

# SUMÁRIO

PREFÁCIO Bráulio Mantovani 9

PRIMEIRAS PALAVRAS 11

## **1 • A TELENOVELA E A TRADIÇÃO DE CONTAR HISTÓRIAS 17**

A tradição 17

Histórias e ações 25

Histórias seriadas 30

A telenovela 33

## **2 • ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA 42**

Estrutura 44

Correção dos andamentos 54

Capítulos 57

Inícios 64

Encadeamentos 71

Ações sem drama 77

Finais 82

## **3 • PERSONAGENS 89**

Protagonistas 90

Outros personagens 100

Objetivos 103

#### **4 • TEMPO E ESPAÇO 112**

Espaço tridimensional 113

Diferentes espaços 122

Tempo dos fatos 126

Tempo entre fatos 130

Sincronização das tramas 134

#### **UM NOVO TEMPO PARA AS HISTÓRIAS 141**

LISTA DE PERSONAGENS E ATORES 143

BIBLIOGRAFIA 146

## PREFÁCIO

A forma narrativa da telenovela é certamente a referência dramática mais forte e mais presente na vida dos brasileiros, incluindo os que, como eu, escrevem para o cinema ou para a TV. Nós – os roteiristas – muitas vezes não percebemos como essa influência da telenovela não costuma ser boa para os roteiros. O que funciona bem na TV pode funcionar muito mal no cinema (suponho que a recíproca seja verdadeira). Os populares manuais de roteiro de cinema disponíveis nas livrarias – principalmente os norte-americanos – passam ao largo dessa questão. Por isso é muito oportuna a publicação deste livro de José Roberto Sadek. Ao tratar do cinema e da telenovela com profundidade teórica e abundância de exemplos práticos, ele vai muito além do óbvio. E nos ensina a entender as diferenças e semelhanças de formas narrativas que, a despeito da origem comum, são particularizadas pelos distintos suportes tecnológicos e as respectivas formas de recepção que esses suportes determinam. O olhar cinematográfico que Sadek lança sobre a telenovela serve, também, para nos ajudar a entender o próprio cinema.

### *Bráulio Mantovani*

Roteirista de cinema, responsável pelo roteiro de *Cidade de Deus* e *Tropa de elite*, entre outros



## PRIMEIRAS PALAVRAS

NÃO POR ACASO AS TELENÓVELAS estão entre os programas mais cuidados e mais caros da TV brasileira. São campeões de audiência e atraem milhões de pessoas, que assistem ao mesmo tempo à mesma história. Com enorme público, é compreensível que mereçam muita atenção das emissoras, que dependem diretamente da quantidade de espectadores sintonizados em sua frequência, o que, em última análise, significa sobrevivência econômica. Há vários programas que trazem influência, prestígio e audiência para as emissoras. Com esse conjunto pouco extenso – composto principalmente por ficções, jornalismo e esportes –, as telenovelas têm cativado diferentes tipos de espectadores e fidelizado enormes contingentes populacionais. A serialização das histórias gera o hábito diário de seguir as tramas e os personagens.

Os anunciantes que destinam recursos para as emissoras obviamente preferem que seus produtos sejam mostrados quando há mais gente assistindo ao canal. Com mais anúncios e, portanto, mais dinheiro, mais a emissora poderá investir naquele horário e naquele tipo de programa. No Brasil, freqüentemente mais da metade dos aparelhos de TV ligados sintonizam a mesma telenovela, que, em contato diário com os espectadores, lança modas, induz comportamentos, opina acerca de polêmicas, presta serviços e participa do cotidiano do país. É inegável a influência das telenovelas e da TV na vida cultural, política e comportamental da sociedade brasileira.

