são narrativas da mídia que têm nascimento e são programadas para morrer. Morrem quando o objetivo foi conseguido e são formadas, preferentemente, por personagens planas.<sup>60</sup>

Mas que importa? O romancista que escolhe contar esta história não pode, ao mesmo tempo, contar a outra história; ao centrar o nosso interesse, simpatia ou afeição num personagem exclui, necessariamente, do nosso interesse, simpatia ou afeição um outro personagem. (Booth, 1980, p.96)

Só a ficção dá liberdade ao autor para possibilitar a reflexão sobre a realidade a partir dos diferentes pontos de vista que caracterizam as personagens. Como lembra Antônio Candido (1972: 53):

O enredo existe através das personagens: as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. “Nunca expor idéias a não ser em função dos temperamentos e dos caracteres”. Tome-se a palavra “idéia” como sinônimo dos mencionados valores e significados, e ter-se-á uma expressão sintética do que foi dito. Portanto, os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as “idéias”, que representam o seu significado, – e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances [ficção televisiva] bem realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor [do receptor], pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência. A personagem vive o enredo e as idéias os torna vivos.

Fica claro que as personagens não são “representantes” de seus grupos sociais de origem. Elas vivem nos limites da ficção, são, portanto, construídas para dar suporte à “visão de vida”, que a narrativa televisiva, como um todo se propõe, bem como aos “significados” e “valores que animam” essa narrativa. Ainda que as marcas tenham emergido da realidade sociocultural.

---

<sup>60</sup> Personagem plana é aquela que começa a narrativa com determinadas características e as carrega até o final, sem modificações. O outro tipo de personagem, muito mais elaborada, é a chamada personagem redonda.

Deslocando os fatos, através de novas relações, a telenovela imprime-lhes novos sentidos. Assim o autor produz uma outra verdade, a verdade que está contida naquela narrativa. E para conduzir essa trama, o autor implícito (seu alter-ego), cria o narrador – também construído – que dirigirá o relato da história.

A ficção televisiva, portanto, possui especificidade. Quando ela se constitui, dá-se o rompimento com o que lhe é exterior, ao mesmo tempo em que esse rompimento, ao instituí-la, distingue-a de tudo o que a rodeia. É assim que ela constrói seus próprios limites, sem deixar de desenhar a ponte que a liga à realidade exterior a ela, com a qual ela dialoga permanentemente. Ou não existiria.

Como toda produção ficcional, a telenovela “possui uma verdade que lhe é própria; contém-na”. (Macherey, 1971: 53) Como lembra, porém, Macherey, não é apenas dentro da produção literária que teremos que procurar sua autenticidade. Se assim o fizéssemos, nós estaríamos empobrecendo essa produção: procurando decompô-la, ao invés de buscar seus processos de composição, estaríamos limitando a sua compreensão à procura de um sentido único.

A obra ficcional é relativamente autônoma. É preciso, contudo, não confundir autonomia com independência:

A obra institui a diferença que a caracteriza no ato de estabelecer relações com o que lhe é extrínseco: doutra maneira, não teria qualquer realidade, seria ilegível e mesmo invisível. Igualmente não se deve, a pretexto de exorcizar qualquer tentativa de redução, considerar a obra literária à parte, como se constituísse por si mesma uma realidade completa: absolutamente separada do que a rodeia, não seria possível compreender a razão da sua aparição. (Macherey, 1971, p. 55)

Ainda louvando-nos nas reflexões de Macherey e ressignificando-as com vistas à narrativa televisiva, podemos afirmar que, se é verdade que, por um lado, a produção ficcional determina suas próprias regras, por outro lado não é em si mesma que ela encontra os meios de elaborar essas regras. Ela é sempre, sobretudo, o produto de um trabalho, de um processo de conhecimento da realidade:

Não devemos portanto estudar a obra literária [ficção televisiva] como uma totalidade auto-suficiente. Como veremos, se basta a si mesma, não é como totalidade: as hipóteses de unidade e de independência da obra literária [ficção televisiva] são arbitrárias; pressupõem um profundo desconhecimento da natureza do trabalho do escritor.[...] relaciona-se com a história das formações sociais; a esta está também ligada pelo próprio estatuto do escritor e pelos problemas que lhe cria a sua existência pessoal [grifo nosso]; por fim, a obra literária [ficção televisiva] só existe pela sua relação com pelo menos parte da história da produção literária [produção teleficional], a qual lhe transmite os instrumentos essenciais ao seu trabalho. (Macherey, 1971, p. 56)

## 7. A convergência de sujeitos para a construção da telenovela

A televisão não pode ser considerada um simples veículo, um mero “vínculo” entre emissor e receptor (que, consideramos, nunca foi). A atividade dos sujeitos do processo comunicacional, seja na produção, seja na recepção/ consumo, sempre esteve manifesta, ainda que pouco presente nos estudos de comunicação durante muitas décadas. Sabe-se que no encontro desses polos constrói-se um território, o qual não se prende apenas ao emissor ou ao receptor, e que este é o “lugar” onde os



sentidos das “mensagens” se constituem e, a partir daí, são difundidos, concretizando-se na dinâmica social. De onde vêm e para onde voltam, ressignificados. As culturas dos sujeitos, as práticas socioculturais de ambos os polos dão as trilhas da produção e da recepção e fundamentam a interpretação dos programas televisivos. E provavelmente servem de suporte às transformações desses conteúdos televisivos nas outras plataformas.

A TV passa, assim, a outro patamar: o patamar do diálogo, da negociação entre os envolvidos de todos os lados. Mesmo a autoria dos programas de televisão nunca é de um sujeito: o “receptor” é co-autor do que está sendo apresentado. E o que está sendo apresentado já é resultado da ação de um conjunto de sujeitos. Há também outros co-autores: os membros de uma vasta equipe que se compõe de iluminadores, figurinistas, marceneiros, dentre outros tantos profissionais. Como diz uma propaganda auto-referencial da Globo, “esta gente que você não vê, faz a televisão que você vê”. Esse processo aprimora-se na contemporaneidade e ganha a velocidade que a tecnologia possibilita.

A ficção televisiva seriada, que continua a ser um dos programas de maior audiência em nossa televisão, estabelece os parâmetros da história de amor impossível, aliada à eterna luta entre o bem e o mal. Logo nos primeiros capítulos. Depois, ela se desenvolverá a partir do contexto social, respeitando-se tempo e espaço históricos da sociedade. A narrativa dos grandes temas do cotidiano permeia toda a televisão, sobretudo a telenovela. Nas telenovelas eles são açados à condição de elementos do universo ficcional. São verossímeis de acordo com aquela cultura. Sem eles não haveria como manter-se no ar uma telenovela, por exemplo, por seis ou oito meses, como é o caso brasileiro.

Assim, a inclusão do cotidiano, seus temas políticos, econômicos, sociais, seus comportamentos relaxados respeitam a lógica ficcional que tem por referência a lógica cultural daquela sociedade. As transformações que ocorrem no nível ficcional, a solução de tensões, o encaminhamento de soluções de problemas passam a sugerir soluções possíveis no nível do real, pois estão todos imersos na mesma história cultural: dramaturgos e espectadores. O diálogo produção-recepção é que garante o êxito da telenovela. Esse diálogo é que gera (ou não) identificação, maior ou menor, por parte do público.

Segundo Lopes (2003: 28), “a fusão dos domínios do público e do privado realizada pelas novelas lhes permite sintetizar problemáticas amplas em figuras e tramas pontuais e, ao mesmo tempo, sugerir que dramas pessoais e pontuais podem vir a ter significado amplo”. No âmbito da recepção, a autora lembra que

tão importante quanto o ritual de assistir aos capítulos das novelas cotidianamente são a informação e os comentários que atingem a todos, mesmo àqueles que só de vez em quando ou raramente vêm a novela. As pessoas, independentemente de classe, sexo, idade ou região, acabam participando do território de circulação dos sentidos das novelas, formado por inúmeros circuitos nos quais são reelaborados e ressemantizados. (Lopes, 2003: 30)

## 8. Memória discursiva

As práticas culturais de cada sujeito possibilitam-lhe conhecer os significados dos signos – postos em circulação pela mídia –, os quais já apareceram em seu cotidiano

cultural. Isso porque tudo o que está sendo dito, seja na narrativa jornalística, seja na narrativa ficcional, só será entendido se já foi dito no universo do sujeito. Em outras palavras: tudo o que pode ser dito, em todas as situações de comunicação, aquilo que é “dizível”, ou seja, que é possível dizer, tem como base o já dito. O que está sendo dito ressignifica o já dito, mas não pode desprender-se dele. E o que está sendo dito agora volta, na constituição dos sentidos, como o já dito que vai garantir a continuidade da comunicação, a dinâmica permanente que resulta sempre em novos “dizíveis”, em novos ditos. É onde habita a historicidade. E onde os domínios, da narrativa da ficção ou da realidade, garantem sua permanência e sua inteligibilidade.