O começo da TV no Brasil foi improvisado. Ela foi trazida praticamente num rompante, na década de 1950, e, como não havia gente especializada nesse trabalho, os técnicos do rádio fo-

ram requisitados para fazer os primeiros programas da TV. Os profissionais da geração seguinte aprenderam com os colegas mais velhos, criando uma cadeia que passava o conhecimento do mestre para o aprendiz, como nas sociedades de tradição oral, pré-escrita. Os saberes eram transmitidos de modo antiquado, incompatível com a alta tecnologia do meio eletrônico. Porém, com o tempo, os profissionais ficaram mais especializados, adquiriram mais informação técnica (desenvolvida com a própria evolução tecnológica) e maior repertório e se tornaram mais preparados para a responsabilidade de entreter milhões de pessoas e de falar para elas. No entanto, houve pouca sistematização dos conhecimentos e procedimentos referentes ao fazer televisivo.

A matéria-prima da TV é o tempo, e, como não é possível parar o relógio, não se pode interromper a produção de programas. As telenovelas, parte do incessante fluxo televisivo, têm suas histórias adaptadas às necessidades de produção diária e infalível e contam com um eficiente planejamento industrial, mas não geraram um número de estudos compatível com sua presença na sociedade.

As características da TV (e das telenovelas) propiciaram estudos principalmente nas linhas social, antropológica, comportamental, política e técnica. Análises de linguagem foram feitas esparsamente, e é justamente este o sentido deste estudo: entender alguns aspectos da linguagem e da narrativa das telenovelas, que, como veremos, alterou paradigmas estabelecidos.

Sendo um campo quase inexplorado e com pouco material de referência, optei por procurar sistematizações em áreas similares para constituir um ponto de partida.

Como as telenovelas são modalidades audiovisuais, pareceu-me adequado usar como referência algum modelo também audiovisual. Quem desenvolveu e sistematizou modelos com pre-

cisão nessa área foi o cinema clássico, produção típica dos grandes estúdios norte-americanos dos anos 1920 aos 1950/60. Até hoje, muitas características narrativas desse cinema são utilizadas em praticamente todas as cinematografias ocidentais. Não significa dizer que as produções ocidentais resumem-se a filmes com traços do cinema clássico, mas apenas que os paradigmas clássicos estão presentes em uma vasta gama de formatos e gêneros narrativos. Por seu lado, a platéia se habituou à narrativa clássica, cuja utilização favorece os cineastas que desejam melhor comunicação com seu público.

Para este trabalho uso os conceitos do cinema clássico como guia de análise e como referência para as reflexões. Não se trata, certamente, de conferir se as telenovelas se encaixam nos paradigmas desse tipo de cinema. Trata-se de emprestar um sistema bem definido como referência de trajeto e, com base nele, fazer a comparação com outro meio (TV), de outra época, que conta histórias usando condições objetivas bem diferentes (capítulos, duração, estratégia de escritura, veiculação).

O cinema clássico, que se consolidou ao longo de vários anos, está sistematizado em manuais desenvolvidos pelas empresas de cinema norte-americanas e por estudos exaustivos de vários pesquisadores acadêmicos. Entre os manuais, dois parecem ter predominado nos estúdios hollywoodianos. Ambos partem de princípios diferentes e não são contraditórios entre si; tratam não só da estrutura dramática, como consideram também um conjunto de fatores envolvidos no ato de contar histórias. Um deles é *Screenplay: the foundations of screenwriting* [Manual de roteiro], de Syd Field, e o outro é *The writer's journey: mythic structure for writers* [A jornada do escritor], de Christopher Vogler. O primeiro organiza o filme com base na divisão teatral em atos, pontos de clímax e resolução.

O segundo parte da leitura mitológica da trajetória do herói desenvolvida por Joseph Campbell em *The hero with a thousand faces* [O herói de mil faces] e descreve similaridades nos percursos dos heróis que vencem os inimigos e são recompensados.

Ambos são criticados por apresentarem fórmulas de fazer filmes. No entanto, suas constatações são sínteses fundamentadas em estudos de repetições de ocorrências. Assim, os autores chegaram a paradigmas, a estruturas estáveis que indicam situações dramáticas constantes.

Sob o aspecto da pesquisa, uma das referências mais amplas e fundamentais para entender o cinema clássico é *The classical Hollywood cinema*, escrito por David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson. Este livro, entre outros também essenciais e complementares desse trio e de outros autores, trata do conceito, da história e das características do paradigma clássico de narração cinematográfica, do sistema de produção e daquilo que circunda o fazer cinematográfico.

É importante aqui alertar o leitor para uma distinção semântica: o termo “clássico” em geral remete à produção realizada durante o período da Antiguidade greco-romana. Na linguagem usual, “clássico” significa produto exemplar, apurado, tão importante que se torna uma referência. Um “filme clássico” é um filme que não se pode perder, que foi fundamental para a evolução da história do cinema, que influenciou outros filmes e que serve de fonte para outros trabalhos. Nesta análise, no entanto, “cinema clássico” tem outro significado e não corresponde necessariamente a um cinema ou filme imprescindível; aqui “cinema clássico” é o cinema feito com regras e intenções claras, produzido industrialmente à moda dos grandes estúdios hollywoodianos e de acordo com determinados para-

digmas. Nem todas as películas do chamado cinema clássico são filmes clássicos. E, por outro lado, nenhum filme é o filme clássico ideal, posto que todos são alternativas uso do modelo. Cada filme do cinema clássico apresenta um equilíbrio instável das normas clássicas (Bordwell, 1985, p. 5).

Então, à medida que as informações ou os conceitos do cinema clássico forem necessários para referenciar a narrativa das telenovelas, eles serão explicados, evitando aborrecer o leitor com dados que ainda não são úteis para entender o assunto tratado.

Para essa empreitada, usaremos algumas obras brasileiras que servirão de exemplo e, muitas vezes, de orientação para conduzir este escrito. Para a narrativa clássica teremos dois filmes brasileiros, que, mesmo não sendo filmes do “cinema clássico”, usam muitas de suas qualidades e de seus paradigmas narrativos. *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, é uma produção dos estúdios Vera Cruz que se espelhava nos estúdios norte-americanos e que, intencionalmente, obedecia aos paradigmas do cinema clássico. Também *O grande momento* (1957), de Roberto Santos, conhecido como um representante do chamado neo-realismo brasileiro, que foi produzido pelos estúdios Maristela de maneira informal, quase como uma ação entre amigos, não se furtou a usar elementos da narrativa clássica. Ambos os filmes são, de certo modo, contemporâneos ao surgimento da TV no Brasil.

Dois filmes brasileiros recentes também serão exemplares importantes para este trabalho. Atualmente, há vasta gama de tipos de filmes sendo produzidos no Brasil (e no mundo), e, dentro dessa ampla variedade, algumas produções apresentam traços narrativos semelhantes a alguns desenvolvidos pela televisão, mesclados com outros traços do cinema clássico. Isso não faz deles nem filmes clássicos, nem cópias da televisão, apenas indica

que são obras de certa maneira sintonizadas com o repertório do público e com as raízes cinematográficas. Os dois filmes brasileiros que se enquadram nessa tendência são *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e *Carandiru* (2003), de Hector Babenco. Ambos foram muito comentados pela crítica e levaram expressivo número de espectadores aos cinemas.

Algumas telenovelas serão mencionadas por sua importância ou referência na memória do espectador; outras, por terem sido acompanhadas minuciosamente por mim enquanto eram transmitidas. Faz parte do sistema das telenovelas assistir a elas com outros milhões de espectadores, conversar sobre elas e ouvir e ler as fofocas que envolvem os atores.

As telenovelas brasileiras são respeitadas e reconhecidas no mundo inteiro, e a TV Globo, embora não seja a pioneira nem a única emissora importante na história das telenovelas (Tupi e Excelsior também figuram entre as protagonistas), é aquela que, no começo do século XXI, detém melhor conhecimento de produção e exporta para o mundo inteiro uma infinidade de títulos. Entre os vários horários, aquele que apresenta tramas mais estruturadas é o da “novela das 8”, exibida às 21 horas.

Para terminar estas primeiras palavras, os critérios e a divisão em unidades que compõem este trabalho vieram da análise e do convívio com as obras, não sendo originários de qualquer modelo ou teoria. Particularmente neste livro, o leitor tem o papel de protagonista, para o qual e em respeito ao qual tudo foi organizado.