Dito de outro modo: estamos falando da memória, a qual, quando pensada em relação ao discurso, é tratada como interdiscurso (Orlandi, 1999: 34)<sup>61</sup>. O interdiscurso, a memória discursiva, é o que sustenta o entendimento do sentido dos signos, daquilo que estamos lendo, ouvindo ou vendo. Segundo Orlandi (1999: 31), a memória discursiva refere-se ao

saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna, sob a forma de pré construído, o “já dito” que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada.

E completa: “todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). E é desse jogo que tiram seus sentidos”. (Orlandi, 1999: 33).

Quando a telenovela reaparece nas outras plataformas podemos também verificar as camadas de sentido presentes nos novos produtos. Ou seja: acompanhar o palimpsesto, verificar quais “pergaminhos” foram apagados, quais os mantidos nas transformações de linguagem, logo de sentidos, que caracteriza cada uma das plataformas – e acompanhá-las na sua apropriação pelas várias plataformas nas quais se desdobre essa matriz. Cada nova plataforma carrega as anteriores, modifica-as, mas sem se desfazer delas.

São realidades discursivas, portanto, que se constituem mutuamente, mas nas quais sempre há um efeito de diferenciação. É a ressignificação à qual já aludimos. Podemos identificar claramente o interdiscurso: o que já está na memória social e os sujeitos incorporam ao seu discurso. E justamente por fazer parte desta memória, faz sentido socialmente. Os “[...] sentidos já ditos por alguém, em algum lugar, em outros momentos, mesmo muito distantes, têm um efeito sobre o que [...]” o sujeito diz. (Orlandi, 2007: 31)

Consideramos que toda a população brasileira (já que esse produto é transclassista) assiste à telenovela. Ou pelo menos acompanha-a. Na verdade, toda a sociedade, com maior, menor ou sem escolaridade, homens e mulheres, crianças, jovens e adultos, residentes nas mais diferentes regiões do país, discutem a temática social pautada pela telenovela. Até porque os meios de comunicação em geral acabam por serem pautados também pela telenovela e abrem espaço para tal temática. Assim, seja pela

---

<sup>61</sup> É preciso não confundir o que é interdiscurso e o que é intertexto. O interdiscurso é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido. E isto é efeito do interdiscurso: é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular se apague na memória para que, passando para o “anonimato”, possa fazer sentido em “minhas” palavras. No interdiscurso, diz Courtine (1984), fala uma voz sem nome. (Orlandi, 1999, p. 34)

própria televisão, em seu metadiscorso (as propagandas de uma emissora sobre suas telenovelas nos intervalos de outros programas e as referências às telenovelas em outros programas), ou por meio de conversas em nosso percurso cotidiano, todos ficamos por dentro do que está acontecendo na telenovela.

A ficção televisiva em geral (telenovela, minissérie, seriado, caso especial, também chamado unitário), cujo gênero tem o formato figurativo, por excelência, consegue, por isso, com mais facilidade e de maneira muito mais ágil, expor conceitos e caminhar com êxito no sentido do diálogo com a população em geral. Por isso temos afirmado que os meios de comunicação educam, queiramos ou não.

*A televisão oferece a difusão de informações acessíveis a todos sem distinção de pertencimento social*

Ao falar sobre as diferentes formas de se assistir à televisão hoje em dia (via computador, telefone celular, televisor de alta definição etc.), constatamos que o consumo audiovisual contemporâneo é multifacetado. Diz-se que a experiência de assistir à televisão hoje em dia pode ser ritualizada (HDTV), individual (computador), móvel (laptop), portátil (celular, handhelds, PDAs) e conectada (Wi-Fi, WiMAX). Cada um desses modos poderá estar contando a mesma história, que será sempre outra, de acordo com cada uma dessas experiências, com cada uma dessas telas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc (1994): *Não - Lugares: Introdução a lugares a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas (SP), Papirus.
- BACCEGA, Maria A. (1995): “Comunicação e tecnologia: educação e mercado de trabalho”, em *Comunicação & Educação*, nº 02 (Ene.-abr., 1995), pp. 07-13.
- BACCEGA, Maria A. et al. (2011): “Consumindo e vivendo a vida: telenovela, consumo e seus discursos”, em LOPES, Maria Immacolata V. de (Org.): *Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais*. Porto Alegre, Sulina.
- BAKHTIN, Mikhail (1992): *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes.
- BALOGH, Anna Maria (2002): *O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas*. São Paulo, EdUSP.
- BARTHES, Roland (1988): *O rumor da língua*. São Paulo, Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter (1994): *Obras escolhidas. Ritual de uma mão única*. São Paulo, Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter (1993): *Obras escolhidas II: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense.
- BOOTH, Wayne C. (1980): *Retórica da ficção*. Trad. Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa, Arcadia.
- BUONANNO, Milly (1996). *Leggere la fiction. 'Narrami o diva revisitata'*. Napoli, Liguori Ed.

- CANDIDO, A. (1972): “A personagem do romance”, em CANDIDO, A. *et al.*: *A personagem de ficção*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, pp. 51-80.
- CERTEAU, Michel de (1994): *A invenção do cotidiano 1: artes de fazer*. Petrópolis (RJ), Vozes.
- CHAMPAGNE, Patrick (1977): “A visão mediática”, em BOURDIEU, Pierre. (Coord): *A miséria do mundo*. 3ª ed. Petrópolis (RJ), Vozes.
- COMPARATO, Doc (1983): *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro, Nórdica.
- EAGLETON, Terry (1976): *Marxismo e crítica literária*. Porto (PO), Afrontamento.
- ECO, Umberto (1994): *Seis passeios pelo bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras.
- FERNANDES, Ismael (1997): *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo, Brasiliense.
- FIALLO, Délia (1995): “La telenovela, el viejo melodrama que nunca muere”, em *Comunicación. Estudios venezolanos de comunicación*, nº 91 (3º trimestre, 1995), pp. 15-18.<sup>62</sup>
- GUIMARÃES, César *et al.* (Org.) (2006): *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- HOUAISS, Antonio (2004): *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva.
- JENKINS, Henry (2009): *Cultura da convergência*. São Paulo, Aleph.
- JOST, François (2004): *Seis lições sobre televisão*. São Paulo, Sulina.
- KUNDERA, Milan (1988): *A arte do romance (ensaio)*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca Mourão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- LEITE, Chiappini Moraes (1985): *O foco narrativo*. São Paulo, Ática.
- LEMOS, André (2007). “Cidade e mobilidade. Telefones celulares, funções pós-massivas e territórios informacionais”, em *Matrizes*, vol. 1, nº.1, pp. 121-137.
- LOPES, Maria Immacolata V. de (2003): “Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação”, em *Comunicação & Educação*, vol. 9, nº 26 (ene.-abr., 2003), pp. 17-34.
- LOPES, Maria Immacolata V. de (2009): “Telenovela como recurso comunicativo”, em *Matrizes*, vol. 3, nº.1, pp. 21-47.
- MACHADO, Arlindo (2000): *A televisão levada a sério*. São Paulo, Senac.
- MACHEREY, P. (1971): *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa, Estampa.
- MUNIZ, Lauro César (1995): “Nos bastidores da telenovela”, em *Comunicação & Educação*, vol. 2, nº 4 set/dez.
- ORLANDI, Eni Puccinelli (1999): *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 7ª. ed. Campinas, SP, Pontes.

---

<sup>62</sup> Os dados históricos referentes a Cuba foram retirados desse artigo.

- PALLOTTINI, R. (1998): *Dramaturgia de televisão*. São Paulo, Moderna.
- RINCÓN, Omar (2006): *Narrativas mediáticas: o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona, Gedisa.
- ROCHA, Everardo (1995): *A sociedade do sonho*. São Paulo, Mauad.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (2005): *O melodrama*. São Paulo, Perspectiva.
- TUFTE, Thomas (1995): “Como as telenovelas servem para articular culturas híbridas no Brasil contemporâneo?”, en *INTERCOM. Revista Brasileira de Comunicação*, vol. XVIII, nº 2, (Jul-dic., 1995).
- WHITE, Robert (1994): “Televisão como mito e ritual”, en *Comunicação & Educação*, nº 1 (Sept-dic., 1994), pp.47-55.